UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Les manifestations de l'image dans *Sans Soleil (1983)* de Chris Marker et *Éloge de l'amour (2001)* de Jean-Luc Godard





Mémoire de recherche écrit par Émile Doux

Master 2 Cinéma et Audiovisuel – parcours Cinéma, Esthétique et Création

UFR 04, École des Arts de la Sorbonne

Sous la direction de José Moure et Caroline San Martin

Session Juin 2024

Table des matières :

Introduction **4**

Partie 1 : La double temporalité de l'image et le flux bergsonien **10**

1.1 Interférences temporelles dans Sans Soleil **10**

Interférences entre les niveaux de récit : une narration au style indirect libre *11*

Déploiement de la temporalité du film et de ses images *14*

Réduction de la temporalité du film : le temps de l'énonciation et le temps recomposé *17*

1.2 Critique immanente et matérialisation du flux dans Éloge de l'amour **22**

Critique des systèmes de signes qui dévitalisent le réel *22*

Le flux et le discontinu *29*

Transformation du flux en force matérielle *32*

1.3 La circulation des composantes filmiques dans le flux **35**

Étude de la temporalité diégétique *35*

Circulation des composantes audiovisuelles *38*

Une Histoire vivante *43*

Partie 2 : La représentation hors-image **45**

2.1 L'invisible dans Sans Soleil **45**

Créer des formes pour représenter l'invisible *46*

Penser l'image cinématographique hors d'un rapport de « redoublement » du réel *49*

Une représentation vivante *54*

2.2 Évolution plastique d'Éloge de l'amour **59**

Évolution du rapport aux corps et à l'espace *60*

Modèle esthétique de la première partie : le cinéma de la révélation *63*

Modèle esthétique de la seconde partie : la peinture moderne *67*

Étude de cas : le motif de la lumière *71*

2.3 Esthétique de l'esquisse et matière numérique **75**

Esthétique de l'esquisse *77*

Existence matérielle de l'image *81*

Partie 3 : Récits de l'image manifeste **87**

3.1 Sans Soleil : Réinvestir l'image **87**

Recomposer un espace-temps filmique *87*

Particularités de l'espace-temps recomposé *91*

Prendre corps dans l'espace-temps recomposé *99*

Le raccord impossible : faire place à l'invisible *105*

3.2 Éloge de l'amour : une image qui sauve **110**

L'image manifeste comme figure d'altérité *113*

Surmonter l'altérité grâce au mélange d'images *119*

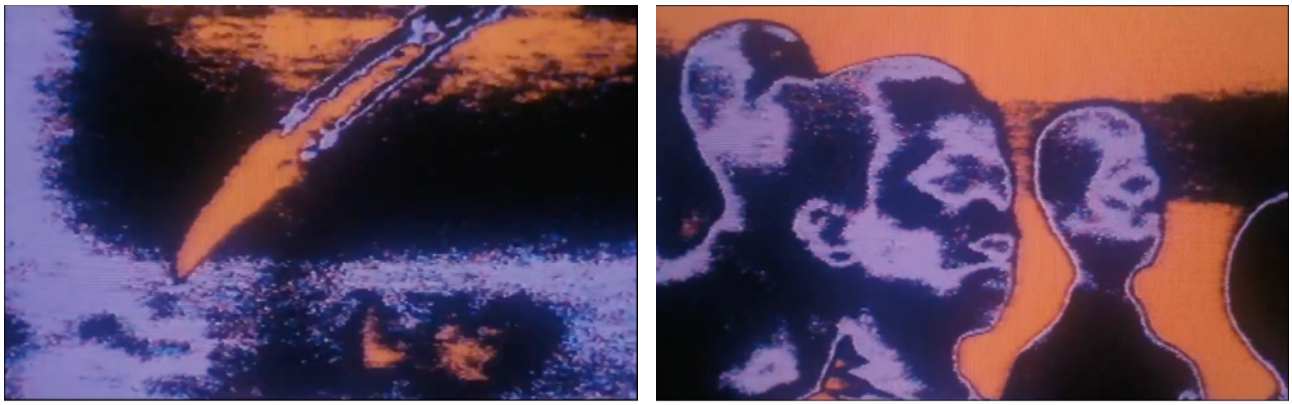
Le saut dans la foi *123*

Conclusion **130**

Bibliographie **135**

Introduction

L'une des dernières séquences de *Sans Soleil (1983)* est exclusivement composée d'images d'archives déformées par un synthétiseur électronique. Un commentaire en voix-off nous permet de saisir la nature des images d'origine ; il s'agit d'archives de la guerre du Pacifique qui représentent des *kamikaze* japonais. À partir des archives de la Seconde Guerre Mondiale que nous connaissons, nous pouvons imaginer à quoi elles pouvaient ressembler avant leur transformation : des images en noir et blanc (ou plutôt en nuances de gris) qui produisent une illusion de profondeur nous permettant de reconnaitre certains éléments familiers : l'océan, le ciel, les soldats, les avions, les bateaux, les armes… Dans le film de Chris Marker, les nuances de gris ont cédé leur place à trois teintes très distinctes sans la moindre nuance : de l'orange, du violet et du noir. L'impression de profondeur a été fortement mise à mal, nous parvenons furtivement à distinguer ici ou là une explosion ou un visage, mais qu'en reste-t-il vraiment ?



Images d'archives traitées par le synthétiseur électronique de Sans Soleil.

L'image d'archives est une image qui jouit d'un statut particulier en vertu de son intérêt historique, elle est appréhendée comme l'empreinte fidèle d'un événement passé. Les images produites pour la séquence que nous étudions ne partagent pas cette vocation puisque même s'il subsiste en elles quelques traces ou quelques indices qui nous renvoient à un évènement historique, les manipulations produites à partir du synthétiseur les éloignent radicalement de leur référent profilmique. Marker s'intéresse moins à l'évènement en lui-même qu'aux images qui le représentent et aux rapports qu'ils entretiennent. Les images qu'il produit avec son synthétiseur ne sont pas de simples reproductions, elles sont le produit d'un travail figuratif réalisé à partir d'un référent objectif, l'image d'archives. À travers l'absence de profondeur et les couleurs criardes, il

souligne la dimension iconique[1] de l'image et met en avant la non-équivalence de l'objet et de sa représentation. Cet écart introduit par le travail figuratif permet de rendre sensible celui qui existait déjà entre l'évènement historique et l'image d'archives ; le passage des couleurs profilmiques au noir et blanc n'est pas moins naturel que celui du noir et blanc au orange-noir-violet, il est simplement plus conventionnel. Face aux plans du synthétiseur, nous ne pouvons pas oublier que nous sommes face à une re-présentation, face aux traces d'un évènement passé désormais inaccessible. L'image apparait en tant que telle tandis que les corps filmés s'éloignent derrière une double médiation.

La séquence que nous étudions s'ouvre avec le commentaire suivant : *« Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brule et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu. »* Le personnage d'Hayao permet de justifier diégétiquement l'emploi du synthétiseur électronique, dont les images sont ici comparées à des lettres en feu. Ce motif revient un peu plus loin dans la séquence, alors qu'en voix-off, la narratrice lit la lettre qu'un *kamikaze* mélancolique a écrite *« avant de boire sa dernière coupe de saké »*[2]. Avec l'image électronique comme avec la voix-off, nous assistons à la remédiation d'une archive menacée de disparition, tout comme le souvenir des *kamikaze* auxquels elles sont liées. Que reste-t-il de ces hommes ? À quoi aura servi leur sacrifice ? Que reste-t-il de l'archive photochimique quand elle est manipulée sur un autre support ? Que reste-t-il de la pensée du *kamikaze* quand elle est fixée à l'écrit, quand elle est traduite et lue par quelqu'un d'autre ? Qu'est-ce que la remédiation apporte à la représentation ? Toutes ces questions découlent directement de l'écart introduit entre les images d'archives et les images qui ont été produites à partir de celles-ci.

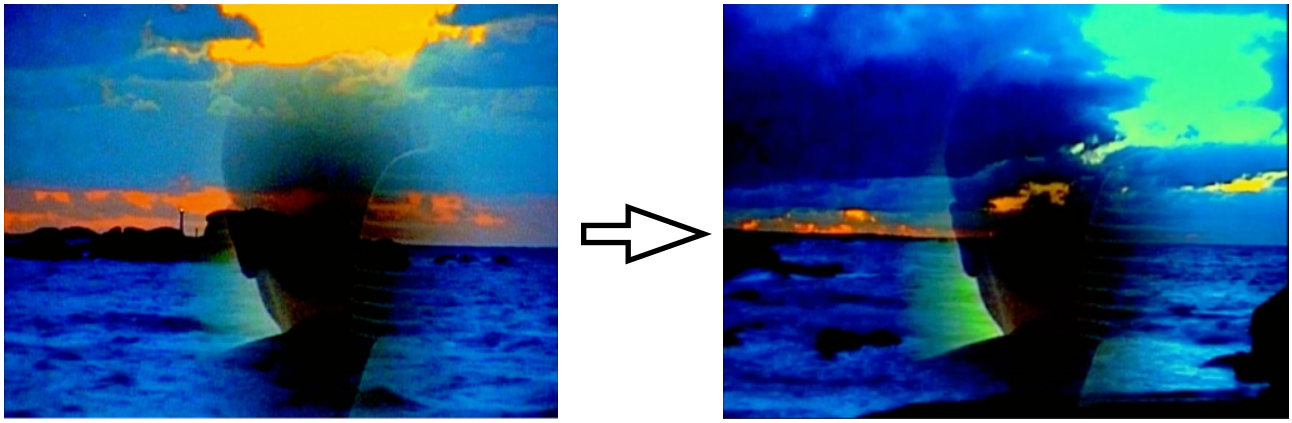
La séquence que nous avons relevée dans *Sans Soleil* peut être rapprochée d'un plan réalisé quelques années plus tard par Jean-Luc Godard pour son film *Éloge de l'amour (2001)*. Ce plan est lui aussi situé à la fin du film qui le comporte ; il repose sur la surimpression numérique d'un plan de paysage marin au crépuscule et de l'image de la tête du protagoniste vue de dos. Il est similaire à ceux que nous avons mis en avant chez Marker sur plusieurs points : le support virtuel, les couleurs

---

[1]Par rapport à l'usage de ce terme, nous nous en tenons au sens que lui donne Jacques Aumont : « Le français n'a pas d'adjectif formé à partir du radical latin d'image, et doit recourir à cet adjectif tiré du grec, qui a l'inconvénient d'évoquer l'icône. "Iconique", je le précise, veut dire seulement "de l'image" ou "en image". » Jacques Aumont, *L'image : peinture, photographie, cinéma : des origines au numérique*, 4e édition., Paris, Armand Colin, 2020. p. 181.

[2] Tout au long de notre étude, nous utiliserons l'italique pour distinguer les répliques de film de nos autres citations. La lettre en question est la suivante : *« J'ai toujours pensé que le Japon devait vivre librement pour vivre éternellement. Ça peut paraitre idiot à dire aujourd'hui sous un régime totalitaire. Nous autres, pilotes* kamikaze*, nous sommes des machines, nous n'avons rien à dire, sinon supplier nos compatriotes de faire du Japon le grand pays de nos rêves. Dans l'avion je suis une machine, un bout de fer aimanté qui ira se fixer sur le porte-avion, mais une fois sur terre, je suis un être humain, avec des sentiments et des passions. Pardonnez-moi ces pensées désordonnées, je vous laisse une image plutôt mélancolique, mais au fond de moi je suis heureux. J'ai parlé franchement, excusez-moi. »*

criardes et la faible résolution. Si nous isolons le plan du paysage, nous remarquons qu'il dispose d'une temporalité particulière : il s'agit d'abord d'une image fixe qui s'anime après quelques secondes à l'écran, mais tout en restant très saccadée (si nous inspectons le plan image par image, nous pouvons relever trois images par seconde). Le plan comporte un zoom arrière qui apparait très nettement à l'image puisqu'il est saccadé par le rythme des images, mais aussi par le geste hésitant de l'opérateur qui semble chercher son cadre en procédant par étapes. Les couleurs sont vives et très contrastées, nous pouvons relever une nette opposition entre le bleu sombre de la mer et le jaune-orangé saillant du ciel. L'autre image, celle du personnage, apparait distinctement au milieu du cadre, mais elle s'estompe progressivement sur les côtés au profit du paysage. Il s'agit d'une image fixe qui est très légèrement déplacée horizontalement et verticalement par instants ; elle est probablement issue de la séquence précédente puisque nous apercevons encore l'appui-tête de la voiture dans laquelle le personnage se trouvait quelques instants plus tôt.



Surimpression de la tête du personnage (image fixe) et du paysage marin (zoom arrière, trois images/seconde)

Nous pouvons d'ailleurs nous demander si nous ne sommes pas toujours dans la même séquence puisque la réplique du personnage semble s'inscrire dans la continuité du dialogue qui la précède. Cependant, le régime figuratif de ce plan est radicalement différent de ceux que nous avons vus plus tôt, sa dimension iconique est maintenant ostensiblement mise en avant et le personnage a été extrait de tout contexte spatio-temporel. La réplique du personnage s'inscrit dans le contexte spatio-temporel de la séquence de dialogue, elle passe en *off* par rapport aux images que nous avons sous les yeux. Ce passage du *in* au *off* rapproche le plan de la séquence de *Sans Soleil* que nous avons mise en avant précédemment ; la réplique perd son point d'ancrage dans l'image puisque cette dernière n'offre plus d'espace à proprement parler, elle est devenue surface. En voix-off, le personnage prononce les phrases suivantes :

> *Je pense à quelque chose. Quand je pense à quelque chose, en fait je pense à autre chose, toujours. On ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose. Par exemple : je vois un paysage nouveau pour moi, mais il est nouveau pour moi parce que je le compare en pensée à un autre paysage, ancien celui-là, que je connaissais.*

Ce qui est en jeu derrière ces phrases, c'est l'accès au monde de la conscience. Les choses nous sont données par l'intermédiaire de nos sens, de nos pensées, de nos souvenirs ; nous n'y accédons jamais directement, jamais immédiatement. Il en va de même avec autrui : ses pensées, ses sentiments nous échappent irrémédiablement. L'image manifeste cet écart, elle représente un objet réduit à son apparence sensible, l'objet en lui-même demeure toujours au-delà, ailleurs dans le temps et dans l'espace.

Dans la séquence de *Sans Soleil* comme dans celle d'*Éloge de l'amour*, l'iconicité de l'image est mise en avant pour rendre compte d'une distance, d'une absence, d'une disparition. L'illusion de la représentation est brisée, le dispositif classique du cinéma de fiction visant à se faire oublier est ici renversé au profit d'une image montrée en tant qu'image. La tension que nous voulons mettre en avant ici repose sur ce que Jacques Aumont appelle la « double réalité des images »[3] pour distinguer l'aspect du monde qu'elles reproduisent et leur condition d'objets matériels. Pour qualifier les images dont la dimension objective est ostensiblement mise en avant, nous emploierons le terme d' « images manifestes » en référence à l'ouvrage de Nicole Brenez intitulé *Manifestations,* dans lequel est placé en appendice la définition suivante :

> Manifestation.
> - Action, fait de révéler
> - Action, fait d'exprimer ouvertement, publiquement une opinion
> - Action, fait de laisser, faire paraître un affect dans son attitude, dans son comportement
> - Action, fait de se manifester, de donner des signes de sa présence, de son existence
> - Signe et forme sensible d'un principe immatériel
> - Action, fait de se présenter aux sens, à la conscience
> - Présentation publique sous forme de spectacle, d'exposition, etc., d'une activité.[4]

La polysémie du terme permet de mettre en avant plusieurs caractéristiques importantes dans le cadre de notre étude. L'image manifeste est une image dont la nature est révélée − ce qui signifie que la tension entre les deux réalités de l'image demeure constante au sein des films que nous étudions ; elle se donne à voir comme le produit d'une subjectivité définie, d'un travail figuratif et d'un contexte socio-culturel ; elle s'adresse directement à un spectateur dont l'existence n'est pas niée par une forme quelconque de quatrième mur.

---

[3]Jacques Aumont, *L'image : peinture, photographie, cinéma : des origines au numérique*, 4e édition., 2020. p. 43.

[4] Nicole Brenez, *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Réville, De l'incidence éditeur, 2019. p. 2. Définition provenant du *Thesaurus de la Langue française.*

Bien évidemment, il s'agit ici d'un idéal théorique que nous aurons à confronter aux exemples concrets que nous pourrons relever dans les films étudiés. Si nous avons choisi de nous pencher sur les enjeux qui relèvent de l'image manifeste à partir de *Sans Soleil* et d'*Éloge de l'amour*, c'est justement parce qu'ils proposent tous deux un large échantillon de procédés réflexifs et qu'ils reprennent à leur compte des images très diverses. À partir des exemples que nous relèverons, nous pourrons mettre en avant plusieurs types d'images plus ou moins manifestes afin de comparer leurs effets sur les différents aspects de chaque film.

L'image manifeste permet aussi de rassembler l'œuvre de Marker et celle de Godard car elle intervient au cœur de problématiques communes aux deux cinéastes. Nous pouvons citer parmi celles-ci leur intérêt pour les possibilités offertes par des technologies émergentes, puisque les images manifestes que nous avons mises en avant plus haut sont conçues à partir de supports numériques à l'époque encore très marginaux dans l'industrie cinématographique[5]. Néanmoins, le problème commun le plus important qui les unit est davantage esthétique que technique, il s'agit de la représentation d'entités invisibles : comment représenter le temps, la mémoire, la mort ou l'amour ? Comme nous l'avons vu avec les exemples que nous avons mis en avant, l'image manifeste semble *a priori* entretenir un lien particulier avec l'invisible puisqu'elle propose une représentation indirecte ; elle montre l'image d'une chose en tant qu'elle est image. C'est en cherchant ce qui pourrait s'être glissé dans l'intervalle entre l'image et son modèle que nous pourrons peut-être trouver quelque chose qui aurait à voir avec ces entités invisibles.

Ces enjeux sont explicitement posés dans chaque film par l'intermédiaire du personnage principal, un caméraman-voyageur chez Marker et un cinéaste amateur chez Godard. Ces personnages peuvent être vus comme des relais ou des doubles des cinéastes à l'écran puisqu'ils sont confrontés à des problèmes similaires ; ils doivent faire des images. Les cinéastes travaillent directement les images au niveau extradiégétique et indirectement au niveau intradiégétique à travers un personnage-relai[6]. Ils reconduisent ainsi le schème de la double réalité de l'image. Nous pouvons relever de nombreuses interférences entre chaque niveau, qui sont prolongées par plusieurs mises en abyme ou récits seconds. Les films naviguent entre plusieurs registres de manière assez

---

[5] À titre de repères chronologiques, le premier film français tourné exclusivement en numérique sort en 2001, mais le parc de salles françaises ne commence significativement sa transition vers le numérique qu'à partir de 2007. Allamand, Clémence. « La face cachée du passage à la projection numérique. Enjeux structurels et organisationnels du secteur de la diffusion cinématographique en France », *Réseaux*, vol. 217, no. 5, 2019, p. 88.

[6] Le personnage relai est une figure diégétique liée avec le hors-cadre, que ce soit avec le cinéaste pour lui permettre d'agir au sein de la diégèse : « Sarah se transforme en un personnage relai. Elle est en effet capable de figer le temps en répétant l'histoire et en rappelant continuellement le passé – le hors-temps. » Ou avec le spectateur pour influencer sa réception : « Depuis l'intérieur de la fiction, elle prend le relai du public et fait office de trait d'union entre le monde de la représentation et celui de la réception. » Caroline San Martin, *De quelle adaptation est-il vraiment question dans A History of Violence de David Cronenberg ?*, Transcr(é)ation, Vol. 4, p. 12.

fluide, de la fiction au documentaire en passant par le film-essai. La tension entretenue entre les deux réalités de l'image en fait une forme hybride qui permet aux cinéastes de passer d'un registre à l'autre.

Dans les films que nous étudions, Godard et Marker alternent constamment entre deux tendances, celle de l'illusion et celle du dévoilement. Comment et pourquoi cette dialectique est-elle entretenue ? Dans le cadre de cette étude, nous nous focaliserons principalement sur l'image manifeste (qui correspond plutôt à la seconde tendance) puisque son utilisation représente l'un des aspects spécifiques des films que nous étudions. Nous aurons alors à répondre aux questions suivantes : Quels sont ses effets sur la fiction et la narration ? Quelles sont ses particularités esthétiques ? Peut-elle permettre de résoudre les problèmes de représentations mis en avant par les personnages principaux de chaque film ?

Afin d'y répondre, nous commencerons par analyser les effets de l'image manifeste sur la temporalité de chaque film afin de mesurer les conséquences de potentielles ruptures causées par celle-ci au niveau du récit. Nous comparerons ensuite les liens qu'entretiennent différents types d'images prélevées dans les films avec leur référent profilmique. Cette seconde partie nous permettra de mettre en relation l'émancipation de l'image par rapport à l'objet qu'elle représente. Dans notre troisième et dernière partie, nous essaierons de mettre en avant les particularités du rapport que le spectateur peut entretenir avec l'image manifeste en le liant aux rapports que les personnages entretiennent avec elle.

Partie 1 : La double temporalité de l'image et le flux bergsonien

1.1 Interférences temporelles dans Sans Soleil

Sans Soleil est construit autour d'un personnage de caméraman-voyageur que nous ne voyons jamais à l'écran. Nous avons accès à ses images et à des lettres qu'il a écrites, lues par une narratrice intradiégétique dont nous ne connaitrons rien à part la voix puisqu'elle n'est jamais filmée. Son récit commence avant que ne soient projetées les premières images du film, sur un écran noir. Elle nous dit : *« La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route en Islande, en 1965. »* Cette phrase comporte trois strates temporelles : le temps de l'énonciation (ou de la narration), le temps du récit (quand a eu lieu la discussion entre la narratrice et le personnage) et enfin celui de l'image, le plus éloigné dans le temps, en 1965. L'image décrite apparait à l'écran à la suite du commentaire − dans un silence complet − avant de disparaître. C'est seulement une fois que nous sommes revenus sur l'écran noir que le commentaire reprend :

> *Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi, qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images, mais ça n'avait jamais marché. Il m'écrivait : « Il faudra que je la mette un jour toute seule, au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir. »*

Au moment précis où la narratrice prononce les mots « autres images », une autre image apparait effectivement à l'écran (celle d'un porte-avion américain) avant de disparaitre quand elle dit que ça n'avait jamais marché. Ces interactions entre le discours de la narratrice et les images provoquent un phénomène de synchrèse, défini ainsi par Michel Chion :

> Nom forgé que nous donnons à un phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un évènement sonore ponctuel et d'un évènement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante.[7]

Ce phénomène nous pousse à penser simultanément le temps de l'énonciation et le temps de l'image (non pas le temps qu'elle représente, mais celui où elle apparait en tant qu'image). Une autre équivalence temporelle peut être relevée entre le futur du personnage et le présent de la narratrice car le film qu'il anticipe semble être projeté sous nos yeux : nous avons reconnu l'image du bonheur et l'amorce noire. Ceci dit, toujours par effet de synchrèse, nous avons vu que l'image

[7] Michel Chion, *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, 2012, en ligne : http://michelchion.com/texts [dernière consultation le 24 mai 2024].

du porte-avion était naturellement appréhendée comme l'une des tentatives avortées d'associations visuelles évoquées par le commentaire. Or, le temps des essais est antérieur au temps de l'énonciation. Les différentes strates temporelles qui prennent corps dans la narration tirent les images vers elles par des effets de synchrèse qui peuvent être contradictoires. Comment la tentative passée (*« Il avait essayé »*) et le projet futur (*« Il faudra »*), qui sont représentés consécutivement, peuvent-ils coexister alors que le second est supposé avoir remplacé le premier ? Sur quels principes fonctionne la temporalité du film, de la narration, du récit et de l'image ? Comment interagissent-ils les uns avec les autres ? Cette première partie de notre étude aura pour objectif de répondre à ces questions.

Interférences entre les niveaux de récit : une narration au style indirect libre

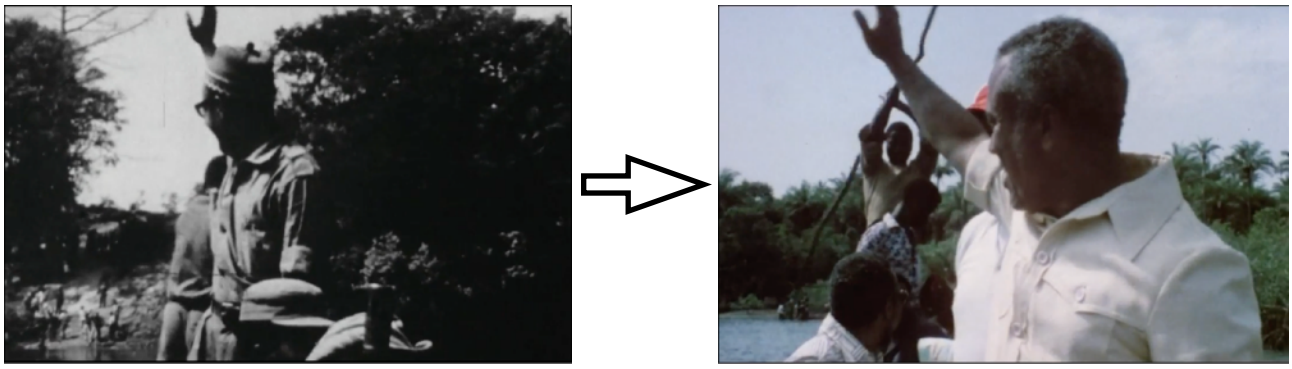
La courte séquence qui précède le générique et que nous venons d'évoquer comporte une variation dans le style de la narration, puisqu'elle passe du discours transposé au style indirect (*« Il me disait que c'était… »*) au discours rapporté (*« Il m'écrivait : "…" »*) pour transmettre les paroles du personnage. Cette transition est peut-être liée à une autre, celle du verbe « dire » au verbe « écrire ». Le premier est souvent employé pour évoquer une parole orale qui se déploie immédiatement entre plusieurs personnes alors que le second se rapporte à un intitulé toujours différé, existant au temps de l'écriture et au temps de la lecture (qui peut se reproduire infiniment, chaque lecture rendant à nouveau présent le texte). Cette alternance entre le discours transposé et le discours rapporté se poursuit tout au long du film mais un trouble s'installe progressivement. Dans la scène qui suit immédiatement le générique, chaque phrase commence par une marque d'énonciation claire, par exemple : *« Il m'écrivait : "Je reviens d'Hokkaido…" »* ou *« Il aimait la fragilité de ces instants… »* nous permettant de distinguer clairement la narratrice du personnage. Au contraire, dès la scène suivante, on peut remarquer quelques phrases ambigües comme celle-ci : *« Il m'écrivait que dans la banlieue de Tokyo, il y a un temple consacré aux chats. »* Nous sommes ici face à un discours rapporté puisque la narratrice emploie la conjonction « que », mais dans ce cas le verbe « avoir » doit être conjugué au même temps que le verbe écrire, c'est-à-dire à l'imparfait. Suite à ce problème de concordance des temps, la narratrice poursuit après quelques secondes de silence avec la phrase suivante : *« Je voudrais savoir vous dire la simplicité, l'absence d'affectation, de ce couple… »* Étant donné que la première personne du singulier et le présent ont jusqu'ici été réservés aux phrases du personnage, nous sommes tentés de lui attribuer ces mots, mais ils pourraient tout aussi bien être ceux de la narratrice puisqu'il n'y a plus de marque

d'énonciation. Cette indistinction provoquée par ce que nous pourrions rapprocher d'un discours rapporté au style indirect libre est de plus en plus marquée dans la suite du film, ce qui brouille les frontières entre les niveaux de récit puisque le personnage est lui-même un narrateur dans le récit de la narratrice.

Il n'est pas neutre que ce trouble se manifeste dans un premier temps par un problème de concordance des temps, car la temporalité du récit est perturbée par ces renvois de la narratrice au personnage. Le film repose sur plusieurs niveaux de récit : un premier qui nous est proposé par la narratrice et de multiples récits seconds proposés par le personnage. Chaque récit enchâssé est antérieur au récit premier mais cet écart temporel se manifeste rarement dans la narration, ce qui peut provoquer une certaine confusion. La séquence consacrée aux laissés-pour-compte de la croissance économique japonaise, toujours au début du film, propose un exemple intéressant. La narratrice commence par parler du personnage à la troisième personne du singulier : *« Il n'aimait pas s'attarder sur le spectacle de la misère. Mais dans tout ce qu'il voulait montrer du Japon, il y avait aussi les recalés du modèle. »,* avant d'enchainer sans transition et sans utiliser de conjonction sur ce qui ressemble à une parole rapportée : *« Ce matin à Namidabashi, à 20 minutes des splendeurs du centre, un type prenait sa revanche sur la société en dirigeant la circulation au carrefour. Le luxe pour eux ce serait une de ces grosses bouteilles de saké qu'on répand sur les tombes le jour des morts. »* Cette phrase est particulièrement intéressante puisqu'elle comporte un complément circonstanciel de temps qui ne nous permet pas de situer l'action qu'il qualifie puisqu'on ne sait pas vraiment à qui attribuer la phrase. Selon toute vraisemblance, le matin en question est lié à un récit second associé au personnage, mais rien ne nous le garantit, il s'agit peut-être d'une phrase de la narratrice concernant le récit premier. Cette indistinction momentanée entre les deux instances du récit se répète à de nombreuses reprises dans le film et s'étend à la temporalité des récits. L'antériorité des récits seconds tend à s'effacer tandis qu'ils surgissent dans le récit premier comme s'ils étaient réanimés, revigorés par l'acte de narration.

Nous avons jusqu'ici analysé un jeu de renvoi assez classique entre le temps du récit premier et les temps de récits seconds, mais le film comporte des séquences qui jouent sur une temporalité plus complexe en utilisant des images d'archives. C'est le cas d'une séquence placée dans la deuxième moitié du film, construite autour de la guerre d'indépendance menée conjointement par la Guinée-Bissau et le Cap-Vert face au Portugal. La première partie de cette séquence repose sur une alternance entre deux types d'images : des images en noir et blanc associées aux conflits des années 60 et des images semblables à celles que nous avons déjà vues dans le film, en couleur, associées à un passé plus proche autour de l'année 1980. À l'époque où

sont tournées les premières, le leader du parti révolutionnaire, Amílcar Cabral, mène ses troupes dans une guérilla contre le pouvoir colonial portugais ; à l'époque où sont tournées les secondes, Amílcar est décédé mais son parti, désormais dirigé par son demi-frère Luís, a obtenu l'indépendance. Si les images en couleur apparaissent à l'écran sans justification, les images en noir et blanc sont qualifiées d'« ancien document » par le commentaire, qui met en avant deux régimes bien distincts : celui de l'archive, du document ancien et celui du document contemporain. Nous retrouvons ici deux niveaux de récits nettement distingués tels que ceux que nous avions mis en avant au début de notre étude sur la narration du film. Cette hétérogénéité n'empêche pas pour autant les images d'interagir entre elles. Le montage et le commentaire établissent un parallèle entre les deux par un jeu de raccords et de comparaisons : nous passons de la rivière de l'archive à la rivière contemporaine sans heurt puisque nous retrouvons la même composition du plan et le même mouvement de caméra, puis nous retrouvons deux fois un personnage similaire effectuer le même geste. Dans un cas comme dans l'autre, le chef du parti révolutionnaire (d'abord Amílcar puis son demi-frère Luís), est présenté debout sur une pirogue, se retournant pour faire un signe de la main à des hommes restés sur le rivage.



Raccord-mouvement à travers le temps et l'hétérogénéité visuelle

Le commentaire nous indique que quinze ans séparent les deux gestes, nous sommes donc face à un montage parallèle qui invite le spectateur à comparer les deux images tout en mettant en avant leurs similitudes grâce à des raccords-mouvements. L'hétérogénéité des images est progressivement niée, exactement comme celle des niveaux de récits ; nous pouvons y voir une forme d'application du style indirect libre propre à l'image. Le même évènement est reproduit à l'identique comme si le temps venait d'effectuer un tour, une boucle sur lui-même. Ce geste de monteur est allégorique, il symbolise la reproduction d'un contexte bien plus global décrit par le commentaire :

> *Amílcar assassiné par des membres de son propre parti, les régions libérées tombées sous la coupe de petits tyrano-sanguinaires liquidés à leur tour par un pouvoir central dont tout le monde chantera la stabilité jusqu'au coup d'état militaire, c'est ainsi qu'avance l'Histoire : en se bouchant la mémoire comme on se bouche les oreilles.*

Au-delà de la similarité des images qui les représentent, Amílcar et Luís partageront le même destin. Dès lors, si l'Histoire se répète sans distinction notable, le temps n'avance pas selon une progression continue, un temps passé peut se rejouer au présent. Dans ce cas, nous devrions peut-être parler de montage alterné et non plus de montage parallèle à propos de l'alternance entre l'image d'Amílcar de l'image de Luís, puisqu'il manifeste une forme de simultanéité temporelle. Marker matérialise un temps non-linéaire, noué sur lui-même : un geste déclenché en 1965 peut se poursuivre en 1980 et inversement. Si le commentaire sous-entend qu'on pourrait potentiellement se souvenir de ce qui n'est pas encore arrivé en parlant d'*« amnésie du futur »,* c'est parce qu'il considère que ce qui arrivera est déjà arrivé.

Ce geste de montage que nous avons rapproché d'une forme de style indirect libre permet au cinéaste de déconnecter les images de leur temporalité originelle pour les insérer dans une nouvelle continuité. Le montage alterné associe deux matériaux visuellement hétérogènes, il est donc ostensiblement visible à l'écran. Comme dans le cas de la narration, le style indirect libre manifeste la présence d'une figure énonciatrice (celle du monteur ou du cinéaste) qui dispose d'une temporalité propre. Comment cette temporalité particulière s'articule-elle avec celle du récit et de la narration ?

Déploiement de la temporalité du film et de ses images

Nous devons ici récapituler et développer nos recherches relatives au temps de *Sans Soleil*. À partir de nos analyses précédentes, nous pouvons distinguer deux temps : celui de l'énonciation de la narratrice (T1) et celui de son récit (T2) dont le personnage est un cameraman-voyageur. Mais comme celui-ci est lui-même narrateur de récits seconds, ceux-ci sont ouverts sur divers temps (T3.1, T3.2, T3.3, etc.). Nous les regroupons ensemble malgré leurs différences puisqu'ils sont compris dans le récit global d'un narrateur et qu'ils comportent la caractéristique commune d'être accompagnés par les images du film qui y ont été tournées à l'occasion. Nous associons donc dans le même temps les images aux récits (T3) puisque mis à part certaines exceptions sur lesquelles nous reviendrons, les uns sont liés aux autres par leur contenu et par un phénomène de synchrèse déjà évoqué. Par exemple dans la scène qui suit immédiatement le générique, le personnage raconte un voyage en bateau : *« Je revenais d'Hokkaido l'île du nord. »* Ce qu'il décrit à la narratrice est

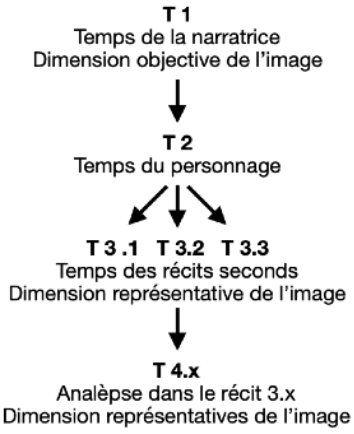
immédiatement associé à ce que nous voyons à l'image, nous reconnaissons sans difficulté *« l'attente, l'immobilité, le sommeil morcelé »* des japonais qui prennent le ferry. Notons qu'il ne s'agit ici que du temps représenté qui est concerné par le temps des récits (T3), puisque nous avons vu dans la séquence d'ouverture que l'image comporte aussi une temporalité propre à sa condition d'objet (due à sa double réalité) que nous avions alors rapproché du temps de l'énonciation de la narratrice (T1).

Nous avons aussi vu que certaines séquences pouvaient comprendre des images d'archives antérieures aux images du récit (T3). La temporalité du récit (T3) est donc dédoublée par analepse, ouverte sur un temps (T4) accompagné d'un autre type d'image (T4). L'énonciation du personnage n'en est pas pour autant impactée, elle reste implantée dans le récit (T2). Cet ancrage est manifeste dans le commentaire issu de la séquence consacrée à la révolution du Cap-Vert et de la Guinée Bissau :

> *Et maintenant la scène se transporte à Kasaka le 17 février 1980, mais pour bien la lire il faut encore avancer dans le temps. Dans un an, Luís Cabral, le président, sera en prison, et l'homme qu'il vient de décorer et qui pleure, le commandant Nino, aura pris le pouvoir. Le parti aura éclaté, Guinéens et Cap-Verdiens séparés se disputeront l'héritage d'Amílcar. On apprendra que derrière cette fête de remise des grades qui perpétue aux yeux des visiteurs, la fraternité de la lutte, il y avait toutes les amertumes des lendemains de victoire, et que les larmes de Nino ne disaient pas l'émotion de l'ancien guerrier, mais l'orgueil blessé du héros, qui ne s'estime pas assez distingué des autres*.

Le personnage nous propose une lecture de l'évènement non pas à partir de ce qui est visible, du présent de l'image, mais à partir des évènements qui ont suivi, il s'agit donc d'une interprétation téléologique qui bénéficie d'un recul important. Si l'interprétation qu'il propose peut être remise en question (peut-être qu'au moment où l'image est tournée, les larmes de Nino ne sont pas encore celles d'un héros blessé dans son orgueil), il en irait de même pour n'importe quelle autre interprétation. Elle permet cependant de mettre en avant une conception particulière de l'Histoire : tout présent prend le sens qu'on lui donne *a posteriori*, une fois qu'on peut le tenir à distance de regard.

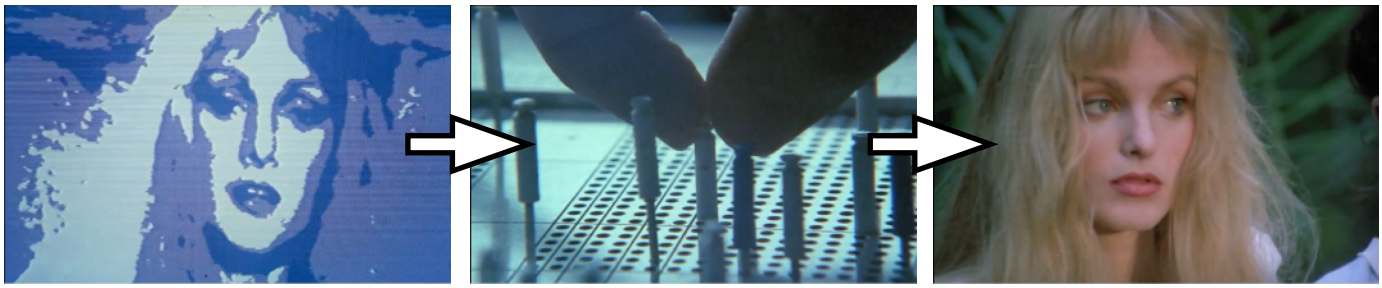
Schématisation des strates temporelles de Sans Soleil :



La suite de la séquence s'éloigne des conflits d'indépendance pour se focaliser sur le passage du temps et la mémoire. Le personnage s'extrait de son récit et propose une réflexion au présent de son énonciation (T2) :

> *Je vous écris tout ça d'un autre monde, un monde d'apparence. D'une certaine façon, les deux mondes communiquent, la mémoire est pour l'un ce que l'Histoire est pour l'autre : une impossibilité. Les légendes naissent du besoin de déchiffrer l'indéchiffrable, les mémoires doivent se contenter de leurs délires, de leurs dérives. Un instant arrêté grillerait comme l'image d'un film bloqué devant la fournaise du projecteur. La folie protège, comme la fièvre.*

Au même moment, un nouveau type d'images apparait : un plan monochrome composé de trois teintes de bleu où nous pouvons distinguer le visage d'une femme en train de chanter. L'image est peu définie et très contrastée, elle comporte une forte matérialité électronique. Le chant de la jeune femme accompagne le commentaire, sa voix aigüe et le rythme lent de sa chanson donnent une teinte mystique à la séquence. La dichotomie entre les deux mondes, mise en avant par le commentaire, trouve son expression dans la forte différence visuelle de cette image et celle qui la précède. Au moment où le spectateur découvre cette séquence, ce type d'images a déjà été introduit dans le film. Elles ont été présentées comme des images produites par un ami nommé Hayao Yamaneko à l'aide d'un synthétiseur électronique. Cette introduction propose une justification diégétique à l'usage de ces images, dans un récit rétrospectif au passé (T3). À partir de leur deuxième apparition et dans la suite du film, elles sont systématiquement associées au présent du personnage (T2).



Manipulation de l'image en énonciation filmique intégrée dans la diégèse

Le plan qui suit celui en monochrome bleu est un insert sur le plateau d'une machine où sont branchées plusieurs épingles électroniques dont l'une d'entre elles est retirée par deux doigts surgissant depuis le bord supérieur du cadre. Immédiatement, le montage nous renvoie sur l'image de la chanteuse qui a retrouvé sa et ses couleurs définition originelles. L'enchainement de ces plans sous-entend une relation de cause à effet entre le retrait de l'épingle et le changement visuel. Nous pouvons dès lors supposer que cette suite d'images ainsi que le reste de la séquence relèvent d'une

même continuité temporelle (T2) et que la machine que nous avons vue est celle qui permet de produire les images électroniques. Selon cette idée, l'image de la chanteuse où l'on reconnait maintenant Arielle Dombasle ne renvoie pas à la temporalité d'un récit (T3) mais au temps de l'énonciation (T2). Elle est exploitée non pas pour ce qu'elle représente, le temps du chant, mais en tant qu'objet manipulé (on retrouve ici le basculement propre à la double réalité des images). Les plans qui suivent présentent l'envers de cette manipulation ; ils sont tous situés dans une salle des machines où sont visibles un synthétiseur, une table de montage et plusieurs écrans. Le commentaire se poursuit ainsi : *« J'envie Hayao et sa zone, il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du temps, la seule éternité qui nous reste. »* Ce point situé à l'extérieur du temps ne coïnciderait-il pas avec la salle des machines ? Nous avons déjà vu que les images qui lui sont liées entretiennent un rapport de simultanéité avec le temps (T2), mais en tant que lieu où l'on manipule des images qui produisent un récit, on peut aussi le considérer comme un lieu d'énonciation en tant que tel. Ne retrouvons-nous donc pas ici l'espace et le temps de l'énonciation qui se manifestaient derrière le montage alterné de la séquence de la révolution ? Le montage des images doit-il être associé au personnage du film dans le temps du récit (T2) ?

Réduction de la temporalité du film : le temps de l'énonciation et le temps recomposé

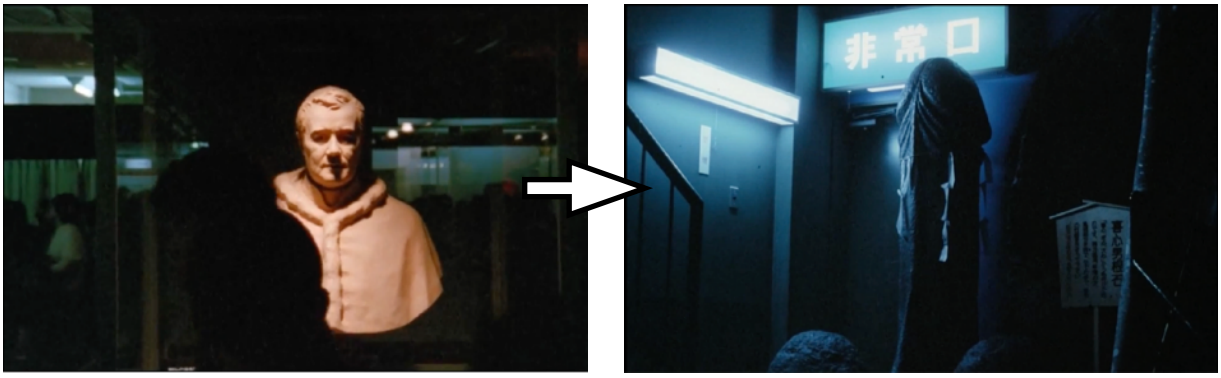
Si nous observons de plus près la salle des machines, nous pouvons remarquer qu'elle comporte un motif typiquement markérien : celui du chat. Il est présent sous forme de statue de bois et sur les écrans de retour de la table de montage. Même si le récit semble attribuer les images électroniques à un ami japonais, l'espace où se trouve son synthétiseur semble lié à Chris Marker lui-même. Dès lors, on peut voir en cette pièce le lieu d'énonciation global du film dans son intégralité, un temps (T0) qui comprendrait tous les autres. Cependant, nous avons déjà associé cet espace à la figure du personnage, que l'on peut par ailleurs considérer comme un double du cinéaste puisque ce dernier est le véritable caméraman-voyageur qui a tourné une grande partie des images du film. De même que la figure du personnage et celle de la narratrice avaient tendance à se mêler indiscernablement, nous pouvons considérer que la figure du personnage se mêle à celle du cinéaste. En simplifiant grossièrement ces relations, on obtient (T1) = (T2) = (T0). En tant qu'espace hors du temps, le lieu de l'énonciation rassemble en son sein les trois narrateurs du film. C'est ce qui explique pourquoi nous avons pu à la fois associer le temps de l'énonciation propre au montage et à l'image-objet à celui de la narratrice (T1) dans la séquence d'ouverture et à celui du

personnage (T2) dans la séquence sur la révolution guinéenne et cap-verdienne. Les différentes sources d'énonciation peuvent être associées par un rapport de simultanéité, celui de l'énonciation filmique, orchestrée par trois figures énonciatrices indissociables.

D'autre part, nous avons vu un peu plus haut un montage alterné entre deux images distantes d'*a priori* quinze ans. Au sein de cette séquence, le (T3) tend vers un rapport de simultanéité avec le (T4). Si on observe maintenant de manière plus générale comment sont associés les récits entre eux, on remarque qu'ils s'enchaînent sans souci de continuité. Dans la plupart des cas, ni la narratrice ni le personnage ne nous précise un quelconque intervalle temporel ou un rapport de succession. Par exemple, dans le premier tiers du film, on passe d'une séquence consacrée à la télévision japonaise à une séquence qui traite la question du sacré ; la nouvelle séquence est introduite par le commentaire suivant : *« Cette année-là, un nouveau visage apparut parmi les grands visages qui blasonnent les rues de Tokyo, celui du Pape. Des trésors qui n'avaient jamais quitté le Vatican furent exposés au septième étage du grand magasin Sogo. »* Le complément circonstanciel de temps est très vague, il ne permet pas de définir la position temporelle de l'exposition par rapport à la séquence précédente. On sait qu'elle a eu lieu la même année mais ce peut être indifféremment avant ou après, la transition ne repose donc par sur un rapport de causalité temporelle. Le seul lien qui unit les deux séquences et justifie cette transition est thématique ; la dernière partie de la séquence sur la télévision japonaise était consacrée aux émissions érotiques dans lesquelles les parties intimes des corps filmés sont floutées, ce que le commentaire associait frontalement à la religion : *« La censure n'est pas la mutilation du spectacle, elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant, c'est ce qu'ont toujours fait les religions. »* Il existe bien un rapport de causalité entre les deux séquences, mais il s'agit d'une causalité de pensée : la question de la sexualité entraine celle du sacré.

Il en va de même à plus petite échelle si on s'intéresse à ce qui lie les scènes d'une même séquence. La séquence consacrée au sacré rassemble et oppose deux expositions. La première a lieu dans un grand magasin de Tokyo, elle est consacrée aux atours du catholicisme, la seconde est consacrée à la sexualité et a lieu dans un musée de Jozankei. Le passage de l'une à l'autre repose entièrement sur un simple raccord entre deux statues qui représentent respectivement le Pape et une verge géante. Les deux statues font la même taille, sont éclairées de manière similaire par des projecteurs qui viennent souligner leur volume et sont cadrées selon la même échelle de plan. Le commentaire ne donne aucune information concernant la temporalité de la seconde exposition, il poursuit simplement sa réflexion : *« Alors à quand l'exposition au troisième étage de la Samaritaine des signes du sacré japonais comme on les voit à Jozankei, dans l'île d'Hokkaido ? »*

La transition est provoquée par une association visuelle, comme si l'image suivait le flux de la pensée du personnage. À moins que ce ne soit l'idée qui découle du rapprochement plastique ?



Raccord visuel entre deux statues et deux cultures

Si on fait peu cas des déterminations temporelles de chaque récit et de chaque image, c'est parce que celles-ci ont très peu d'influence sur la construction du film. Celui-ci repose sur un autre modèle qui est évoqué dans un texte de Gérard Genette :

> Ayant baptisé analepses et prolepses les anachronies par rétrospection ou anticipation, on pourrait nommer syllepses (fait de prendre ensemble) temporelles ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre. La syllepse géographique est par exemple le principe de groupement narratif des récits de voyage enrichis d'anecdotes tels que les Mémoires d'un touriste ou le Rhin. La syllepse thématique commande dans le roman classique à tiroirs de nombreuses insertions d'« histoires », justifiées par des relations d'analogie ou de contraste.[8]

Avec un récit qui fonctionne par syllepses temporelles, la temporalité propre de chaque récit est dédoublée. Ils existent dans leur temporalité propre et dans celle de l'énonciation. Selon Philippe Dubois, ce dédoublement est une constance dans le travail du cinéaste :

> Il y a toujours comme un dédoublement du temps. Un événement existe ainsi, pour ainsi dire, deux fois : une première fois saisi dans le temps opaque de son effectuation (il a lieu comme acte) : une seconde fois ressaisi dans le temps transparent de sa réévaluation ultérieure (il a lieu une seconde fois comme sens). […] Chez Marker, la révélation a toujours lieu après coup. Il y a, du point de vue de l'énonciation, plusieurs couches de temps dans le passé, et elles sont reliées, traversées, connectées par une conscience-trajectoire.[9]

Chaque récit est exploité comme un matériau permettant de construire une nouvelle continuité, celle de la réflexion, du flux de pensées orchestré par les différents narrateurs. C'est ce que nous avons vu quand nous avons étudié la simultanéité du (T3) et du (T4). Les évènements se

---

[8] Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 2003, p. 121.

[9] Phillipe Dubois, *La Jetée ou le cinématographe de la conscience*, in *Recherches sur Chris Marker: le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, dir. Phillipe Dubois, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Théorème nº6, 2006, p. 20.

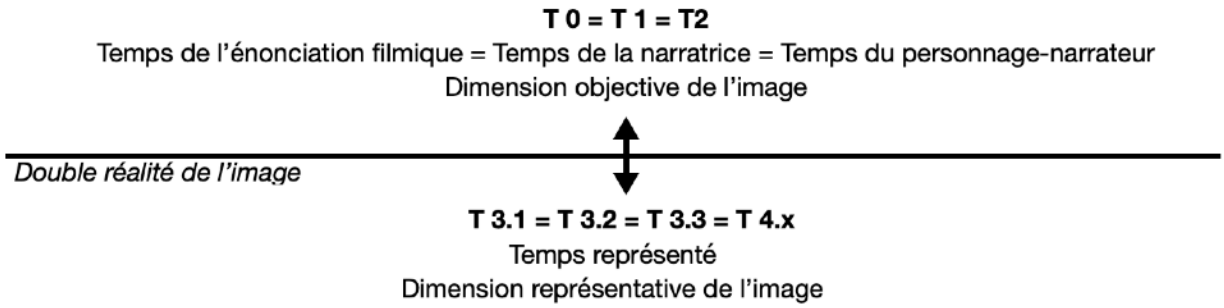
produisent d'abord dans le temps linéaire et insensé de l'Histoire (la mort d'Amílcar puis l'évincement de Luís quinze ans plus tard) ; dans un second temps, le cinéaste réorganise cette matière devenue image selon une nouvelle continuité qui révèle un temps non linéaire, noué sur lui-même. Nous avons jusqu'ici délaissé le rôle de l'image en l'associant aux récits du personnage. Cependant, avec la transition entre les deux expositions, nous avons mis en avant un enchaînement qui reposait en premier lieu sur une proximité visuelle. Deux explications s'offrent à nous : ou bien le buste du Pape a provoqué immédiatement chez le personnage une réminiscence de l'autre exposition (au temps du récit (T3)) ; ou bien le rapprochement visuel s'est fait après coup, à partir des images, au temps où le personnage est devenu narrateur (T2). Aucune des deux explications ne peut être complètement exclue pour l'instant car la jonction se produit simultanément à l'image et dans l'énonciation, or nous avons vu que l'image pouvait être associée aussi bien au temps de l'énonciation (les plans passés par le synthétiseur, ceux qui représentent la salle des machines…) qu'au temps du récit (le retour d'Hokkaido en bateau). Cependant, puisque le personnage ne se manifeste pas en tant que tel dans son propre récit et qu'à aucun moment il ne manifeste d'ancrage dans l'espace-temps de l'une ou de l'autre exposition, il n'existe qu'en tant que narrateur dans cette séquence. Le raccord ne peut être attribué qu'à cette instance énonciatrice et à un rapprochement après coup ; on peut dès lors penser que l'image a un rôle actif dans le flux de pensées.

La temporalité originelle des récits (T3.1), (T3.2), (T3), (T4), etc. est complètement négligée dans ce flux. Ces récits et les images qui leur sont associées ont été objectivés, ils sont devenus matériau pour la pensée qui n'a plus qu'à les assembler selon son bon vouloir, par association visuelle ou thématique. Selon Philippe Dubois : « *il y a très souvent chez Chris Marker, homme du réel et du monde, homme du documentaire, un jeu inaugural, une sorte de posture de démarrage, qui consiste à d'abord poser le réel comme image. Et c'est de ce réel fait image que va, littéralement, naître le récit*. »[10] Dans *Sans Soleil*, les multiples temporalités des récits du personnage sont devenues images, ce qui leur permettent d'interagir librement pour créer un nouveau récit, celui du film. Seule une distinction subsiste : le temps de l'énonciation d'un côté (T1 = T2 = T0), le temps recomposé de l'autre (à partir des T3.1, T3.2, T3, T4…), le premier comprenant les seconds. C'est ce qui se jouait déjà dans notre scène pré-générique, où le temps de l'énonciation juxtaposait deux temps incompossibles : la tentative passée (*« Il avait essayé »*) et le projet futur (*« Il faudra »*). Là où l'image est un outil particulièrement complexe, c'est qu'elle

[10] I*bid*., p. 14.

existe aussi bien dans les deux temps. De par sa double réalité, elle est présente tout en comportant un temps passé.

Allers-retours entre les deux pôles constitutifs de la double réalité des images :



La temporalité du film rejoue celle de l'image en la complexifiant puisqu'elle l'intègre dans une nouvelle continuité. Cette continuité est double elle aussi ; elle comporte une dimension linéaire, celle de l'énonciation, qui avance progressivement d'une idée à une autre (associée à la réalité objective de l'image) mais aussi une dimension plus complexe, celle du temps recomposé, puisque qu'il prend corps à partir d'une disparité impressionnante de passés très distincts. Nous avons jusqu'ici parlé de ce temps non linéaire en le rapportant à un « flux de pensées », mais cette notion de « flux » doit être approfondie.

Dans *L'évolution créatrice,* Bergson oppose deux conceptions du temps, celle de la science et celle de l'expérience naturelle. Selon lui, la première manque son objet car elle le remplace par un système de signes, une représentation spatiale : « *Quand la science positive parle du temps, c'est qu'elle se reporte au mouvement d'un certain mobile T sur sa trajectoire. Ce mouvement a été choisi par elle comme représentatif du temps, et il est uniforme par définition* »[11]. En substituant au défilement du temps une série de points fixes, on passe à côté de ce qui lui est propre : sa durée et son indétermination. C'est ce qu'explique Philippe Touchet dans son commentaire du texte :

> « C'est un temps qui ne dure pas, et qui, par conséquent, ne rend pas compte de la matière dans ce qu'elle a de muable. Le temps physique est un temps spatial [simultané] uniforme [quantitatif] discontinu et extérieur [cinématographique, abstrait]. C'est donc d'abord au cœur de la matière que le problème du temps se pose, même s'il est question du temps de la conscience. C'est sur le terrain même de la physique que la science arrête le temps, et qu'elle le recompose de manière artificielle. La science moderne n'a retenu du temps que sa quantité, pas sa qualité, qui est de faire changer les choses intérieurement ».[12]

[11] Henri Bergson, *L'Evolution créatrice*, chapitre IV, Paris, Editions Puf Quadrige, 2009, pp. 336-339.

[12] Philippe Touchet, *BERGSON, L'évolution créatrice. Du temps à la durée créatrice*. p. 11. En ligne : https://philosophie.ac-versailles.fr/spip.php?article1101 (dernière consultation le 24 mai 2024)

La durée associée au temps vécu dans l'expérience naturelle doit être comprise à partir de la phrase suivante : « Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau. »[13] La durée est changement, mouvement incessant et indéterminé : « Les choses ne se succèdent pas parce qu'elles réaliseraient leur identité en différé le long du temps, mais parce que leur identité n'est pas entièrement réalisée, parce qu'elles se créent sans cesse. »[14]

Nous reviendrons sur ce texte qui s'avèrera essentiel dans notre étude mais nous pouvons d'ores et déjà souligner les similitudes entre le flux bergsonien et le temps recomposé par Marker. Plutôt que de chercher à reconstituer la temporalité d'une histoire qui aurait déjà eu lieu, le cinéaste recompose une histoire inédite sur le modèle du flux. Il utilise des récits et des images liés au passé, mais intégrés au sein du flux, littéralement réanimés, ils bénéficient d'une nouvelle durée qui leur permet de prendre un sens nouveau, d'évoluer et d'aboutir à autre chose.

1.2 Critique immanente et matérialisation du flux dans Éloge de l'amour

Critique des systèmes de signes qui dévitalisent le réel

L'Évolution créatrice peut également nous être utile pour aborder le film de Jean-Luc Godard puisque la critique du philosophe envers le « temps des scientifiques » peut être liée à des thèmes explicites dans *Éloge de l'amour*. Voici ce que Bergson écrit à ce propos :

> Il est de l'essence de la science, en effet, de manipuler des signes qu'elle substitue aux objets eux-mêmes. Ces signes diffèrent sans doute de ceux du langage par leur précision plus grande et leur efficacité plus haute ; ils n'en sont pas moins astreints à la condition générale du signe, qui est de noter sous une forme arrêtée un aspect fixe de la réalité. Pour penser le mouvement, il faut un effort sans cesse renouvelé de l'esprit. Les signes sont faits pour nous dispenser de cet effort en substituant à la continuité mouvante des choses une recomposition artificielle qui lui équivaille dans la pratique et qui ait l'avantage de se manipuler sans peine.[15]

Il reproche aux scientifiques de substituer une représentation fixe sous forme de signes à la durée réelle des choses qui est une existence mouvante, prise dans un processus d'évolution, de création continue. Cette critique apparait de manière très diverse dans le film puisque, comme nous allons le voir, elle prend différentes formes.

---

[13] Henri Bergson, *Évolution Créatrice*, Paris, Puf quadrige, Édition critique, 2009, p. 11

[14] Phillipe Touchet, *op. cit*., p. 20.

[15]Henri Bergson, *op. cit*., p. 328.

Considérons dans un premier temps le problème du langage qui apparait indirectement dans le texte. Edgar et *Elle*[16] ont à peu près le même âge, ils se rencontrent une première fois en Bretagne (dans la seconde partie du film) alors que le jeune homme rencontre les grands-parents de la jeune femme dans le cadre de recherches sur la Résistance, puisqu'ils étaient membres d'un groupe de résistants. Au même moment, *Elle* est en train de défendre leurs droits face à des producteurs américains qui cherchent à adapter leur histoire à Hollywood. Ils se rencontrent ensuite une seconde fois (dans la première partie du film, après une ellipse de deux ans) alors qu'Edgar cherche une actrice pour un film sur l'amour. Au milieu de cette partie, une scène de dialogue entre les deux protagonistes est tournée sur le Pont Neuf. Une plaque commémorative fait l'objet de leur discussion ; un insert sur celle-ci nous permet de lire *« Ici René Revel, gardien de la paix du 15e arrt. Chevalier de la légion d'honneur, a été tué par les allemands le 19 août 1944 ». Elle* déclare alors : *« On ne devrait pas dire ça comme ça. Ni le gardien, ni la paix, ni les allemands »*. Le texte officiel vient substituer une phrase simple à une réalité complexe puisque Revel n'était pas qu'un gendarme, les allemands pas simplement des allemands, ils n'étaient pas en paix… Seulement, à partir du moment où le texte est gravé dans le marbre, toute l'Histoire est figée, paralysée, ce qui va à l'encontre d'un processus de mémoire constamment en mouvement, en activité. Dans son commentaire de Bergson, Philippe Touchet écrit :

> C'est dire que la durée mathématique est aussi un symbolisme : l'usage de la langue est le corollaire de l'acte de l'entendement : parler, c'est généraliser, uniformiser, et fixer. Le langage ne s'applique donc aisément que sur de l'uniforme et du fixe. La durée n'est pas réductible aux termes du discours, et encore moins aux signes de l'équation mathématique. Mais le texte est plus fort encore : il ne dit pas seulement que le langage est inadéquat au devenir. Il dit que le langage ne peut rien dire du devenir.[17]

La réduction opérée par le texte ne fait pas que simplifier l'évènement historique, elle le vide de sa substance (propre à sa durée) et le remplace par une représentation dévitalisée. À la fin de la première partie du film, Edgar se retrouve à un arrêt de RER nommé *« Drancy-Avenir »*, il se demande alors *« Qui a eu l'idée de parler d'avenir à Drancy ? »* Faire le choix d'associer Drancy à l'avenir dans une expression écrite est un choix conséquent puisqu'on peut considérer qu'il s'agit d'une opération visant à dissocier la ville d'un passé peu reluisant. Ce choix est compréhensible si on se met à la place des habitants ou de la municipalité mais il pose problème par rapport à la mémoire des camps.

---

[16] Ce pronom renvoie à un personnage féminin. Elle est nommé ainsi dans le scénario du film, son véritable nom n'est jamais révélé. Nous utiliserons l'italique pour la désigner dans le cadre de cette étude afin d'éviter toute confusion avec le simple pronom personnel.

[17] Philippe Touchet, *op. cit*., p. 14.

Dans son article « *Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle* », Nicole Brenez déploie l'historicité de la notion de « critique immanente ». Selon Marx, elle se divise en deux versants : « dégager les déterminations et les limites de ce qui se fait passer pour la raison dans un temps donné, afin d'en manifester le caractère éventuellement doctrinaire et stratégique. »[18] puis « l'activité critique en tant qu'énergie doit se transformer en pratique. La théorie critique se change, écrit Marx, "en force matérielle" ou, comme le reprend Véronique dans la Chinoise, "en vérité combattante"»[19]. Ici c'est bien le premier principe qui est engagé, puisque les énoncés critiqués ont en commun leur affichage dans l'espace public et leur absence de locuteur. Ils ne sont pas signés. Dès lors, ils ne sont pas attribués à une subjectivité, ils se présentent comme objectifs. Les choix qui relèvent du langage ne sont pas neutres, ils doivent être interprétés comme des faits politiques, ce que le film met en avant. La même logique sous-tend certains abus de langage très répandus comme l'usage du terme « américain » pour qualifier un habitant des États-Unis. *Elle* est intraitable sur ce point quand elle défend ses grands-parents face à un agent d'Hollywood :

- *Vous dites "écrivain américain" : de quels américains s'agit-il ? L'Amérique du Sud ?*
- *Je ne comprends pas. Quelqu'un des États-Unis évidemment.*
- *"Évidemment." Mais le Brésil aussi ce sont des états unis, les états unis du Brésil. Et ils s'appellent brésiliens.*
- *Non, je disais les États-Unis d'Amérique du Nord.*
- *Le Mexique aussi ce sont des états unis d'Amérique du Nord, et ils s'appellent mexicains. Le Canada aussi, et ils s'appellent Canadiens. De quels États-Unis vous parlez ?*

À travers ce personnage, le film met en avant un impensé, une appellation figée que nous utilisons sans même y réfléchir. Or, comme l'atteste ce dialogue, cette appellation non plus n'est pas neutre puisqu'elle nie implicitement l'existence d'autres américains que les états-uniens. Le terme porte indirectement en lui un caractère hégémonique et impérialiste.

Cette pratique du langage ne peut être dissociée d'une pratique équivalente de l'image dont la publicité est le parangon puisqu'il lui est attribué un message simple qu'elle doit livrer sans équivoque. Dans ce cas l'image devient un simple véhicule à vocation économique mais au moins elle n'a pas d'autres prétentions, contrairement au cinéma Hollywoodien. C'est ici que l'on retrouve appliqué à l'image le premier principe de la critique immanente de Marx : relever un caractère doctrinaire et stratégique *dissimulé*. La critique du cinéma commercial américain se joue sur deux fronts dans le film : dans la première partie, Edgar essaie de monter un film qui serait à l'opposé des standards hollywoodiens qu'il critique ouvertement, tandis que dans la seconde partie, la critique

---

[18] Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard - écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, tome 2, Cherbourg, de l'incidence éditeur, 2023. p. 72.

[19] *Ibid*., p. 73.

passe par une représentation peu flatteuse de représentants d'un studio qui cherchent à acheter les droits d'un couple de Résistants. La seconde est la plus évidente puisqu'elle est presque caricaturale : un représentant de Washington justifie par exemple sa présence ainsi : *« Understand that Washington is the real director of the ship and that Hollywood* […] *is only the steward »* Ce qu'un personnage traduit ainsi : *« Le cinéma est à l'avant-garde du commerce, il est l'avant-garde du commerce ».* Godard représente Hollywood comme une pure industrie dépendant des pouvoirs politiques et économiques. Cette dépendance devient vraiment problématique quand ils réalisent des films historiques, puisque leurs pratiques industrielles ont un impact sur la représentation, ce que relève *Elle* à la lecture du scénario envisagé : *« Et les scènes de nu ? Aujourd'hui dans tous les films, les jeunes filles doivent se déshabiller et se rouler sur leurs amants. C'était vraiment ça votre histoire ? »*

Edgar cherche également à réaliser un film historique, mais différemment, puisqu'il considère l'Histoire comme quelque chose qui ne peut être résumé par une simple histoire. C'est ce qu'il explique à une jeune femme qui passe un essai pour son film : *« Est-ce que vous avez compris que ce n'est pas l'histoire d'Églantine, mais un moment de l'Histoire, la grande Histoire qui passe à travers Églantine ?* […] *Pas votre histoire ni la mienne, quoi qu'il arrive, la nôtre, même si on ne se connait pas, l'Histoire. »* L'Histoire est quelque chose de pluriel qui passe à travers les individus. Il décide donc de passer par trois histoires, celle de trois couples de différentes générations : *« Il faut les trois âges, ou alors le projet doit s'arrêter. Ça devient une histoire avec Julia Roberts, Hollywood... pas de l'Histoire. »* L'Histoire n'est pas contenue dans les histoires mais elle circule entre elles, elle prend forme dans les intervalles constitués par la juxtaposition d'éléments hétérogènes. Cette méthode de représentation est très similaire à celle qu'Husserl utilise pour extraire une « essence » :

> Soit l'essence du rouge − le genre, l'espèce, le rouge. Le processus qui va aboutir à l'intuition du « rouge » comme tel s'appuie en effet sur une série de perceptions particulières qui sont chaque fois celles d'objets particuliers : le rouge du buvard posé sur mon bureau, le rouge de cette robe, etc. Laissant alors de côté les objets particuliers de ces diverses perceptions pour ne plus considérer que ce qu'il y a de commun entre eux, je fixe mon attention sur cet universel identique que la vue peut tirer de toutes ces perceptions, et je le vois alors, lui, dans une vue bien nette. […] Tel est le procès d'abstraction idéalisante qui, prenant appui sur des données singulières, aboutit à la vue claire et distincte d'un élément identique qui leur est commun, qui est un nouvel objet, d'un autre ordre, un objet idéal lui-même donné dans une intuition d'un autre ordre, l'intuition d'une généralité idéale aperçue comme telle : l'intuition de l'essence.[20]

[20] Michel Henry, *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, pp. 113-114.

Les notions d'intervalles et de juxtaposition évoquent immédiatement une certaine pratique du montage dont l'objet ne serait pas de reconstituer une forme de continuité organique entre chaque composante du film mais d'entretenir une forme d'hétérogénéité entre elles. Dans sa théorie du montage, Térésa Faucon met en avant l'aspect dynamique et productif de l'intervalle en s'appuyant sur un texte de François Cheng consacré au langage pictural chinois :

> Ainsi, le cinéma fait sienne, par son mécanisme, la dialectique Vide-Plein : « Le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. » L'interruption dans l'intervalle, à savoir suspension et inachevé du Vide, est ici à prendre pour devenir, pouvoir d'engendrement.[21]

Nous trouvons un exemple de ce travail du vide entre deux composantes indépendantes à la fin de la séquence de dialogue évoquée plus haut. Après une ellipse temporelle, les personnages poursuivent leur discussion un peu plus loin sur la Seine, au niveau de l'Ile Seguin. Edgar attire l'attention d'*Elle* vers la ville d'Auteuil, visible depuis le quai où ils se trouvent : *« C'est là aux environs du pont Mirabeau qu'en 52 av JC, Labienus un lieutenant de César a franchi la Seine pour attaquer dans la plaine de Grenelles les troupes Gauloises de Lutèce. Il y avait une forêt, là, partout. Ce qui reste, c'est le bois de Boulogne. »* Des images du pont Mirabeau et du bois de Boulogne apparaissent alors à l'écran, mais ces images n'ont pas vocation d'illustration, il semble plutôt qu'elles s'opposent ou qu'elles résistent au récit. L'image-visuelle ne correspond pas à l'image-sonore provoquée par la description du personnage, un écart s'immisce entre elles. Cet écart n'est pas négligeable puisque plus de deux millénaires se sont écoulés entre les deux paysages. La mise en évidence de ce vide ou de ce manque ouvre une réflexion : reste-t-il la moindre trace de l'épisode historique dans le paysage ? Quels rapports entretenons-nous au quotidien avec notre passé ? L'Histoire n'est pas fixée arbitrairement sous forme de signes, elle est convoquée indirectement entre deux images, entre deux espaces-temps.

Ce travail de l'intervalle suppose un travail d'interprétation (le sens est à construire par le spectateur) complètement étranger à l'image univoque de la publicité, de la télévision ou du cinéma commercial. Edgar dénonce explicitement un usage de l'image reposant sur le modèle du langage : *« Ils vendent des images parlantes, mais une image ne dit jamais rien, elle devrait être...* [réplique momentanément inaudible] *On n'y voit plus rien, et c'est ça qu'ils veulent. »* Exemplairement dans cette réplique le langage est utilisé contre le langage mais la solution que propose le personnage

[21] Teresa Faucon, *Théorie du montage : énergie des images*, Malakoff, Armand Colin, 2007, p. 102.

échappe à l'ordre du discursif puisqu'elle est inaudible. Il serait contradictoire de critiquer les « images parlantes » avec un plan résumable à son dialogue. La critique du langage prend alors un sens plus général qui rejoint et développe la critique de Bergson. Au lieu de rendre sensible quelque chose ayant à voir avec le devenir ou avec le vivant, le langage et l'image commerciale se limitent à une représentation figée, dévitalisée. C'est également le constat proposé par Laurent Jullier :

> Bombardé d'images et de messages quels que soient l'heure de la journée et l'endroit du monde où il se trouve, l'homme occidental se trouve moins en contact avec la réalité qu'avec une représentation aspirant à la remplacer (l'hyper-réalité de Baudrillard, hyper-aesthetics parfois chez les anglo-saxons, qui sont moins alarmistes). Les espaces publics, dans le sens large du terme c'est-à-dire des rues de la ville aux programmes radio, des pages des journaux aux émissions de TV, seraient dévolus à une communication plus ou moins mercantile du monde, qui le masque sous couvert de le représenter - c'est en ce sens aussi que l'on peut parler d'écran post-moderne : faire écran.[22]

La première partie du film étant tournée intégralement à Paris, grande capitale mondialisée, de nombreux signes de communications mercantiles sont visibles à l'écran. Un choix du cinéaste les rend particulièrement visibles, le tournage de nuit. Puisque les plans sont très sombres, presque sous-exposés, de nombreuses enseignes lumineuses et affiches publicitaires attirent l'attention du spectateur. En revanche, de nombreux personnages ou figurants sont difficilement visibles, réduits à une silhouette noire, et ce même dans les scènes diurnes où ils sont alors filmés en contre-jour. La scène où Edgar se rend au cinéma au début du film est exemplaire sur cette question puisque les affiches de film et les enseignes lumineuses sont facilement visibles alors que les personnages sont complètement sous-exposés. Un couple de personnes sans domicile fixe qui dort à même le sol devant l'entrée du cinéma est particulièrement invisibilisé par ce dispositif. Certains paramètres techniques peuvent permettre à la caméra de capter plus de lumière, il aurait été possible d'ajouter d'autres sources d'éclairage ; il s'agit donc d'un choix de mise en scène visant à rendre sensible cette domination de l'image et du langage au sein de l'espace public et dans la sphère du visible en général. La représentation dévitalisée du monde qu'ils proposent fait ici littéralement obstacle à la perception du réel. Les choix plastiques que nous avons soulignés dans cette scène sont largement reconduits dans le reste de la première partie du film, où l'on peut relever de nombreuses silhouettes associées à des pauvres ou des laissés-pour-compte.

Si l'invisibilisation touche exemplairement ce sociotype de figurants, les autres n'en sont pas exempts. On s'approche ici du point le plus important soulevé par la critique immanente

---

[22] Laurent Jullier, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 1997, pp. 14-15.




Visibilité des enseignes publicitaires et invisibilité des figures humaines

proposée par le film puisqu'il concerne une très grande partie des spectateurs eux-mêmes : la critique de l'âge adulte. Nous avons vu un peu plus haut qu'Edgar cherchait à représenter l'Histoire en passant par trois couples de générations différentes, cependant, comme il l'explique à son producteur au début du film, l'âge adulte lui pose problème : *« Les jeunes, c'est évident : on les croise dans la rue et on dit d'abord "ce sont des jeunes". Les vieux, pareil. Avant quoi que ce soit on se dit en pensée "voilà un vieux". Mais un adulte, c'est tout sauf évident. Ils ne sont jamais tout nus, il leur faut une histoire. »* L'âge adulte résiste à ce que l'on pourrait considérer comme une appréhension phénoménologique, c'est un invisible, un irreprésentable. Quand Edgar fait passer des essais, il se montre très dur avec les prétendants aux rôles ; il dit par exemple à une femme : *« Non, ça n'ira pas. Il faut apprendre à lire madame, ou à dire. Ou apprendre à écouter»,* après quoi celle-ci se tourne automatiquement vers la source du son, ce qui l'agace : « *Je ne vous ai pas dit "regarder", je vous ai dit "écouter", "entendre". »* De la même manière, alors qu'un homme se lève et interprète son texte Edgar le coupe : *« Ça n'ira pas − un adulte, ça n'existe pas ».* Si l'adulte n'existe pas dans ce contexte, c'est probablement parce qu'il ne parvient pas à sortir d'un certain automatisme pour vivre le texte, pour le faire vivre à travers sa voix, lui donner un présent ; il se contente de reproduire des représentations et des schémas de pensée admis.

La phrase *« un adulte, ça n'existe pas »* doit être prise très au sérieux puisque c'est un thème qui revient indirectement dans plusieurs répliques du film, et ce dès les premières séquences, où l'on peut entendre : *« Quand ils gagnent plus de 10 000 francs par mois, mon sentiment c'est que les français se laissent dicter leur vie. »* ou encore : *« chômeurs profitez de commencer à penser. »* À partir de ce rapprochement nous pouvons dresser l'hypothèse suivante : les adultes n'existent pas car ils ne pensent pas, obnubilés par leurs subsistances matérielles, le travail et l'argent. Ils sont

prisonniers de chaines d'actions et de réactions, d'automatismes auto-conservateurs qui ne laissent aucune place au spontané, à l'invention ou à la création. Nous retrouvons ici l'opposition que nous avons constituée à partir de Bergson : le temps linéaire de l'adulte, un temps symbolique qui relève de la représentation dévitalisée, du langage ; et le temps du flux, vivant, de l'invention permanente. Les seuls personnages adultes qui semblent épargnés par le temps linéaire sont Edgar et *Elle.*

Le flux et le discontinu

Pour ce qui est du personnage masculin nous pouvons relever un dialogue le concernant entre une jeune femme et Philippe, l'assistant qui l'aidait pendant la préparation de son film. Elle lui demande : *« C'est lui Edgar ? Pourquoi est-ce que vous lui dites monsieur, il est plus jeune que vous Philippe. »* Ce à quoi il répond : *« Sans doute, mais c'est la seule personne qui essaie de devenir adulte. »* Comment exister en tant qu'adulte ? Qu'est-ce qu'Edgar a de particulier pour s'en approcher ? Nous pouvons remarquer pour commencer qu'il entretient un rapport au monde assez singulier : nous apprenons au fil du récit que ses parents sont décédés et qu'il n'a pas de famille. Si on se limite aux informations données par le film, il n'a pas non plus de travail, de logement ou de moyen de transport. C'est en ce sens un personnage abstrait matériellement, fortement désincarné, ce qui lui permet de consacrer son existence à ses projets artistiques sans se soucier de sa subsistance. Les soucis financiers lui semblent particulièrement étrangers, ce qui lui permet de vivre hors du temps continu des jours ouvrés et de la productivité économique. Il invente sa vie en permanence sans suivre aucune trajectoire prédéfinie, ce qui se matérialise formellement dans le film par des mouvements gratuits, inutiles ou contradictoires. Par exemple, dans la scène qui se déroule à l'arrêt de RER nommé « Drancy-avenir », il monte dans un train avant de redescendre quelques secondes plus tard. Face aux valeurs de fixité, de durabilité et d'utilité du langage, Edgar oppose une force de vie, d'imprévisibilité. Il cite ailleurs dans le film une phrase de Picasso : *« Je ne cherche pas je trouve. »* Il est possible en effet de comparer ses trajectoires de vie à un dessin du peintre espagnol puisqu'il passe d'une étude historique à un projet de film comme un bouquet de fleurs est transformé en poisson par un nouveau trait. Bazin associait par ailleurs directement le travail du peintre au flux bergsonien dans un texte consacré au *Mystère Picasso* de Clouzot : « *Chaque trait de Picasso est une création qui en entraîne une autre non comme une cause implique un effet, mais comme la vie engendre la vie*. »[23]

[23] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985, p. 194.

D’autres types de mouvements gratuits, inutiles, sans objet peuvent être relevés indépendamment du personnage d’Edgar : une jeune femme sur patins à roulettes qui tourne en rond et saute des escaliers dans le hall d’un cinéma, un adolescent choisi pour interpréter le garçon du couple de jeunes dans le film d’Edgar fait des sauts périlleux en plein dialogue, sans justification… Il s’agit de gestes purs sortis de tout rapport de causalité ou de schème sensori-moteur. Deux autres mouvements de ce type peuvent être ajoutés à la liste : le saut en hauteur et la galipette d’un couple de figurants dans la deuxième partie du film. Les plans concernés présentent cependant une variation : un ralenti très saccadé, ou plus précisément une suite d’arrêts sur image qui viennent figer temporairement le mouvement. Cette manipulation de l’image peut évoquer les chronophotographies d’Etienne-Jules Marey qui ont permis la décomposition de gestes rapides, dévoilant des étapes du mouvement jusqu’alors invisibles. Cependant, le prix de cette intelligibilité nouvelle est la destruction du mouvement en lui-même. Au cinéma, le mouvement continu produit une illusion de vie, il nous invite à oublier l’artifice de son dispositif. À chaque fois que surviennent ces interruptions, l’artifice se manifeste aux dépens de ce qui est représenté, le mouvement s’échappe quand on l’observe de trop près. C’est ce que remarque Jean-Louis Comolli en s’appuyant sur un autre film de Godard :

> Et comme le cinéma rabat cette synthèse sur « la vie » dont il mime le mouvement, le discontinu n'y est pas bienvenu, car il fait rupture dans le vivant (le saut coupé saccadé dans *Sauve qui peut la vie*, Godard, 1980). Les saccades dans l'image-temps semblent citer les mouvements saccadés de la danse macabre, cette figure majeure de l'imaginaire occidental qui propage le thème d'une « victoire de la mort ». À travers le discontinu, le saccadé, le non-lié, ce sont les soubresauts du squelette, c'est la mort qui revient.[24]

On pense alors à la fameuse critique de Bergson, qui associait le temps des scientifiques à un temps cinématographique puisqu’ils proposent tous deux une représentation du temps s’appuyant sur des coupes instantanées. Nous n’avons pourtant jusqu’ici cessé de rapprocher les deux films que nous étudions du modèle du flux, de l’invention spontanée et de la durée créatrice. Comment un film peut-il s’inventer sous nos yeux alors qu’il s’agit d’un produit fini dont chaque plan est matériellement fixé au suivant sur la pellicule qui défile imperturbablement ?

Notons au passage que l’arrêt sur image est également utilisé fréquemment dans *Sans Soleil*. Chez Marker, il surgit spontanément au sein du plan, comme si le cinéaste tentait de retenir un instant prégnant. Il fixe à plusieurs reprises le regard d’un personnage tourné vers la caméra, comme dans une scène au début du film sur la jetée d’embarquement de l’ile de Fogo au Cap-Vert (nous

[24] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009, p. 94.

reviendrons plus en profondeur dans la seconde partie de notre étude sur l'importance du regard dans ces images). Un peu plus tôt dans le film, alors que le commentaire propose une réflexion sur la fonction du souvenir, il filme une jeune femme de dos sur un petit bateau. Elle se tourne vers la caméra mais s'en détourne immédiatement quand elle remarque qu'elle est filmée. L'image est figée juste après que le regard ne se soit dérobé, comme si le monteur n'avait pas été assez vif pour le capturer. Quelques secondes avant, les mots suivants avaient été prononcés : *« Comment se souvenir de la soif ? »* Dans le commentaire comme dans l'image, chez Marker comme chez Godard, quelque chose échappe à la fixation. Par rapport aux deux strates temporelles que nous avons mises en avant dans *Sans Soleil*, ce geste marque une rupture dans le temps recomposé sur le modèle du flux, il nous renvoie au temps de l'énonciation. Dans *Éloge de l'amour*, le temps de l'énonciation est moins prégnant puisqu'il n'est pas associé à un narrateur diégétique, mais il se manifeste tout de même à partir du montage qui travaille sur l'intervalle et la rupture. Le film est construit autour de béances, de plans noirs (avec ou sans intertitre) qui viennent s'opposer à toute continuité temporelle. Comment se fait-il que l'arrêt sur image et l'écran noir, si rare au cinéma, se trouve dans deux films qui mettent en avant la force vitale du mouvement, du flux ? Notons d'abord que selon Comolli, les deux sont loin d'être incompatibles :

> Sur l'écran, le mouvement se fige et un photogramme dure plus longtemps que la fraction de seconde qui lui est dévolue. Le film s'arrête mais la projection continue. C'est par l'effet d'un paradoxe très brechtien que la rupture de l'effet d'illusion ne met pas fin à la scène, ni à la pièce, ni au dispositif théâtral, qu'elle devient ainsi la relance du désir d'illusion. La suspension de l'illusion est désir ou promesse d'illusion encore à venir. Telle est la fatalité fictionnelle du cinéma, qui réduit la distance entre ce que l'on appelle « documentaire » et ce que l'on appelle « fiction », qui les replace dans le jeu d'un frôlement. L'une ne va pas sans l'autre.[25]

Il s'agit peut-être dès lors d'un moyen de rendre sensible quelque chose par la négative, dévoiler une puissance de vie par la manifestation d'une puissance de mort (rappelons que Cocteau décrivait le cinéma comme « la mort au travail »). Comment rendre sensible le mouvement de la mer plus efficacement qu'en figeant une vague à l'instant même où elle a atteint son pic de hauteur et qu'elle s'apprête à se briser ? L'arrêt sur image est une liberté que peut très bien prendre le flux puisqu'il n'a pas à être linéaire et continu. Ici encore, nous pouvons remarquer que cette liberté est liée à un basculement propre à la double réalité de l'image, qui entraine ici une double temporalité. L'arrêt sur image attire l'attention sur l'image-objet, l'image en tant qu'image. De ce fait, une distance est introduite par une médiation manifeste entre le représenté et le spectateur, le premier disparait derrière sa représentation. La fiction est brisée puis relancée, le temps recomposé est tiré vers le

[25]Jean-Louis Comolli, *op. cit.,* p. 36.

temps de l'énonciation, ils se rencontrent par l'intermédiaire de l'image. Si le temps cinématographique peut tendre vers un hypothétique présent, c'est bien en s'appuyant sur cet aspect de la double temporalité de l'image, en manifestant le temps de son énonciation. Les deux strates temporelles que nous avons distinguées se renvoient la balle, le temps de l'énonciation est actif dans la dynamique du temps recomposé, ce qui produit un ensemble discontinu, indéterminé et imprévisible ; un flux vivant.




Arrêt sur image chez Godard (à gauche) : fuite du mouvement et de la vie
Arrêt sur image chez Marker (à droite) : fuite d'Autrui et de sa subjectivité

Transformation du flux en force matérielle

Un peu plus tôt dans notre étude, nous avons mentionné les deux versants de la critique immanente repris par Nicole Brenez. Nous avons mis en avant tout ce qui relevait du premier principe, le plus classique : la critique du langage, de l'image utilisée comme véhicule idéologique et commercial, et de l'âge adulte prisonnier d'une chaine d'actions-réactions. Ces trois critiques peuvent être rassemblées puisqu'il s'agit à chaque fois de s'opposer à l'admis et au figé considérés comme mortifères et dangereux. Reste à voir désormais comment le deuxième versant de la critique immanente se met en place : « *l'activité critique en tant qu'énergie doit se transformer en pratique. La théorie critique se change, écrit Marx, "en force matérielle" ou, comme le reprend Véronique dans la Chinoise, "en vérité combattante"*. »[26] Comment la critique du figé pourrait-elle se muer en force matérielle ? Pour ne pas tomber dans les mêmes travers que ce qu'il critique, le film doit proposer une réponse sur le plan esthétique, formel.

Comment reconnaitre une force matérielle au cinéma ? Un film, un corps, une image, peuvent être traversés par de nombreuses forces, mais elles sont la plupart du temps impalpables, immatérielles : les corps filmés sont soumis à la gravité, mais souvent également à des affects tels que l'attirance physique. Si ces forces sont invisibles, on peut néanmoins voir les conséquences qu'elles entrainent : deux corps s'approchent l'un de l'autre, une feuille s'envole. C'est par les

[26] Nicole Brenez, *op. cit.,* p. 74.

mouvements qu'elle entraine qu'une force est rendue sensible. Or comme nous l'avons vu avec les exemples que nous avons relevés dans notre étude de l'arrêt sur image, de nombreux mouvements sans objet sont présents dans le film. Le mouvement est traité pour lui-même comme un motif, très souvent associé à la jeunesse mais également au flux de l'océan. Par circulation, le motif de la jeunesse et le motif du mouvement sont donc associés à un autre motif très important dans le film, celui de l'eau. Celui-ci est omniprésent, il apparait dès le premier plan qui représente le détail d'une fontaine. On verra plusieurs jets d'eau, beaucoup de pluie, la Seine (également présente dans *La Seine à Argenteuil* de Manet qui apparait à l'écran), l'océan Atlantique... mais pas de marécage, pas d'eau stagnante ; il s'agit toujours d'eau en mouvement. Nous pouvons en déduire que ce qui intéresse Godard, c'est l'eau en tant que matière soumise à des forces, en tant que matérialisation de forces, en tant que force matérielle.

Le circuit figuratif peut être développé si nous nous intéressons aux associations du motif de l'eau. Dans un premier temps, nous pouvons considérer que la Résistance est fortement liée à ce motif car elle est associée aux bateaux qui ont rejoint l'Angleterre depuis la Bretagne pendant la Seconde Guerre Mondiale. Les bateaux filmés sont noués à cet épisode par des répliques de personnages et parce qu'ils sont filmés à plusieurs reprises dans une mer agitée. Dans un second temps, l'amour en tant qu'entité peut également être rapproché de ce circuit figuratif pour la place prépondérante qu'elle occupe dans les séquences qui y sont consacrées de près ou de loin : le dialogue du couple de protagonistes au bord de la Seine dans la première partie, mais également leur dialogue à la fin de la seconde partie, sous une pluie battante. Le jeune couple du film d'Edgar est aussi virtuellement mis en scène dans une piscine lors d'un essai et dans une douche lors du tournage. Mais surtout, l'océan est directement associé au personnage d'*Elle* par des processus de montage.

La première occurrence de cette association passe par un chevauchement sonore. Alors qu'Edgar discute avec son grand-père, la jeune femme (à l'extérieur de la maison) passe devant la fenêtre, puis ouvre une porte hors champ pour entrer dans la pièce. Au moment où elle ouvre la porte, le bruit de l'océan qui était jusqu'ici très léger s'intensifie. Elle entre dans le champ par la droite du cadre, prend un livre entre les deux hommes et repart d'où elle est venue, fermant la porte derrière elle. Le bruit de l'océan repasse à l'arrière-plan sonore, jusqu'à ce qu'elle passe à nouveau devant la fenêtre, où le bruit anormalement fort d'une vague accompagne son passage. Quelques instants plus tard, un raccord est fait sur le rivage, justifiant *a posteriori* le volume sonore. Cependant, étant donné la synchronie parfaite entre le mouvement de la jeune femme et le son de la

vague, le chevauchement sonore n'a pas vocation à faire raccord mais bien à associer deux composantes de l'image, le corps féminin et le corps aqueux comme porteur d'une force équivalente.

La seconde occurrence de cette association est plus visuelle puisqu'il s'agit d'une surimpression vidéo. Dans la scène qui précède leur dernier dialogue, Edgar attend la jeune femme qui doit le reconduire à la gare. Le personnage masculin est cadré en plan moyen, debout sur la gauche de l'image. Elle le rejoint par la droite du cadre et avance vers une porte située à droite d'Edgar. Seule la partie droite de l'image est concernée par la surimpression d'une image de l'océan, qui gagne du terrain en même temps qu'*Elle*, sans jamais atteindre le personnage masculin. À partir de ce régime figuratif qui lui est propre, la mise en scène l'associe sans détour au motif de l'eau et à la figure du flux. Contrairement à Edgar qui est un personnage relativement désincarné, *Elle* doit travailler et gagner sa vie (il nous est dit dans la première partie qu'elle enchaine plusieurs emplois pour subsister). Cependant, elle échappe à la chaine continue du figé et du mortifère : elle se montre désintéressée face aux producteurs américains et très active dans la critique immanente du film. Elle rassemble donc toutes les qualités requises pour le rôle féminin du couple d'adultes, elle semble exister en tant qu'adulte, mais Edgar y renonce ; nous tenterons de comprendre ce choix dans notre troisième et dernière partie.



Surimpression partielle : association du personnage féminin aux motifs de l'eau et du mouvement

Associée aux motifs de l'eau, de la jeunesse et de l'amour, la force matérielle que manifeste le mouvement est celle de la vie entendue comme invention permanente et création spontanée. Dans sa théorie du montage, Térésa Faucon consacre un chapitre à la « poétique des fluides ». Après avoir étudié la circulation de forces dans différents types de fluides, elle s'appuie sur Jean Epstein pour élargir sa réflexion :

> Cette physique fondée sur l'écoulement et la transformabilité de la matière (*mater*, *materia*, *matrix*, l'étymologie confirme cette force) est encore précisément celle que

> retrouve Jean Epstein avec un « cinématographe [qui] détient le pouvoir d'universelles transmutations ». Le mouvement dote les images d'une énergie capable de mutations, les place sous le signe de la *varietas*.[27]

L'image cinématographique est appréhendée comme une matière fluide soumise à des forces, les formes qu'elle propose évoluent constamment. La matérialisation du flux à partir de la matière organique représentée dans le plan est redoublée par celle qui découle de l'évolution des formes entre les plans :

> La mise en évidence répétée de ces écoulements de matière, déjà pointés par Eisenstein, recèle une force heuristique. Le montage opère par « transplantation » (Bresson), germination et marcottage, et par étrangement des images (principe essentiel des *Histoire(s) du cinéma*). Il le fait d'autant mieux lorsqu'il « rapproche des [images] qui n'avaient encore jamais été rapprochées et qui n'étaient pas prédisposées à l'être». Avec la même mission donc que celle que Paul Eluard assignait à la poésie dans Donner à voir : « Réunir systématiquement ce qui semblait à tout jamais séparé [...] Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini. »[28]

C'est ce que nous avons vu dans notre étude de *Sans Soleil* où l'image est extraite d'un temps linéaire pour être associée à d'autres dans le temps du flux construit par le montage. Plus les images associées entre elles sont hétérogènes, plus le flux est dynamique. Les images sont alors ouvertes à un sens et un devenir inédit. Comme l'atteste le fait que les *Histoire(s)* soient citées à titre d'exemple par Térésa Faucon, cette conception du montage est souvent associée à Godard. Pour autant, est-elle pertinente dans le cas d'un film de fiction comme *Éloge de l'amour* ? Peut-elle être articulée avec sa dimension narrative ?

1.3 La circulation des composantes filmiques dans le flux

Étude de la temporalité diégétique

Avant d'étudier de plus près la temporalité construite par le film, nous pouvons remarquer que certaines idées relevées dans *Sans Soleil* se trouvent aussi dans celui-ci. Nous avons vu à plusieurs reprises que chez Marker, les évènements présents prennent sens quand ils sont devenus passés et qu'on peut les tenir à distance de regard. Cette idée est reprise explicitement et mise en avant par plusieurs répliques du couple de protagonistes d'*Éloge de l'amour,* où les dialogues de chaque partie semblent se répondre. Dans la première partie, *Elle* raconte : *« Mon ami est parti. D'ailleurs depuis notre séparation − et quand j'y pense, pas avant − les choses commencent à*

[27] Téresa Faucon, *op. cit.*, pp. 142-143.

[28] *Ibid*., p.143.

prendre un peu de sens. » Dans la seconde, Edgar reprend la même idée : *« C'est d'ailleurs étrange comme les choses prennent du sens quand elles finissent »* ce à quoi *Elle* répond : *« C'est parce que c'est là que l'histoire commence, comme une grande. »*

Si l'idée est sensiblement la même que celle que nous avons déjà étudiée, elle peut poser problème dans un récit dont la chronologie est renversée puisque ce qui a eu lieu dans la deuxième partie a eu lieu pour les personnages de la première partie, mais pas pour le spectateur. Inversement, dans la seconde partie, les évènements de la première sont passés pour le spectateur mais pas pour les personnages. Cependant, quand le spectateur découvre la seconde partie, c'est avec plus ou moins les mêmes informations qu'Edgar après la fin de la première partie et la mort d'*Elle*. Dès lors, nous pouvons imaginer que nous partageons son point de vue dans un regard rétrospectif. Plusieurs indications nous poussent dans cette direction, à commencer par les intertitres qui apparaissent au début de cette nouvelle partie indiquant respectivement « deux ans auparavant » et « archives ». Au même moment, le film bascule de la pellicule 35mm et ses images en noir et blanc pour des images vidéo en couleur. Nous reviendrons en profondeur sur toutes les implications de ce changement, mais nous pouvons déjà remarquer que ce geste peut faire écho à celui de Marker que nous avons relevé plus haut, le passage de l'image documentaire de Guinée Bissau à l'image monochrome d'Arielle Dombasle. Nous avons interprété ce changement de support comme un basculement du temps du récit au temps de l'énonciation, il semble ici qu'il s'agit d'un basculement du regard présent au regard rétrospectif. Ce lien au souvenir est mis en avant dans des propos du cinéaste relevés par Antoine de Baecque : « *Godard a donné pour seule consigne à son chef-opérateur, Cristophe Pollock : "Filme le paysage comme un touriste japonais." "Cela donnait un petit côté film de famille qui était juste par rapport au sujet, comme des archives d'amateur qu'on aurait retrouvées" reprend le cinéaste.* »[29] Il apparait clairement qu'il souhaitait donner à voir ces images comme relevant du passé, du souvenir.

Quand il est face à la seconde partie, le spectateur sait qu'*Elle* mourra de la tuberculose deux ans plus tard, qu'Edgar abandonnera son projet de cantate pour Simone Weil (qui le mène dans ses recherches sur la Résistance) et qu'il n'y aura pas de relation amoureuse entre les protagonistes. *Elle* est morte, l'histoire de sa vie peut donc commencer, *« comme une grande »*. Un regard rétrospectif qui fera peut-être sens peut désormais être posé par Edgar sur cette histoire et celle de leur relation. Si elle existe maintenant en tant qu'histoire, c'est parce que sa fin est posée, qu'elle est sortie du temps linéaire et continu, toujours tendu vers un nouveau présent. Le renversement

[29] Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 775.

chronologique permet de briser la chaine d'actions et de réactions. *Elle* défend indirectement ce procédé en évoquant la tragédie :

> *Dans le drame, avec ses traitres, avec ses méchants acharnés, cette innocence persécutée, ses vengeurs, ses terres neuves, ses lueurs d'espoir… cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. Dans la tragédie, on est tranquille. D'abord on est entre soi, on est tous innocents en somme, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le triste espoir.*

En dévoilant en amont l'aboutissement de la chaine de réactions, les évènements sont dédramatisés, appréhendés pour eux-mêmes, dans leur singularité. De ce fait la deuxième partie du film peut être rapprochée de la tragédie, où le « comment ? » est plus intéressant que l'aboutissement.

Cependant, si l'on observe de plus près la temporalité du film, un détail de la dernière scène de la première partie peut nous inviter à une autre lecture : Edgar a rendez-vous dans un café avec le grand-père de la jeune femme. Celui-ci lui apprend qu'elle est décédée et lui explique qu'elle a voulu lui offrir un livre qu'il peut choisir parmi les affaires qu'elle a laissées. Le grand-père demande alors à Edgar s'il la connaissait bien, ce à quoi celui-ci répond qu'ils ne se sont parlé que sept ou huit minutes. Cette réplique est très surprenante puisqu'à ce moment du film, nous avons déjà assisté à une séquence de dialogue entre les deux personnages composée de deux scènes séparées par une ellipse. La séquence commence par une scène de nuit et s'achève par une scène de jour, nous en déduisons donc qu'ils se sont parlé au moins quelques heures, si ce n'est toute la nuit. Nous devons ici distinguer le temps du récit (et des personnages) que l'on peut estimer à quelques heures, et le temps de la narration (celui de la séquence) qui dure quelques minutes. Bien qu'il soit suggéré, le temps ellipsé n'existe pas dans le temps de l'énonciation. Paradoxalement, le dialogue semble ici se rapporter au temps de l'énonciation puisqu'il n'est pas impacté par cette ellipse. En effet, la séquence passe de la nuit au jour le temps d'une réplique d'Edgar, qui se poursuit d'une scène à l'autre par ce qui s'apparente à un chevauchement sonore. Il s'agit du même dialogue mais étendu sur deux scènes, deux temps distincts. Quand le personnage dit qu'il n'a parlé que quelques minutes à la jeune femme, il ne ment pas. Cette réplique ne concerne pas le temps du récit, elle renvoie au temps de l'énonciation, un temps qui semble extra-diégétique mais qui intègre de fait la diégèse.

Cette interprétation ne s'oppose pas à la chronologie du récit telle que présentée par la narration elle-même, mais elle autorise une nouvelle lecture du film qui suivrait l'ordre empirique de l'apparition de chaque séquence. Notons que cet ordre est aussi celui du tournage qui reste un

moment d'invention chez le cinéaste[30]. Le temps produit par la narration est un temps non linéaire, construit autour d'une longue analepse, mais le temps propre de son énonciation est un temps linéaire. Les deux temps sont contradictoires mais pas incompossibles, nous pouvons passer de l'un à l'autre comme le personnage, ce qui enrichit les connexions logiques et les interprétations possibles. Selon cette approche, la deuxième partie est à la fois antérieure et postérieure à la première. Nous retrouvons ici une forme de porosité entre le temps du temps du récit et du temps de l'énonciation similaire à celle que nous avons mis en avant dans *Sans Soleil*. Ce dédoublement temporel peut aussi être rapproché du travail mnésique qui confère un nouveau présent au passé.

Circulation des composantes audiovisuelles

Pris dans cette continuité particulière, les phrases, les motifs et les références circulent. C'est le cas de plusieurs répliques qui passent d'une partie à l'autre et d'un personnage à un autre de manière assez trouble. Par exemple, quelques phrases de Georges Bataille sont évoquées à plusieurs reprises sans apparaitre distinctement. La première fois qu'Edgar y fait référence, nous ne pouvons pas les reconnaitre puisqu'il les résume et les attribue à la jeune femme qu'il a rencontrée en Bretagne : *« Elle avait un vrai discours à propos de l'État, et de l'impossibilité qu'il tombe amoureux. »* Un peu plus loin dans le film, alors qu'il fait passer des essais à des comédiens pour son projet de film, il donne à lire le texte suivant :

> *Vous dites l'amour, mais rien n'est plus contraire à l'image de l'être aimé, que celle de l'État, dont la raison s'oppose à la valeur souveraine de l'amour. L'État n'a nullement, ou a perdu le pouvoir d'embrasser devant nous la totalité du monde, cette totalité de l'univers, donné en même temps au-dehors dans l'être aimé comme un objet, au dedans dans l'amant, comme sujet.*

Edgar avait introduit ce texte ainsi : *« Il y a une personne y'a deux ans qui a dit ça, je m'en souvenais mais imparfaitement. Une fois sur les quais, je suis retombé sur le texte exact, c'est un petit livre de Georges Bataille »*. Par déduction, il est possible d'associer la personne d'il y a deux ans au personnage d'*Elle*. Dans cette séquence, le texte est restitué dans son intégrité et attribué à son auteur, mais on l'entendra à nouveau de la bouche d'*Elle* dans la seconde partie sous une forme inédite. Seule la première phrase du texte est énoncée par la jeune femme qui ne précise pas d'où provient la phrase et qui la modifie quelque peu : *« Vous dites l'État, mais rien n'est plus contraire à l'image de l'être aimé que celle de l'État, dont la raison souveraine s'oppose à celle de l'amour. »*

---

[30] Dans un entretien mené par Charles Tesson et Jacques Rancière, *Jean-Luc Godard, une longue histoire*, in *Cahiers du cinéma*, nº557, mai 2001, p. 29. Le cinéaste tient les propos suivants *« On a tourné en septembre, puis on a enchainé sur la Bretagne dont je savais qu'elle devait avoir lieu, mais qui était très confuse pour moi et qui l'est restée un peu pendant le tournage »*.

Le mot « État » a remplacé le mot « amour » et le mot « valeur » a été remplacé par le mot « raison ».

Si nous suivons la trajectoire du film, la phrase apparait en premier lieu par référence indirecte d'Edgar qui l'attribue à *Elle,* elle est ensuite citée directement comme une citation attribuée à son auteur, puis elle revient directement d'un personnage sous une forme tronquée. Nous pouvons reconstituer la trajectoire chronologique du récit : *Elle* utilise une citation qu'elle connait imparfaitement, Edgar l'entend, la retient, retrouve sa source quelque temps plus tard et lui rend son intégrité ; mais nous pouvons aussi préférer suivre l'ordre de la narration, qui part d'une phrase oubliée, retrouvée puis réappropriée, transformée. Quoi qu'il en soit, nous pouvons observer la circulation d'une phrase et ses transformations (citation partielle ou complète, renvoi vers le locuteur ou vers l'auteur...) extraite d'une chaine d'actions-réactions univoque.

Une autre circulation de ce type va plus loin dans cette logique puisqu'on ne peut que difficilement lui trouver une explication dans le cadre du récit. À la fin de la première partie du film, alors qu'*Elle* est au téléphone avec Edgar (que l'on n'entend pas), elle lui fait répéter une phrase pour la noter : *« Chaque pensée devrait rappeler la ruine d'un sourire. »* Cette phrase revient de manière inopinée dans la bouche d'une autre femme qui apparait pour la première et dernière fois du film, dans l'avant-dernière scène de la première partie. Elle remplace simplement *« la ruine »* par *« le naufrage »*. Edgar s'étonne : *« Qui vous a dit cette phrase ? »* Ce à quoi elle répond : *« Personne, je viens de la trouver. »* La phrase originale est issue d'un ouvrage d'Emil Cioran, *Syllogisme de l'amertume*, mais sa source n'est pas mentionnée. Godard se contente de créditer « Em. Cioran » au générique, aux côtés (entre autres) de M. Blanchot, C. Peguy… Le fait que ce personnage revendique l'invention de la phrase tout en la déformant nous intéresse. Qu'il s'agisse véritablement d'une invention spontanée ou d'un ressurgir inconscient importe peu, nous retrouvons ici une esthétique de la citation propre au cinéaste, mise en avant par Jacques Aumont dans son étude des *Histoire(s) du cinéma* :

> Dans les dernières versions des Histoires, des reproductions de peintures - Matisse, de Staël - ont été remplacées par des pastiches, parfois allègrement éloignés de l'original, et dus à Godard lui-même. Godard fugitivement a été peintre vers ses vingt ans, amateur et sans génie. C'est cet amateur qui a ludiquement prêté sa main au génie critique, pour dire ceci : ce qu'on ne peut pas citer tel quel, il faut le citer autrement, déguisé, refait, mais en fin de compte toujours intact parce qu'avec la citation - même pastichée, même mélangée, ô Proust ! - c'est l'esprit de l'original qu'il s'agit d'invoquer. L'esprit, pas le corps.[31]

[31] Jacques Aumont, *Amnésies : fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999, p. 133.

En restituant l'esprit de la citation, le personnage l'a rendue présente, vivante, il l'a littéralement réinventée. Nous pouvons également lier ce geste au discours indirect libre tel que le défini Deleuze.

> Mais voilà que, avec le cinéma moderne, surgit une utilisation de la voix très spéciale, qu'on pourrait appeler le style indirect libre, et qui dépasse l'opposition du direct et de l'indirect. Ce n'est pas un mélange d'indirect et de direct, mais une dimension originale, irréductible, sous des formes diverses, Nous l'avons rencontrée plusieurs fois dans les chapitres précédents, soit au niveau d'un cinéma qu'on appelle à tort direct, soit au niveau d'un cinéma de composition qu'on appellerait à tort indirect. Pour s'en tenir à ce second cas, le discours indirect libre peut être présenté comme un passage de l'indirect au direct, ou l'inverse, bien que ce ne soit pas un mélange.[32]

Nous sommes bien ici face à un discours indirect (la citation) transformé en discours direct puisque le personnage se l'approprie. Il en va de même avec les peintures de maitres pastichées (ou réinventées) par Godard dont parle Jacques Aumont, mais nous pensons aussi immédiatement au commentaire de *Sans Soleil*. Nous y avons relevé une forme de style indirect libre à partir d'une approche narratologique, nous pouvons désormais la rapprocher d'une conception plus proprement cinématographique. En effet, nous pouvons considérer que le personnage du film s'exprime très régulièrement en style direct à travers la voix de la narratrice, exactement comme Bataille à travers la voix d'*Elle* ou Cioran à travers la voix du personnage qui le cite sans le citer. Tout l'intérêt du discours indirect libre est d'extraire la phrase d'une chaine d'action-réaction, de la libérer de sa fonction narrative pour lui conférer une existence propre. C'est ce qu'explique Deleuze :

> S'il est vrai que le cinéma moderne implique l'écroulement du schème sensori-moteur, l'acte de parole ne s'insère plus dans l'enchaînement des actions et réactions, et ne révèle pas davantage une trame d'interactions. Il se replie sur lui-même, il n'est plus une dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique, et le cinéma devient vraiment audio-visuel. Et c'est cela qui fait l'unité de toutes les nouvelles formes de l'acte de parole, quand il passe dans ce régime de l'indirect-libre : cet acte par lequel le parlant devient enfin autonome. Il ne s'agit donc plus d'action-réaction, ni d'interaction, ni même de réflexion. L'acte de parole a changé de statut.[33]

En tant qu'acte de parole, la citation devient une matière audio-visuelle indépendante, libre et vivante. Elle circule alors dans le film et se confronte à d'autres composantes de l'image qui ont subi le même traitement.

C'est le cas d'archives visuelles ou sonores, qui apparaissent à plusieurs reprises dans le film. Nous pouvons trouver une scène de dialogue particulièrement intéressante de ce point de vue au début de la seconde partie. Il s'agit d'un entretien mené par Edgar avec l'historien Jean

---

[32] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Edition de minuit, collection Critique, 1985, pp. 314-315.

[33] *Ibid.*, p. 316.

Lacouture, du moins c'est ce que l'on suppose puisque la scène précédente nous indique qu'ils ont rendez-vous ensemble. La scène repose une alternance entre deux plans : Edgar cadré en plan serré et une archive photographique sur laquelle nous pouvons discerner six combattants armés dont une jeune femme. L'historien n'est jamais visible, le personnage s'adresse donc à un interlocuteur hors-champ. Le « contrechamp » a été remplacé par l'archive photographique, ce qui produit un dédoublement du dialogue ; il s'agit dès lors d'un échange entre trois termes : le personnage, l'historien et l'archive. En parallèle, nous pouvons distinguer trois sources sonores : Edgar explique sa démarche de recherche et pose une question en son direct ; Jean Lacouture s'exprime sur un sujet similaire en son off (nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une archive sonore puisque l'homme ne semble pas physiquement présent dans la pièce) ; sans oublier une musique de fosse qui reprend le thème principal du film. Si nous associons le son direct au plan d'Edgar, nous pouvons tout de même mettre en avant quatre composantes actives dans la séquence : le personnage, l'archive sonore, l'archive photographique et la musique. Là où un champ-contrechamp construit une simple relation entre deux personnages, cette séquence propose six relations réciproques puisque chaque composante interagit avec les trois autres.

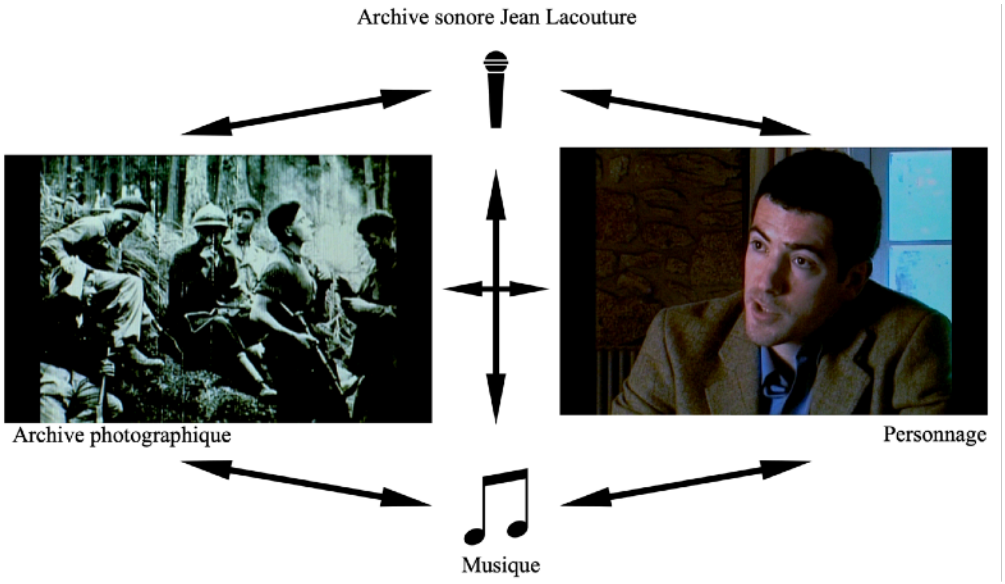
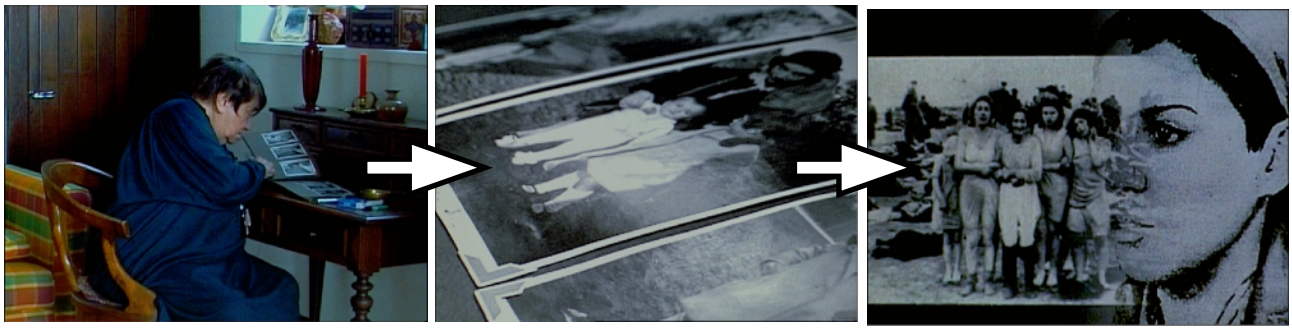


Schéma synthétisant les relations entre chaque composante de la séquence

Toutes ces relations se déploient simultanément et les sons se superposent, ce qui rend la compréhension du dialogue très difficile. Certains thèmes émergent tout de même : Simone Weil, la résistance, l'amitié franco-anglaise… Au fil de cet échange, le cadre se resserre sur un détail de la photographie : le visage de la jeune femme et sa main, liée à celle de l'un des hommes. L'image est sortie de son contexte : nous ne savons pas d'où elle vient, qui l'a prise, qui sont les personnages...

Mais c'est peut-être ainsi que sa richesse lui est rendue ; elle peut ainsi interagir plus librement avec les autres composantes. Le spectateur est libre de tirer toutes les hypothèses qui lui plaisent : image de Simone Weil ? Couple franco-anglais ? Là où l'Histoire se doit de restreindre les hypothèses et d'établir des faits, le cinéma peut manipuler les images en tant qu'images, les faire circuler et interagir avec d'autres éléments audiovisuels pour en déployer tout le potentiel. Il s'agit ici par le recadrage et le tissage de nouvelles relations de donner un présent à l'archive, de la mettre en mouvement à des fins créatives. Nous retrouvons ici ce que nous appelions le « style indirect libre appliqué à l'image » dans notre étude de *Sans Soleil*.

Cette évolution passe également par une mutation matérielle de l'image, qui passe d'un format papier ou argentique à un traitement vidéo analogique. C'est encore plus sensible avec le traitement de photographies personnelles du couple de résistants (celui de la fiction, mais aussi celui de l'archive) un peu plus loin dans le film, avec un mélange d'images vidéos typique du cinéaste.



Remédiation et évolution de l'archive privée

Avec la migration de l'image d'un support à un autre, elle perd son corps matériel pour devenir un ensemble de données chiffrées, mais ce qui subsiste, c'est *« l'esprit, pas le corps. »* Nous retrouvons ici la notion de flux que nous avons évoquée plus haut : la citation littéraire ou filmique − des répliques et la musique de *L'Atalante (Jean Vigo, 1934)* sont reconnaissables dans la séquence de dialogue entre nuit et jour que nous avons évoquée plus haut −, l'image d'archives, le document sonore ou la peinture (*La Seine à Argenteuil* de Manet qui apparait à l'écran) sont extraits de leur milieu d'existence originaire pour devenir composante audiovisuelle. Cette matière est intégrée dans le flux du film, ouverte sur un nouveau devenir, un nouveau réseau de signification. Nous retrouvons cette idée dans le texte de Nicole Brenez cité plus haut :

> Les modèles classiques de la totalité et de la totalisation se dissolvent face aux potentialités d'invention structurelles, chaque partie est invitée à discuter de son appartenance au tout. [...] Ainsi se définit ce qui est poétique : non plus l'œuvre qui obéit

> à des règles de composition, mais au contraire l'œuvre qui développe ses modes particuliers d'organisation.[34]

Une Histoire vivante

Dans les deux films que nous étudions, l'enjeu n'est pas de reconstituer un temps passé défini, mais de produire une nouvelle continuité sur le modèle du flux par association de composantes hétérogènes. Un nouveau rapport à l'Histoire suivant le modèle du flux est mis en place :

> L'horizon de l'entreprise critique consiste à produire une Histoire, une Histoire conçue sur le modèle du travail poétique : « tout cela doit être fondu dans l'Histoire, de même que les images et les antithèses ne doivent qu'être ébauchées et de nouveau dissoutes afin que l'expression incertaine et courante corresponde au vivant devenir des figures en mouvement.[35]

Nous avons remarqué au début de notre étude de la temporalité d'*Éloge de l'amour* que les images de la seconde partie étaient associées au passé, au souvenir et à l'archive. Cependant, nous avons également vu que dans la continuité du flux, les archives étaient constamment transformées et réinventées. Cette seconde partie est donc à la fois passée et présente : les évènements qu'elle représente sont passés mais leur représentation est bien présente. Or comme l'attestent certains détails que nous avons relevés, le temps de la représentation (qui peut être associé au temps de l'énonciation) est un temps diégétique qui est partie prenante du récit. Il s'agit d'un temps vivant avec une durée propre, celle du flux. Différemment mais aussi bien que dans *Sans Soleil*, la double réalité (qui suppose une double temporalité) de l'image, est exploitée par la mise en scène pour construire une continuité vivante avec une durée propre.

Cette construction temporelle répond à une critique d'Edgar que nous avions volontairement laissée de côté. Celle-ci surgit lorsque le personnage passe devant un cinéma : *« Les morts-vivants de ce monde sont construits sur le monde d'avant − leurs réflexions, leurs sensations sont d'avant. »* Tout film entretient inévitablement un lien très fort avec le passé puisqu'il est toujours lui-même constitué de blocs d'espaces-temps passés, cependant nous avons vu que le flux et la double temporalité des images pouvaient permettre de dépasser cette infirmité. Le terme de « monde d'avant » renvoie alors probablement à un temps antérieur : celui de l'écriture, qui nous renvoie au langage et à ses travers. Un cinéma qui repose essentiellement sur le scénario ne peut que soumettre le réel à une vision préconçue relevant de ce temps passé, il ne peut que produire des films fermés sur eux-mêmes, voués à diffuser des idées admises et dévitalisées. Pour Godard, ce cinéma qui n'est

---

[34] Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 70.

[35] *Ibid.*, p. 83.

plus qu'un mode de communication est partie prenante du schème d'action-réaction (ou travail-consommation) dans lequel sont pris la plupart des adultes, qualifiés ici de « morts-vivants ». Construire un film sur le modèle du flux est donc un geste politique, un geste de résistance face aux schèmes dominants du cinéma et de la vie dans une société consumériste.

En étudiant la double temporalité de l'image, nous avons vu que *Sans Soleil* et *Éloge de l'amour* tendaient à privilégier le temps de l'énonciation au temps représenté. C'est ce temps de l'énonciation qui puise une force de vie et un élan dynamique dans le modèle du flux. Cependant, au cinéma, le temps de l'énonciation n'est jamais tout à fait équivalant au temps de la réception, qui constitue toujours le présent indépassable de l'œuvre. Nous ne sommes donc plus face à une double temporalité de l'image mais bien face à une triple temporalité : le temps représenté, le temps de l'énonciation filmique, le temps de la réception. Pour que le flux ne soit pas qu'un simple modèle de structure filmique, il doit rester vivant, se déployer au présent. Si le temps représenté tend à se fondre dans le temps de l'énonciation, peuvent-ils de même émerger à la surface du temps présent ? Le film en lui-même, la bobine de pellicule ou le fichier numérique font désormais partie des objets du monde, ils sont définitivement achevés, enchainés au passé. Cependant, puisqu'ils sont composés d'images, ils comportent eux-mêmes une double réalité : celle de l'objet filmique et celle de ce qui est représenté. Mais qu'est-ce qui est représenté ? Si nous prenons par exemple une image d'archive de *Sans Soleil* que nous avons déjà étudiée telle que celle d'Amílcar Cabral sur sa pirogue se retournant vers le rivage, elle comporte un temps représenté que nous pourrions situer aux alentours de l'année 1965, et le temps de son énonciation au début des années 1980. Mais si le montage lui associe une autre image, celle de son demi-frère reproduisant son geste quinze ans plus tard, qu'est-ce que le film représente en lui-même ? Un évènement de 1965 *et* un évènement de 1980 ? N'est-ce pas plutôt un évènement *entre* 1965 et 1980 ? Si on suit cette hypothèse, le film représente un évènement sans image, entre-image ou hors-image. Dès lors, peut-on toujours parler d'image ? Quelle serait sa nature ? Repose-t-elle également sur un principe de double réalité ? Est-ce que les films que nous étudions en font un usage particulier ? Quelles conséquences a-t-elle sur la temporalité du film ? Tout l'objet de notre seconde partie sera de définir, circonscrire et distinguer à partir des films que nous étudions les représentations que nous rassemblerons temporairement derrière le terme de « représentation hors-image ».

Partie 2 : La représentation hors-image

2.1 L'invisible dans Sans Soleil

Les images de Sans Soleil proviennent des quatre coins du globe : États-Unis, Islande, Japon, Guinée Bissau, Cap-Vert, France… Marker enchaîne les grands écarts sans difficulté, il peut passer d'un pays à un autre au gré d'une simple coupe plusieurs fois dans une même séquence. Cependant, il semble naviguer tout particulièrement entre deux « pôles » : l'Afrique et le Japon. Ces allers-retours sont motivés diégétiquement par les voyages et les souvenirs de son personnage principal. Au tout début du film, une séquence présente les conséquences d'une sécheresse au Sahel avec des images d'une terre aride, pleine de cratères qui semblent être d'anciens points d'eau au fond desquels se trouvent des carcasses d'animaux sauvages desséchés. La caméra portée se meut d'une carcasse à une autre, elle s'approche et s'attarde sur ces corps déjà rendus à un état minéral. Si le film de Godard proposait une analogie entre l'eau, le mouvement et la vie, ce plan nous en propose tout l'envers : les carcasses sont sèches, figées, âpres, rigides. Certaines parties des bêtes ont été dévorées par les vautours et les charognards, mais il est difficile de distinguer les os apparents à l'air libre, de ceux qui sont encore protégés par une fine couche de peau, toutes les carcasses étant recouvertes de poussière. Nous pouvons entendre en parallèle le commentaire suivant : *« C'est l'état de survie que les pays riches ont oublié, à une seule exception, vous l'aviez deviné, le Japon. Mon perpétuel va-et-vient n'est pas une recherche de contraste, c'est un voyage aux deux pôles extrêmes de la survie. »* Les pays africains qui intéressent Marker font partie des plus pauvres et des plus exposés aux aléas météorologiques, ils entretiennent dès lors un rapport particulier à la mort telle que représentée sur les images du désert ; elle représente une menace très actuelle pour les habitants. Au contraire, les pays développés ont tout fait pour effacer cette menace et l'invisibiliser, au point « d'oublier » l'état de survie, c'est-à-dire la menace constante de la mort.

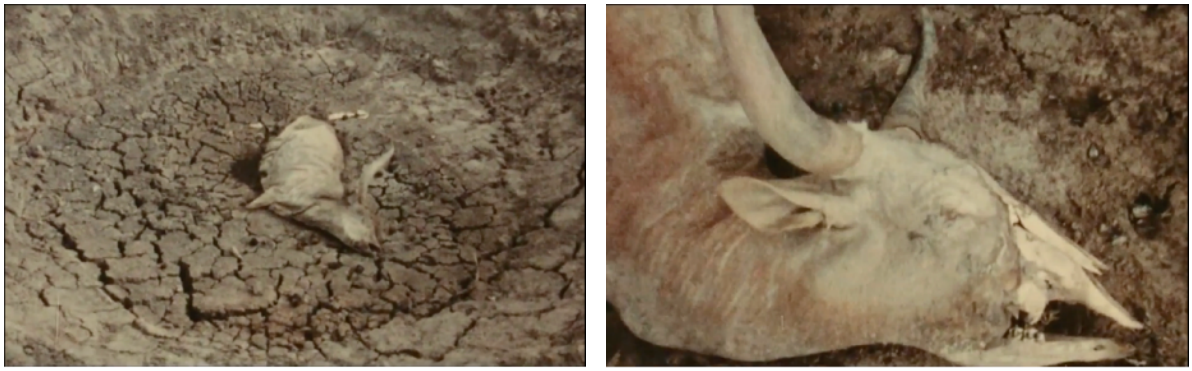
Le lien qui structure le film entre l'Afrique et le Japon est posé dès cette séquence, il s'agit d'un rapport particulier à la mort. Cependant, s'il est malheureusement très facile de comprendre comment les pays Africains sont sensibilisés à la mort, le cas du Japon est plus complexe. Il serait possible de justifier historiquement ou sociologiquement cette sensibilité par la force d'une tradition forgée par de nombreuses catastrophes naturelles ainsi qu'aux traces laissées par la Seconde Guerre Mondiale et les bombes atomiques, mais Marker ne cherche pas d'explication, il cherche à expérimenter ce rapport au monde. C'est en tout cas la trajectoire de son personnage qui tourne

autour de la mort sous plusieurs formes tout au long du film jusqu'à finalement parvenir à adopter un rapport au monde « japonais » dans la dernière scène du film.

S'il n'est jamais visible à l'écran, le personnage est bien un individu situé dans l'histoire et dans le temps. Il se présente comme un occidental et adopte une posture d'étranger dans les pays qu'il visite. Il fait partie des hommes qui ont oublié la mort jusqu'à la toute fin du film où ses répliques nous font part de son évolution : *« Même si la rue était vide je m'immobilisais au feu rouge, à la japonaise, afin de laisser la place aux esprits des voitures cassées.* […] *Je mesurais l'insupportable vanité de l'Occident qui n'a pas cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. »* Quelles sont les étapes de cette évolution ? Comment est-ce qu'un film composé d'images et de sons peut permettre de rendre sensible le non-dit et le non-être, alors qu'ils sont également non-visibles ?

Créer des formes pour représenter l'invisible

Un peu avant le plan du désert, le personnage présentait indirectement les enjeux du film : *« J'aurais passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'Histoire. Comment se souvenir de la soif ? »* L'exemple de la soif nous permet de revenir à l'absence de l'eau du désert, qui était aussi une absence de vie. Comment penser l'absence autrement que par la négative ? Comment penser positivement l'oubli, la mort, la soif ? Cette réplique semble poser une impossibilité, une rupture nette avec tout ce qui n'est plus, puisque la soif passée est définitivement inaccessible, elle ne peut qu'être réécrite de manière idéale, en tant qu'idée. Dans le même ordre d'idée, est-ce vraiment la mort qui est visible dans le plan du désert ? N'est-ce pas plutôt l'absence de vie ? Nous nous approchons ici de problèmes de représentations complexes qui sont au cœur de la démarche artistique de Marker : comment faire exister positivement ce qui est invisible.



Carcasse, sécheresse, poussière : mort ou absence de vie ?

Pour répondre à ces questions, nous pouvons nous appuyer sur un autre film plus facile à appréhender puisqu'il est simplement esquissé dans le troisième acte de l'œuvre finale. Le fait que ce projet porte également le nom « *Sans Soleil* » peut nous inviter à y voir une mise en abyme, notion régulièrement associée à André Gide qui écrit dans son journal : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. »[36] Le *Sans Soleil* esquissé semble très différent du *Sans Soleil* achevé, puisque le premier évoque une histoire de science-fiction où un homme provenant du futur arriverait à notre époque dans le but de comprendre l'oubli, phénomène ayant disparu du futur suite aux progrès effectués par la science sur le cerveau humain. Cependant, on remarque que le problème de l'homme du futur est une transposition de celui que nous avons évoqué : comprendre l'oubli quand il a disparu équivaut à comprendre la soif ou la mort quand elles ont disparu de notre quotidien. Les deux projets semblent se rejoindre dans leurs intentions, que nous allons essayer de développer.

La première idée qui semble apparaitre dans le projet de science-fiction est un renversement de valeurs : *« Après beaucoup d'histoires d'hommes qui avaient perdu la mémoire, voici celle d'un homme qui a perdu l'oubli »*. La mémoire est souvent considérée comme un phénomène positif (au sens d'actuel, de concret) dont l'oubli serait l'envers : non pas un acte, mais l'absence de l'acte, un phénomène passif. Ici, inversement, l'oubli est considéré comme un phénomène positif, qui peut être perdu, alors que la mémoire est hégémonique, incontournable. Ce geste permet de rétablir une dialectique entre oubli et mémoire comme deux entités inséparables. L'homme du futur voit pourtant l'oubli comme une malédiction :

> *Lui veut comprendre. Ces infirmités du temps, il les ressent comme une injustice. Et à cette injustice il réagit comme le Che, comme les jeunes des sixties, par l'indignation. C'est un tiers-mondiste du temps. L'idée que le malheur ait existé dans le passé de sa planète lui est aussi insupportable qu'à eux, l'existence de la misère dans leur présent.*

Marker développe lui-même le parallèle entre l'homme du futur et l'homme occidental du présent, ils portent tous deux un regard paternaliste sur des civilisations moins développées. Cependant, nous avons vu que le film s'achève sur une conversion, ce qui n'est pas le cas dans ce projet : *« Naturellement il échouera, le malheur qu'il découvre lui est aussi inaccessible qu'est inimaginable la misère d'un pays pauvre, pour les enfants d'un pays riche. Il a choisi de renoncer à ses privilèges, il ne peut rien contre le privilège de l'avoir choisi. »* Il y aurait donc certaines sensations, certaines idées, certains sentiments qui peuvent nous rester inconnus toute notre vie, et

[36]André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 40.

ce malgré nos efforts. Un espoir subsiste néanmoins autour d'une nouvelle mise en abyme, un troisième *Sans Soleil* désignant cette fois-ci un cycle de mélodies de Modeste Moussorgski. Cet enchâssement de mises en abyme permet d'apercevoir le rôle que peut remplir la création artistique : *« On les chante toujours au 40e siècle. Le sens en est perdu mais c'est là que pour la première fois, il aperçut la présence de cette chose qu'il ne comprenait pas, qui avait à voir avec le malheur et la mémoire, qu'il lui fallait à tout prix essayer de comprendre. »* Si l'expérience est limitée par notre propre historicité (on ne peut jamais « expérimenter » la vie d'autrui) l'œuvre d'art semble être le seul moyen (bien qu'imparfait) de rendre compte d'un affect inconnu ou d'une entité abstraite.

Pour Marker, l'oubli, le malheur, le temps et la mort font partie intégrante de la condition humaine, il ne s'agit pas de lacunes à combler ou de défauts auxquels il faudrait remédier. Il représente tout ce qui est vivant en nous, ce qui nous renvoie encore au modèle du flux : le vivant est muable, il est en perpétuelle évolution. Un monde sans oubli nous éviterait bien des maux, ce que le personnage reconnait : *« une mémoire totale est une mémoire anesthésiée. »* Le mot anesthésie est particulièrement justifié puisqu'il renvoie à un progrès scientifique permettant d'éviter la douleur. Cependant, ce serait du même coup à tous nos affects qu'il faudrait renoncer : *« Dans le monde d'où il vient, appeler un souvenir, s'émouvoir devant un portrait, trembler à l'écoute d'une musique ne peuvent être que les signes d'une longue et douloureuse préhistoire. »*

L'étude de cette mise en abyme ne nous a pas apporté de solution mais elle a permis de déployer les enjeux du film à partir d'une conception plus générale de l'œuvre d'art. Cette conception met en avant le rapport privilégié de l'art avec l'invisible ou l'imperceptible ; une œuvre doit permettre de donner une forme sensible à quelque chose qui n'en a pas : la soif, l'oubli, le temps, la mort… Afin de préserver un équilibre dialectique avec les valeurs qui leur sont opposées. Cette idée trouve son écho dans la pensée japonaise telle que définie dans un commentaire du personnage face à des images d'actualité où sont visibles les conséquences d'un séisme : *« La poésie nait de l'insécurité. Juif errant, japonais tremblant. À vivre sur un tapis toujours près d'être tiré sous leurs pieds par une nature farceuse, ils ont pris l'habitude d'évoluer dans un monde d'apparence fragile, fugace, révocable.* […] *Cela s'appelle l'impermanence des choses ».* Rien ne dure, tout est voué à disparaitre, à être oublié. Il s'agit d'une fatalité pour l'homme occidental qui fait tout son possible pour lutter contre le temps, mais pas pour le japonais. L'une des dernières séquences du film est consacrée au Dondoyaki, une fête traditionnelle où l'on brûle les décorations des fêtes précédentes. Le cinéaste y voit la célébration même de la disparition : *« Il faut que l'abandon soit une fête, que le déchirement soit une fête, que l'adieu à tout ce qu'on a perdu, cassé,*

usé s'ennoblisse d'une cérémonie. ». Nous sommes très loin du peuple qui cherche à lutter contre sa condition naturelle en refoulant l'oubli. Penser l'oubli comme l'absence de mémoire ou la mort comme l'absence de vie, c'est accorder la primauté à la valeur dite « positive ». Leur donner une forme ou un corps par un geste artistique, c'est les faire exister pour eux-mêmes et restituer l'équilibre dialectique qui définit l'humanité dans sa précarité même. Reste maintenant à définir comment s'y prendre.

Penser l'image cinématographique hors d'un rapport de « redoublement » du réel

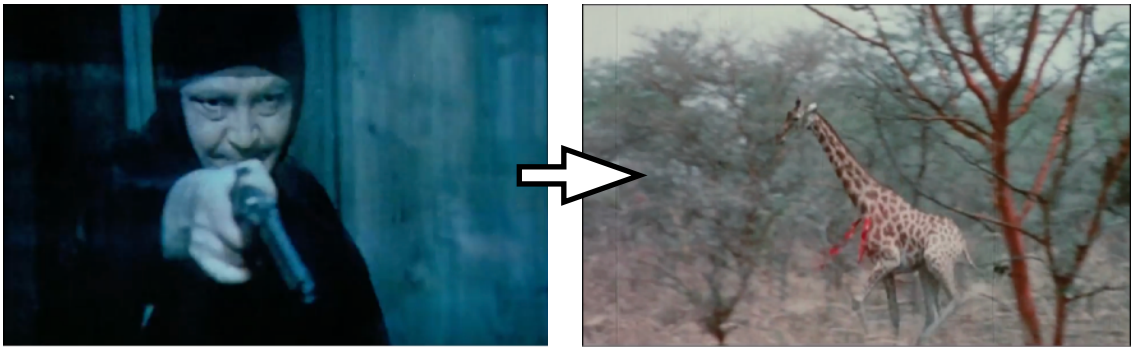
La dernière séquence du deuxième acte aborde frontalement le problème de la visibilité de la mort ; elle est consacrée à une cérémonie japonaise dédiée aux animaux d'un zoo, morts au cours de l'année. Beaucoup de personnes se sont rassemblées pour déposer des chrysanthèmes et leur adresser une prière. Le personnage s'intéresse aux rapports que les japonais entretiennent à la mort :

> *J'ai entendu cette phrase : « la cloison qui sépare la vie de la mort ne nous parait pas aussi épaisse qu'à un occidental. » Ce que j'ai lu le plus souvent dans les yeux de ceux qui allaient mourir, c'était la surprise. Ce que je lis en ce moment dans les yeux des enfants japonais, c'est la curiosité. Comme s'ils essayaient, pour comprendre la mort d'une bête, de voir à travers la cloison.*

Si la cloison qui nous sépare de la mort est plus épaisse que pour les japonais, c'est peut-être justement parce qu'ils y sont plus sensibles. Est-il pour autant possible de voir la mort ? Le personnage ne tranche pas, mais il nous propose de faire l'expérience en nous confrontant à des images qui montrent frontalement la mort d'une girafe. Un court plan d'une demi-seconde montre dans un premier temps un homme en plan rapproché lever une arme de poing avant d'appuyer sur la gâchette. Immédiatement après le tir, un raccord nous porte vers une girafe filmée en plan moyen qui tombe après un coup de feu provenant du hors champ. Notons dès à présent que ce raccord est assez incongru puisque les deux images semblent associées à deux espace-temps bien distincts. Le plan de la girafe se poursuit, elle se redresse mais subit un nouveau tir qui lui transperce le cou. Son sang jaillit, elle se débat quelques secondes et finit par s'effondrer. Un plan rapproché montre le corps de la girafe convulser sur le sol, jusqu'à ce qu'un chasseur fasse son apparition dans le champ pour l'achever avec un tir à bout portant dans le crâne. L'exécution est représentée plein cadre, sous nos yeux, mais avons-nous vu la mort pour autant ? Peut-on déterminer à quel moment exactement l'animal a cessé de vivre ? Nous *savons* que la mort est quelque part dans ces images mais nous ne l'avons pas *vue*. Jean-Louis Comolli s'est beaucoup intéressé à la mort filmée suite à la redécouverte des images prises à la libération des camps de la mort ; voici ce qu'il en dit :

> On comprend bien qu'il est arrivé des milliers de fois, des millions, que des morts réelles soient réellement filmées. Mon argument est que ces morts perdent de leur réalité quand elles passent dans les images, qu'elles sont cadrées, découpées, montées. Faute de pouvoir la fictionnaliser quand elle est réelle, le cinéma virtualise la mort.[37]

Le faux champ-contrechamp que nous avons relevé est partie prenante d'une ambiguïté puisqu'il semble mêler une image de fiction et une image documentaire. Ce raccord tend à « fictionnaliser » le premier coup de feu puisqu'il est associé à une arme fictive et repose sur une forme de montage interdit bazinien. Au contraire, le second plan qui représente le chasseur, le tir et la girafe dans le même cadre ne laisse plus subsister aucun doute, il s'agit bien d'une image documentaire. La mort y est-elle pour autant plus sensible ? Chaque spectateur est libre de tirer ses propres conclusions de cette expérience. Nous pouvons néanmoins relever que la mise en scène met ostensiblement en avant les manipulations qu'elle fait subir au réel en jouant sur une musique off et des bruitages électroniques (les coups de feu semblent issus d'un jeu vidéo futuriste) ainsi que sur une exacerbation des couleurs qui déréalise l'image. S'il s'agissait d'un humain à la place de la girafe, on ne pourrait croire au jet de sang rouge vif qui s'échappe du corps, on le qualifierait tout de suite de trucage extravagant comme celui du duel final de *Sanjuro (Kurosawa, 1962)*. Un nouvel aspect de la double réalité de l'image est ici déployé : si on tend généralement à oublier la réalité objective et matérielle de l'image au profit de ce qu'elle représente, nous sommes ici face à un cas où l'image se revendique comme telle : nous voyons alors moins la mort de la girafe que sa représentation, son image. Celle-ci est insérée dans le flux vivant que nous avons mis en avant dans notre première partie, elle devient une composante audio-visuelle malléable.



Couleurs et champ-contrechamp déréalisants qui tirent l'archive vers la fiction

Cet exemple nous renvoie au constat de Laurent Jullier cité plus haut à propos d'*Éloge de l'amour*, nous sommes face à une image qui « fait écran » et masque l'objet qu'elle représente. Si le Japon occupe une place aussi importante dans le film de Marker, c'est non seulement pour le lien privilégié qu'il entretient à la mort, mais aussi très certainement pour son usage abondant d'images.

[37] Jean-Louis Comolli, *op. cit*., p. 88.

Si les manières dont sont produites les images traduisent des rapports au monde particuliers, peut-être que les images japonaises contiennent quelque chose ayant à voir avec l'impermanence des choses. Au début des années 1980 le pays est encore en plein miracle économique et représente l'avant-garde du développement technologique. Dans ce contexte de développement privilégié, l'image n'est pas en reste, et c'est ce que documente le film : enseignes publicitaires, écrans géants, télévisions, peintures murales, jeux vidéo, sculptures… Nous pouvons y voir les prémices de la société post-moderne telle que la caractérise Jullier, mais le regard qui est porté par le cinéaste sur ces images nous mène peut-être vers une autre interprétation. La critique de l'image post-moderne peut être rapprochée de celle du simulacre par Platon, il s'agit de dénoncer une image qui tend à se substituer au réel en se faisant passer pour son équivalent : « l'homme occidental se trouve moins en contact avec la réalité qu'avec une représentation aspirant à la remplacer. »[38] Or, les images relevées par Marker dans l'espace public ne semblent pas pouvoir être assimilées à des simulacres.

Beaucoup de ces images sont regroupées dans une séquence du premier acte, quand le personnage arrive à Tokyo et propose quelques remarques sur la ville. De nombreux plans sont composés autour d'une ou plusieurs images enchâssées. Celles-ci sont très diverses, on peut notamment relever une statue mobile de panda parlant, une énorme flute mécanique qui se gonfle et se dégonfle, des animaux stylisés sur une enseigne de magasin… Ces images ont très probablement une fonction commerciale, c'est le cas par exemple d'un petit oiseau avec des lunettes et une toque, pris dans un mouvement de balancier sous lequel on peut lire en japonais « lunettes de Tokyo », ce qui indique probablement qu'il est lié à une boutique d'opticien. Cependant, puisque le cadre exclut la boutique en elle-même et que les caractères japonais sont illisibles pour un occidental, l'image est déconnectée de sa fonction mercantile et vaut pour elle-même. Le texte lui-même devient un signe sans signification univoque, il devient image. Notons au passage que les *kanji*, qui représentent l'un des trois types de caractère japonais, d'origine chinoise, sont en premier lieu des images et peuvent avoir plusieurs significations. Il s'agit ici donc d'un retour aux sources plutôt qu'un détournement opéré par le cinéaste.

La plupart des images qui sont représentées à l'écran ne sont pas de nature photographiques et ne se donnent en aucun cas comme équivalentes au réel, elles ne sont pas pensées selon un modèle illusionniste et tendent plutôt vers des représentations fantaisistes ou amusantes. Cependant, quand le personnage évoque les héroïnes de bandes dessinées, il semble leur accorder un mode d'existence particulier : *« Parfois elles s'échappent, on les retrouve sur les murs. Toute la ville est*

[38] Laurent Jullier, *op. cit*., p. 14.

une bande dessinée. C'est la planète Mongo. » En comparant la mégalopole japonaise à une planète fictive (celle de *Flash Gordon*) et en considérant les personnages représentés comme des entités plus ou moins vivantes ou libres d'indépendance, un nouveau rapport à l'image est mis en place. Si la mort de la girafe tendait à s'effacer derrière sa représentation, ici, les objets représentés existent en dépit de leur nature d'image. Cette idée est développée un peu plus loin : *« Et ces visages géants, dont on sent peser le regard… Car les voyeurs d'images sont vus, à leur tour, par des images plus grandes qu'eux. »* Au lieu de remplacer le monde par sa représentation, les images tokyoïtes sont des portes ouvrant sur d'autres mondes, elles déploient de l'imaginaire dans le réel.



Images relevées par Marker dans l'espace public japonais

La séquence qui suit celle que nous venons d'étudier développe ces enjeux de représentation, puisqu'elle est entièrement consacrée à des images préexistantes. Le dispositif de cette séquence est assez simple, il repose presque exclusivement sur un enchainement de plans fixes sur un poste de télévision. Le cadre ne varie pas ou peu, excepté au sein de l'enchainement d'images télévisuelles. Certaines coupes au sein de ce flux semblent justifiées par un simple changement de chaine, mais la plupart sont orchestrées et maitrisées par le montage cinématographique. D'autres enchainements d'images semblent avoir été montés préalablement avant d'être réinsérés dans leur contexte de monstration original (c'est le cas d'une suite de captures d'écran de films japonais qui se succèdent par effet de balayage, pouvant ressembler à ce que nous appellerions maintenant un diaporama). Si toutes ces images sont ré-agencées par le cinéaste, les images qui nous sont présentées semblent bien extraites du flux télévisuel. Cette séquence permet de rassembler un large échantillon d'images très différentes grâce à un contexte de diffusion similaire. Cet intérêt pour la télévision suppose un intérêt plus vaste pour les images du quotidien et leurs usages les plus courants. Il ne s'agit pas ici de relever des images exceptionnelles relevant d'une pratique artistique sacralisée, mais de porter un regard déhiérarchisé sur celles-ci, rapprochant sans distinction tous types d'images pour analyser ce qu'elles peuvent avoir en commun malgré leurs contextes de production très divers. Peut-être que ces rapprochements permettront de dégager un geste commun, une « manière japonaise » symptomatique d'un rapport au monde particulier.

Nous pouvons commencer par retenir et analyser quelques commentaires du personnage, comme l'un d'entre eux concernant les images publicitaires : *« Le spot publicitaire prend aussi un air de haïkaï pour un œil habitué dans ce domaine aux infamies occidentales. Ne pas comprendre ajoute évidemment à la jouissance. »* Au-delà des qualités poétiques intrinsèques de ces images, l'incompréhension est un élément-clé qui revient plusieurs fois dans les commentaires du film. La barrière de la langue permet de voir ces images indépendamment de leur vocation mercantile (il arrive que nous ne comprenions même plus quel produit est mis en avant) et d'en déployer les potentialités esthétiques ou sémantiques. De plus, le fait d'être étranger favorise l'acuité du regard, qui s'émousse facilement dans un espace familier (très vite, nous nous contentons de reconnaitre, nous ne voyons plus). Un peu plus loin dans la séquence, nous sommes confrontés à plusieurs images issues de films d'épouvante japonais. Nous retrouvons ici le caractère fantastique de nombreuses représentations déjà relevées dans les rues de Tokyo. Le personnage propose l'analyse suivante : *« Pour exorciser l'horreur qui a un nom et un visage, il faut lui donner un autre nom et un autre visage. »* Selon ce commentaire, chacun des visages qui se succèdent à l'écran peut être vu comme l'un des visages de l'horreur, ils en proposent des représentations indirectes.

Selon Aumont, « la représentation est un processus par lequel on institue un représentant qui, dans un certain contexte limité, tiendra lieu de ce qu'il représente […] On a trop souvent tendance à confondre cette notion de représentation avec celle d'analogie, qui lui est liée. »[39] Ces images ne représentent pas l'horreur de manière frontale, elles ne jouent pas sur leur fonction analogique, mais sur leur fonction symbolique, ce qui leur permet de contourner les lacunes du visible. Car comme la mort, l'horreur est une entité invisible, indéfinie, abstraite… L'image renvoie à une idée comme un signe à sa signification, à ceci près que l'image propose une signification plus ouverte, fluctuante. La représentation symbolique propose un rapport au réel différent que celui supposé par la représentation purement analogique : bien qu'elle puisse être de nature photographique, sa dimension de trace devient bien plus secondaire puisqu'elle donne à voir plus qu'elle ne montre. Cette opposition se retrouve dans le texte d'Aumont qui s'appuie sur Gombrich pour distinguer deux aspects de représentation : « l'aspect miroir » et « l'aspect carte »[40]. Le premier aspect cherche à proposer un double de l'objet en reproduisant analogiquement sa dimension sensible, le second propose une schématisation du réel pour le rendre plus facilement intelligible. Avec ce dernier, il ne s'agit plus de voir ou de reconnaitre mais de rendre visible ou intelligible, distinction qui peut s'avérer cruciale quand on s'intéresse comme Marker à l'invisible.

---

[39] Jacques Aumont, *L'image : peinture, photographie, cinéma : des origines au numérique*, *op. cit.*, p. 276.
[40] *Ibid.*, p. 141.

Une représentation vivante





« Plus on regarde la télévision japonaise, plus on a le sentiment d'être regardé par elle. »

Dans un second temps, le personnage met à nouveau en avant une impression que les images relevées dans l'espace public avaient déjà suscitée chez lui : *« Plus on regarde la télévision japonaise, plus on a le sentiment d'être regardé par elle. »* Cette phrase est associée à un enchainement de captures d'écran de films rassemblant plusieurs gros plans qui ont en commun la représentation d'intenses regards, dirigés systématiquement vers l'appareil de prise de vues ou vers un objet hors-champ. Deux idées se dégagent à partir du rapprochement des images et du commentaire : celle qui reconnait une forme de vie aux images et celle qui insiste sur l'importance du regard derrière cette impression. La première idée ne vient pas de nulle part, elle fait écho au rapport à l'image très particulier dans la culture japonaise qui est mis en avant dans plusieurs séquences. C'est le cas dans la première scène du deuxième acte, où le personnage s'intéresse à la statue du chien Achikô : *« Un chien attendait tous les jours son maître à la gare, le maitre mourut, le chien ne le sut pas, et il continua d'attendre, toute sa vie. Les gens émus lui apportaient à manger. Après sa mort on lui éleva une statue, devant laquelle on dépose toujours des galettes de riz et des sushis, pour que l'âme fidèle d'achikô n'ait jamais faim. »* Nous retrouvons ici une continuité directe entre le chien et sa représentation, puisqu'on apporte à manger à l'image exactement comme on le faisait à l'animal. La statue n'est pas un simple symbole représentant le chien en son absence, elle confère une forme sensible à l'âme du chien, elle fait office d'intermédiaire entre le monde matériel et le monde spirituel. Selon la croyance japonaise, une âme vivante est bel et bien associée à la représentation. Comme l'atteste cette histoire, le visible ne représente qu'une portion de l'existence pour les japonais, ce que souligne le personnage : *« Comment appeler alors cette croyance diffuse selon laquelle n'importe quel fragment de la création a son répondant invisible ? »*

Dans une autre séquence, on peut voir un groupe de jeunes autour d'un jeu qui consiste à frapper des têtes de taupes qui sortent tour à tour d'une machine, à ceci près qu'il s'agit d'une variante où les animaux ont été remplacés par des visages humains renvoyant aux cadres supérieurs des grosses entreprises. Le commentaire raconte : *« Le type que j'ai filmé et qui cassait la hiérarchie avec une énergie enviable m'a confié que le jeu pour lui n'était pas du tout allégorique, qu'il pensait très précisément à ses supérieurs. Voilà sans doute pourquoi la marionnette du chef du personnel a été si souvent et si fortement matraquée qu'elle est hors de service. »*. Nous retrouvons ici le lien si particulier qui associe la représentation au représenté pour les japonais, mais avec une certaine nuance puisqu'ici la représentation est assez impersonnelle. La figurine du chef de service ne vise pas une personne en particulier, c'est le joueur qui lui confère un nom propre et un visage. Nous pouvons en déduire que le pouvoir de représentation n'est pas complètement contenu par l'image et qu'elle repose beaucoup sur une faculté de projection de l'imagination. Ceci nous mène tout naturellement au regard, mais pas en tant qu'outil d'identification ou de reconnaissance, en tant qu'instrument de projection. Cette faculté suppose un sujet actif qui transfère virtuellement un peu de lui-même dans son environnement, dans un objet ou dans une image.

Mais que se passe-t-il quand l'image nous renvoie un regard ? Est-ce seulement à partir de notre imagination que nait l'impression de vie décrite par le personnage ? Le motif de l'œil semble tout de même provoquer un effet particulier, comme il l'explique un peu plus loin dans la séquence de la télévision : *« Que la fonction magique de l'œil soit au centre de toutes choses, même le journal télévisé en témoigne. Nous sommes en temps d'élection. Les candidats vainqueurs peignent en noir l'œil resté vide de Daruma, l'esprit porte chance. Les candidats battus emportent, dignes et dépités, leur Daruma borgne. »* Il s'agit avec cette coutume d'actualiser une représentation : si nous sommes gagnants c'est que nous avons eu de la chance, l'esprit est alors effectivement de notre côté, actuellement présent, nous pouvons donc le représenter avec des yeux. Ce geste sous-entend que l'œil parachève la représentation, la rend vivante. Avoir des yeux, c'est avoir un champ sensoriel, c'est être ouvert sur le monde, entrer en relation avec lui. Merleau-Ponty définit l'être-au-monde à partir de cette ouverture sur le sensible : « Mais si nous pouvons rompre avec un monde humain, nous ne pouvons pas nous empêcher de fixer nos yeux, — ce qui veut dire que tant que nous vivons nous restons engagés, sinon dans un milieu humain, du moins dans un milieu physique — et pour une fixation donnée du regard, la perception n'est pas facultative. »[41] Accorder symboliquement un regard à une image, c'est l'engager symboliquement dans le monde en tant

[41] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2001, p. 331.

qu'être vivant. Nous avons remarqué précédemment que le regard des personnages de film horrifiques prélevés par Marker sont tournés vers un hors-champ, nous n'avons donc pas accès à l'objet de leur regard. Par ce procédé, ils font exister un espace invisible, hors de l'image. Dans la continuité d'un film, cet espace peut être actualisé par un raccord-regard ou un mouvement de caméra, mais dans le contexte qui nous occupe, cet espace entrouvert reste purement virtuel, indéfini. La représentation d'un regard fait office de passerelle, de relai pour l'imaginaire. Par une projection imaginaire, l'observateur donne vie au regard représenté, qui transmet lui-même cette vie à l'objet de son regard. L'image ayant été préalablement extraite de son contexte diégétique, nous sommes libres d'imaginer que son regard s'ouvre sur d'autres dimensions de l'espace, y compris celle en laquelle nous nous trouvons.

En quoi le motif du regard pourrait favoriser la faculté de projection ? Afin de répondre à cette question, nous pouvons revenir à une autre occurrence du motif que nous avons déjà relevé à propos des arrêts sur image. Nous avons remarqué dans notre première partie un goût prononcé du cinéaste pour les regards-caméra, qu'il prolonge à plusieurs reprises en figeant l'image. Ce penchant est énoncé clairement via le commentaire de son double à l'écran : *« Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ? »* Cette phrase fait référence à une règle conventionnelle du cinéma de fiction, celle du 4e mur, qui exclut tout le dispositif de tournage de l'espace diégétique. En tant que documentariste, Marker prône au contraire une certaine transparence du dispositif filmique, il s'inscrit en tant que cinéaste dans le même espace que ses personnages. Ce choix esthétique est appuyé par les arrêts sur images (en tant que geste d'énonciation fort) et sur les regards-caméra qui manifestent la présence de la caméra dans la diégèse. Ces regards font exister un hors-champ qui est ici équivalent à un hors-cadre, mais ils donnent aussi un poids à la subjectivité des personnages, comme le remarque Catherine Gillet en rapprochant ces images fixes des portraits photographiques non-instantanés :

> Du besoin irrésistible du cinéaste de capter, dans les visages rencontrés, le moment du regard, se dégage une présence particulière. L'instant capté, le temps d'une image, n'est rendu possible et visible que par les images qui précèdent et l'attente qu'elles retiennent en elles. Le cinéaste implique dès lors le spectateur dans cette durée. Il cherche à investir ses images d'une présence, proche de cette qualité propre aux anciennes images photographiques, celles qui précèdent l'apparition de l'instantané.[42]

[42] Catherine Gillet, *Visage de Marker*, in *Recherches sur Chris Marker: le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, dir. Phillipe Dubois, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Théorème nº6, 2006, p. 79.

Un peu plus loin dans le film, le cinéaste se trouve dans un bistrot avec des japonais déclassés : *« Ce genre d'endroit permet l'égalité du regard, le seuil au-dessous duquel tout homme en vaut un autre, et le sait. »*. La règle du 4e mur rend impossible cette égalité du regard, puisqu'elle suppose une caméra qui peut voir sans être vue. Au contraire, le regard que pose le film sur le monde, sur le Japon, sur ses habitants n'est pas un regard surplombant, c'est un regard qui en reconnait d'autres et qui est reconnu par les autres. Ce n'est pas un regard englobant, il ne se veut pas totalisant, dans une lignée défendue par Comolli : « La pratique documentaire est une sorte d'ascèse où l'on accepte d'être contraint par la résistance des faits, des choses, des corps, des situations, des femmes et des hommes qui ne sont pas à notre service, à notre main, qui ne sont ni mobilisables ni modulables à volonté »[43].



Égalité du regard à travers le quatrième mur

Le point de vue d'autrui est strictement inaccessible, il nous échappera toujours, mais ce n'est pas une fatalité :

> « Montrer qu'on ne peut pas tout montrer, c'est mettre le spectateur dans une place réelle par rapport à l'illusion de totalité du Spectacle. Il s'agit au cinéma, contre le spectacle, de montrer que le monde n'est pas « tout-visible », que voir c'est voir au-delà du cadre, voir qu'il y a un hors-champ qui n'est pas cadré. Le hors-champ n'est pas seulement ce que le cadre cache en montrant, c'est tout ce qui se tient hors de la possibilité de voir, hors de la place du spectateur, ce qui ne fait pas image (et donc ne fait pas spectacle), le hors-champ de toute image. »[44]

Si le regard peut favoriser la faculté de projection, c'est en tant que représentant d'une subjectivité inaccessible, d'un espace inatteignable que l'on ne peut qu'imaginer. Le corps d'Autrui nous est accessible par la vue, mais son intériorité, ses pensées demeurent toujours hors de l'image, strictement invisible. Si le regard intéresse tant Marker, c'est en tant que passerelle privilégiée vers l'inaccessible. Un dernier exemple issu de la séquence de la télévision nous permet d'illustrer cette

[43] Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, p. 114.

[44] *Ibid.*, p. 115.

idée ; il s'agit d'une émission pour adultes que nous avons déjà évoquée dans notre première partie. À propos, du floutage des parties intimes le commentaire nous expliquait : *« La censure n'est pas la mutilation du spectacle, elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant, c'est ce qu'ont toujours fait les religions. »* Nous retrouvons ici la dimension strictement inaccessible d'autrui, relayée à l'image par une obstruction du regard. Ce qui intéresse le cinéaste dans ces images, c'est ce qu'elles ne représentent pas, les lacunes qui permettent au spectateur de l'investir imaginairement et de projeter sur elles son propre désir.

Les images plébiscitées par le cinéaste ont toutes en commun de comporter plus que ce qu'elles montrent. Elles ne sont pas de simples véhicules pour la pensée d'un auteur, d'une entreprise ou d'une idéologie, elles ne peuvent être réduites à des énoncés, elles sont des ouvertures sur du possible. Nous avons vu que ces représentations étaient la plupart du temps symboliques et lacunaires, de fait, elles s'adressent plus à l'œil de l'esprit qu'à l'œil biologique. Il s'agit ici d'imaginer, de construire un sens, plus que de le voir. Tout ce qui est suggéré par l'image doit être actualisé par un acte de création du spectateur. L'œil de l'esprit est capital car ses pouvoirs sont illimités, il n'est absolument pas limité au domaine du visible. C'est cet œil surnaturel, capable d'apercevoir la spirale du temps, que le personnage reconnait dans le générique de Vertigo qu'il cite dans le troisième acte : *« Dans la spirale du générique il voyait le temps qui couvre un champ de plus en plus large à mesure qu'il s'éloigne. Un cyclone dont l'instant présent contient immobile, l'œil. »*. Le film propose un point de vue limité sur une réalité qu'il ne comprend pas mais dans laquelle il est compris, de sorte que ses images peuvent être vues comme des portes ouvertes sur plus que ce qu'elles ne montrent. Il met en place une esthétique du détour et du symbole qui invite le spectateur à produire un travail d'imagination.

Si les images contenues par le film sont toujours préexistantes au temps de la réception, les images qu'il suscite chez le spectateur sont toujours inédites et spontanées. Le film existant provoque l'émergence d'un autre film chez le spectateur, un film imaginaire, différent chez chacun et à chaque visionnage. Cette remarque s'applique probablement à l'immense majorité des films, voire à l'œuvre d'art en général, tout comme chaque représentation comporte une proportion plus ou moins importante de reproduction mimétique (aspect du miroir) et de symbolisme (aspect de la carte) ; nous remarquons cependant un accent particulier sur ce dernier aspect dans *Sans Soleil*, qui confère une grande liberté de re-création au spectateur. Cependant, les exemples que nous avons analysés découlent pour la plupart d'images préexistantes, il nous reste à voir comment celles-ci ont pu avoir une influence sur la facture du film dans son ensemble. Mais avant cela, un détour vers le film de Jean-Luc Godard s'impose.

2.2 Évolution plastique d'*Éloge de l'amour*

Étudier les enjeux figuratifs d'*Éloge de l'amour* nous renvoie à l'étude de deux parties que tout oppose, puisque le film est formellement et narrativement coupé en deux actes. Selon Francis Vanoye : « Les structures en deux actes soulignent évidemment les symétries et les oppositions. La césure est généralement forte. »[45] Nous retrouvons en effet une forme de symétrique avec les personnages, les thèmes et les motifs qui circulent d'une partie à l'autre, ainsi qu'une opposition radicale dans leur traitement filmique. La césure est très explicite puisqu'elle est à la fois narrative (la quête du personnage principal n'est plus la même), temporelle (une ellipse de deux ans) et plastique (ne serait-ce que par la couleur). Ces effets de symétrie et d'opposition forment une structure en miroir qui peut être vue comme une invitation à la comparaison. Contrairement à une structure ternaire classique où le dernier acte propose généralement une résolution[46], la structure en miroir maintient une sorte de tension, d'irrésolution entre les deux parties. Comme nous allons le voir, cette opposition relève principalement de l'évolution du mode de représentation, due notamment à un changement de support filmique, de la pellicule 35mm noir et blanc à l'image vidéo en couleur. Nous pouvons voir la structure du film comme une mise en concurrence de chaque support face à un problème de représentation, problème qui fait écho à celui d'Edgar par rapport à la représentation de l'amour ou de l'Histoire. Cette mise au défi de formes artistiques peut être rapprochée du *paragone*[47] de la Renaissance, un débat théorique qui opposait la sculpture et la peinture. Ce saut dans le temps peut sembler superflu, mais plusieurs indices présents dans le film nous invitent au contraire à penser l'opposition des deux supports dans un rapport de continuité avec l'Histoire de l'art, et plus particulièrement avec celle de la peinture à laquelle il est, comme nous le verrons, maintes fois fait référence. Avant d'analyser plus en profondeur les tenants et les aboutissants de cette opposition, une description mettant en avant les qualités propres à chaque type d'image s'impose. La différence majeure que nous pouvons relever dans un premier temps est la couleur. Si l'image cinématographique, tout comme l'image photographique, était originellement conçue en noir et blanc, tous les longs-métrages de Godard sont tournés en couleur depuis *Made in*

---

[45] Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 84.

[46] *Ibid.*, p. 68. «L'acte 3 dure 30 minutes. C'est celui de la résolution (des conflits, de l'énigme, des questions et problèmes, du sort des personnages principaux). Le dénouement vient à la fin de l'acte, éventuellement précédé d'un troisième tournant (t3). »

[47] Lauriane Fallay d'Este et Nathalie Bauer, *Le paragone : le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 14.
« Alberti sera le premier à affronter le problème du « PARAGONE », c'est-à-dire de la comparaison, stricto sensu, entre sculpture et peinture. Il incarne une nouvelle ère et une nouvelle conception du monde et de l'art et il va l'expliciter sans détours. »

USA (1966). Dans un entretien aux Cahiers, le cinéaste relie son choix à son film précédant : « après *Histoire(s) du cinéma*, il fallait passer au noir et blanc, de nouveau. »[48] Nous étudierons donc ce parti pris en le liant aux grandes tendances de l'Histoire du cinéma telles que nous pouvons les déduire de ce film, mais aussi à l'Histoire de l'art en général puisqu'elle y est ici aussi directement convoquée.

Évolution du rapport aux corps et à l'espace

Le noir et blanc est un mode de représentation qui repose entièrement sur l'intensité lumineuse, traduite en différentes nuances de gris, afin de modeler ou de sculpter des volumes. Nous avons remarqué dans notre première partie que ces images comportaient des ombres très denses, qu'elles étaient souvent très sombres voire sous-exposées. Notons maintenant que les sources de lumière sont très souvent visibles à l'écran, ce qui permet de creuser la profondeur de l'image en y distinguant plusieurs plans. Cette organisation de l'espace par la lumière est éminemment sensible dans une scène qui se déroule dans une gare où *Elle* travaille de nuit : l'un des quais de cette gare est filmé dans le sens de sa longueur mais c'est la succession de néons qui dessine une ligne de fuite dans la profondeur du champ. La lumière naturelle permet également d'agencer l'espace de manière similaire, en jouant notamment sur un premier plan en contre-jour.



Profondeur du champ dessinée par la lumière



Surfaces colorées et bi-dimensionnalité

Le rapport à l'espace et aux volumes est très différent avec le support vidéo de la seconde partie, qui utilise des aplats de couleurs saturées et travaille par surfaces. La saturation sacrifie les nuances au profit d'une couleur pure et intense pour chaque élément. Dans le second plan de cette partie, nous apercevons Edgar qui marche sur le bord d'une route. Plusieurs couleurs se distinguent dans ce plan, mais ces couleurs sont regroupées par zones relativement unies. Par exemple, on distingue très peu de nuances dans les zones jaunes ou orange associées aux arbres frappés par la

[48] Charles Tesson et Jacques Rancière, *art. cit.*, p. 33.

lumière sur la gauche de la route. Nous ne pouvons pas apprécier les variations de la lumière sur chaque feuille ou sur chaque branche prise individuellement, elles sont rassemblées dans une seule et même surface. Nous pouvons également relever de nombreux surcadrages dans cette partie qui se déroule majoritairement au sein d'une maison sur le littoral breton. Dans plusieurs séquences, la caméra est placée à l'intérieur d'une pièce, face à une vitre qui surcadre le paysage ou un personnage qui peut être aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ces vitres sont des surfaces planes à travers lesquelles une figure ou un paysage se donne à voir, elles produisent des images au sein de l'image. Une vitre de ce type est presque systématiquement introduite dans les plans qui rassemblent Edgar et *Elle* : c'est le cas quand *Elle* vient chercher une VHS en passant par l'extérieur de la maison, puisqu'elle est à l'extérieur et lui à l'intérieur, puis dans la scène suivante quand Edgar la suit (il est cette fois-ci à l'extérieur, elle est à l'intérieur, ils communiquent à travers la vitre). C'est également le cas dans la scène de dialogue qui suit celle de la négociation avec les états-uniens : *Elle* est filmée en plan fixe face à une vitre, surcadrée et en contre-jour, il est hors-champ. Dans cette scène, nous partageons le point de vue d'Edgar sur la jeune femme qui apparait comme une surface sombre, bi-dimensionelle (à cause du contre-jour) sur un fond cadré. Dans les plans que nous avons mis en avant, ils sont toujours représentés selon un régime figuratif différent l'un de l'autre, ce qui n'était pas le cas dans la première partie. L'un d'entre eux occupe une position d'observateur, l'autre lui est à la fois accessible et inaccessible à la mesure d'un sujet représenté dans une image : accessible au regard en son absence. Ce redoublement de l'image au sein d'elle-même manifeste sa propre nature, l'image se montre en tant qu'image.




Surfaces vitrées fréquemment placées entre les protagonistes

D'autres procédés figuratifs que nous avons déjà relevés jouent un rôle similaire : les arrêts sur images et les surimpressions (qui sont absents de la première partie), la matière de l'image (sur laquelle nous reviendrons), ainsi qu'une mise en avant des images formées naturellement dans l'environnement. Parmi celles-ci nous pouvons relever de nombreux reflets mais aussi des ombres,

dont une en particulier : quand Edgar arrive chez le couple de résistants, *Elle* est en train de repeindre un vieux bateau. Nous l'apercevons d'abord à travers un plan serré alors qu'elle repasse avec son pinceau sur les lettres formant le nom du bateau, puis dans un second plan plus large où elle est debout à quelques mètres de ce même bateau. Cette fois-ci, elle ne repasse plus sur les lettres avec son pinceau, mais avec son ombre : l'image de son corps a remplacé son corps actuel. Ce plan peut être pensé comme une référence au mythe de Pline l'Ancien relatant l'invention de la peinture : Callirrhoé, la fille d'un potier corinthien aurait détouré l'ombre de son amant sur un mur avant que celui-ci ne parte à la guerre[49]. Selon cette origine mythique, l'image peinte découle de la transposition et de la fixation d'une image naturelle, l'ombre. En alternant les plans où la jeune femme peint avec son corps et avec son ombre, Godard prolonge la trajectoire du mythe puisqu'il nous montre une image qui peint avec sa propre image (l'image d'une image). Ce dédoublement, qui instaure une équivalence entre l'ombre et le corps filmé, nous rappelant qu'ils sont tous deux des images. Cette idée de mise en scène met non seulement en avant la dimension iconique de l'image qui la porte, mais elle insiste aussi sur son aspect immatériel. En tant qu'image numérique, elle n'a pas de corps, elle n'existe que virtuellement, sous forme de 0 et de 1. La main de l'artisan qui était directement au contact de la matière est remplacée par une main virtuelle ; c'est d'autant plus frappant que nous pouvons relever plusieurs inserts sur des mains dans la première partie, régulièrement filmées en train de manipuler des objets. Nous pouvons voir dans cette trajectoire une métaphore du travail cinématographique, et plus particulièrement du travail de montage dont l'aspect éminemment tactile disparait avec l'émergence du numérique.



Remplacement de la main du personnage par son image

[49] Éric Méchoulan, *Des origines de la peinture*, article de la revue Protée, vol. 28, nº1, 2000, p. 20. « En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne (circumscribit) l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. » Pline l'Ancien, 1985 : XXXV, XLIII.

En manifestant la nature iconique des images qui composent cette partie, la réalité représentée devient secondaire par rapport à sa réalité objective. Comme dans les plans de la chasse à la girafe chez Marker, nous voyons davantage ici l'image d'un corps que le corps lui-même. Il en est autrement dans la première partie, où les corps sont généralement bien plus charnels grâce au travail de la lumière qui accentue leur volume. Nous avons mis en avant les inserts sur les mains, nous pouvons également relever un autre insert similaire à la fin de cette partie, lorsque Edgar commence son tournage dans un institut où sont logés des sans-abris. Le plan montre de très près les marches d'un escalier métallique mouillé qu'un sans-abri descend pieds-nus, le mixage met en avant le bruit des pas dans l'eau. Ce plan comporte une grande qualité synesthésique qui peut permettre de rendre sensible le froid et l'humidité ressentis par ce corps. Selon l'expression de Merleau-Ponty, nous entretenons alors un rapport de « pleine coexistence » avec ce corps.

> Si un phénomène, — soit par exemple un reflet ou un souffle léger du vent — ne s'offre qu'à un de mes sens, c'est un fantôme, et il n'approchera à l'existence réelle que si, par chance, il devient capable de parler à mes autres sens, comme par exemple le vent quand il est violent et se fait visible dans le bouleversement du paysage.[50]

Cette citation nous permet de comprendre ce qui oppose les corps de la première et de la seconde partie, puisque ces derniers sont justement rapprochés du motif du reflet. Ils disposent d'une existence visuelle, quelques fois sonore (souvent non simultanément) mais pas d'une existence « réelle », intersensorielle ; ils existent en tant qu'image, en tant que corps audiovisuels. Au contraire, les corps de la première partie semblent bénéficier d'une existence matérielle. Cette approche matérialiste doit toutefois être nuancée, car si les corps que nous étudions existent matériellement, cette matière est toujours imaginée puisque l'image cinématographique n'est que lumière (ce qui n'empêche pas que ce travail d'imagination soit permis ou provoqué par des choix plastiques).

Modèle esthétique de la première partie : le cinéma de la révélation

Deux modèles esthétiques peuvent être mis en avant pour la première partie : le cinéma-vérité et les premiers films de Godard. Edgar explique lui-même qu'il cherche à réaliser un film *« dans la tradition documentaire »* qu'il présente ainsi : *« On peut dire que c'est une étude sociologique. Par exemple, quand il y aura la rencontre du vieux et de la vieille, ce sera dans un restau du cœur. Dans ce projet, en fait, on ne pourra pas éviter de montrer… de montrer oui, les misérables. Y'en a partout aujourd'hui. »* De fait, nous pouvons relever que les sujets qui

[50] Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 374.

préoccupent le personnage se trouvent dans le film achevé : le restau du cœur, les misérables, etc. Dans la séquence de dialogue au bord de la Seine, un plan est axé sur le passage d'un groupe d'ouvriers derrière eux. Godard met en avant l'aspect documentaire de ce plan dans l'entretien accordé aux Cahiers du cinéma : « Ils sont passés par hasard au moment où on tournait et on leur a demandé si on pouvait les filmer. En fait ce sont des semi-handicapés que la mairie emploie. »[51] Dans le même entretien, il rapproche également *Éloge de l'amour* d'un de ses anciens films : « On cite *Bande à part*, mais souvent c'est très mauvais, *Masculin Féminin*, c'est un peu mieux. Il y a de bonnes idées. Le noir et blanc est peut-être plus proche de *Masculin Féminin*. »[52] Si on a souvent mis en avant la capacité du cinéaste à capter « l'air du temps » dans ses films des années 60, nous pouvons considérer qu'avec *Deux ou trois choses que je sais d'elle (*1967*)*, *Masculin Féminin (*1966*)* est peut-être celui que l'on peut rapprocher le plus naturellement de l'étude sociologique, puisque le personnage qu'y interprète Jean-Pierre Léaud mène lui-même des enquêtes sociologiques. Antoine de Baecque met en avant d'autres éléments qui rapprochent cette partie de sa période Nouvelle Vague, puisqu'il explique qu'elle est tournée avec :

> Une pellicule Kodak double X qui n'est guère utilisée ni développée depuis plusieurs dizaines d'années, assez proche du noir et blanc Nouvelle Vague de *Vivre sa vie*. Avec Christophe Pollock et Julien Hirsch à la photographie, le cinéaste revisite les lieux fétiches de ses premiers films, notamment d'*À bout de souffle* : la Concorde, les Champs-Élysées, Saint-Michel, Montparnasse […].[53]

Le documentaire et les premiers films de Godard peuvent être associés selon une longue filiation qui se manifeste dans son œuvre critique, où il défend une forme de porosité entre fiction et documentaire[54]. Ce projet de captation du réel à travers la fiction est tributaire du néo-Réalisme et de la figure de Rossellini, cité par Edgar dans le film : *« Les choses sont là, pourquoi les inventer ? »* André Bazin, qui défend les facultés de révélation du cinéma[55], est une figure importante dans cette filiation. Ce modèle esthétique de la révélation remonte jusqu'au voile de Véronique sur lequel serait apparu le visage du Christ après que celui-ci se soit essuyé le visage avec lors de son chemin de croix. De nombreuses allusions à ce mythe originel sont réparties dans le cinéma de Godard, comme le relèvent des textes de Jacques Aumont, Nicole Brenez ou encore

---

[51] Charles Tesson et Jacques Rancière, *art. cit.*, p. 31.

[52] *Ibid.*, p. 33.

[53] Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 775.

[54] Jean-Luc Godard et Alain Bergala, Godard par Godard: 1950 à 1959, Paris, Flammarion, Champs, 2007, p. 219. « Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. »

[55] André Bazin, *op. cit.*, p. 67. « Mais ces exemples suffisent peut-être à indiquer l'existence, en plein cœur du muet, d'un art cinématographique, précisément contraire à celui qu'on identifie avec le cinéma par excellence ; d'un le langage dont l'unité sémantique et syntaxique n'est en aucune façon le plan ; dans lequel l'image compte d'abord non pour ce qu'elle ajoute à la réalité, mais pour ce qu'elle en révèle. »

Alain Bonfand. Pour ne citer qu'un exemple, relevé par Nicole Brenez dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (1986)*, le personnage (bien nommé Gaspard *Bazin*) tient le propos suivant : *« Le grand principe des classiques, c'est d'étendre le linge. Oui, parce qu'ils attendent que quelque chose vienne s'imprimer. »* Nous pouvons voir ce mythe comme le parangon de l'aspect du miroir et de l'image analogique.

Chaque partie est donc placée sous l'égide d'un mythe fondateur de l'image : le voile de Véronique pour la première partie et le mythe de Pline pour la seconde. Deux conceptions de l'image en découlent, la première peut être rapprochée du modèle photographique, l'impression immédiate sur le support ; la seconde est plus proche de la peinture, puisqu'elle est la fixation d'une image spéculaire à partir d'un geste de la main. Le passage de la pellicule au numérique peut donc être compris à partir de ce film comme une émancipation du cinéma par rapport à une esthétique découlant de la photographie pour se tourner vers une esthétique plus proche de la peinture, moins strictement analogique.

Une nuance doit cependant être posée, puisque dans ses premiers films, Godard n'a cessé de confronter le modèle photographique à ses limites, à ce qui lui échappe. C'est ce que met par exemple en avant une scène du *Petit Soldat (1960),* quand le personnage principal s'adresse directement à la caméra pour tenir les propos suivants : *« C'est-à-dire qu'on me regarde et qu'on ne sait pas à quoi je pense, et qu'on ne saura jamais à quoi je pense. Là maintenant : une forêt en Allemagne. Une promenade à bicyclette — c'est fini. Maintenant, une terrasse de café à Barcelone, maintenant… C'est déjà fini. »* Cette idée est très proche de celle que développe Marker dans *Sans Soleil* quand il observe rétrospectivement les images de la remise de grade du parti révolutionnaire guinéen, où les larmes d'un commandant sont interprétées différemment à la lumière des évènements futurs. Il constate que les sentiments, les pensées ou les projets de cet homme échappent absolument à l'image et au visible. *Masculin Féminin* s'achève sur un constat similaire du personnage à propos de ses enquêtes sociologiques : *« Peu à peu, au cours de ces trois mois, je m'aperçus que toutes ces questions, au lieu de refléter une mentalité collective, la trahissaient et la déformaient. À mon manque d'objectivité, même inconscient, correspondait en effet la plupart du temps un inévitable défaut de sincérité chez ceux que j'interrogeais. »*

C'est pour cela que si la facture des images qui composent la première partie d'*Éloge de l'amour* peut être rapprochée du modèle photographique, elles sont loin d'entretenir un rapport strictement analogique à ce qu'elles représentent. En jouant au montage sur l'intervalle entre les plans, la pluralité des histoires et la circulation des composantes audiovisuelles et des motifs, l'image donne à imaginer bien plus qu'elle ne montre, ou plutôt, elle donne à voir en montrant. À la

fin de cette partie, Edgar tourne une scène de son film dans un institut pour les sans-abris. Un plan en particulier, qui peut être interprété comme un plan du film du personnage, propose l'aboutissement de ce projet qui devait parvenir à une représentation de l'amour. Nous pouvons comprendre l'enjeu de ce plan à partir des informations disséminées par le personnage tout au long de cette première partie : il filme l'un de ces trois couples (les jeunes, les adultes, les vieux) et l'un des quatre moments de l'amour (à savoir la rencontre, la passion physique, la séparation et les retrouvailles). Il s'agit en l'occurrence du premier moment et du couple de jeunes, la naissance de l'amour. Ce plan est composé d'un insert sur l'épaule d'un sans-abri sous la douche. La main gauche de la jeune femme est posée sur cette épaule, sa main droite frotte son dos ; après quelques secondes, la main du jeune homme entre dans le champ pour se poser sur celle de sa partenaire. Le son de la douche (retour du motif de l'eau, toujours en mouvement) et la musique d'Arvo Pärt (leitmotiv qui revient très régulièrement tout au long du film) occupent l'espace sonore.

Ce plan comporte une représentation analogique, celle que nous venons de décrire : une main entre en contact avec une autre. Les qualités de l'image argentique que nous avons mises en avant confèrent une existence matérielle aux corps qui permet la représentation d'un contact charnel. Cependant, ce plan comporte aussi d'autres formes de représentation que nous pouvons essayer de déployer : le rapprochement tactile est un geste qui en appelle d'autres, il représente par synecdoque la passion physique à venir. En parallèle, le décor (que l'on peut associer à une action caritative et donc à l'amour du prochain selon un parallèle avec la pensée de Simone Weil que nous aurons à développer) le motif de l'eau et la musique viennent connoter ce geste d'une tonalité plus universelle ayant à voir avec l'essence de l'amour.

Si nous nous appuyons sur la sémiotique de Pierce[56], l'amour peut être considéré comme un phénomène primaire lié à la vie émotionnelle. Cette entité est convoquée dans l'image à travers plusieurs signes : le geste qui la rend visible (indiciel), la musique (iconique, ressemblance du sentiment provoqué), l'eau (symbolique, construit par un réseau signifiant développé tout au long du film). La confrontation de ces signes peut permettre de proposer une représentation de l'amour qui dépasse celle qu'en propose le langage puisqu'il s'agit d'une représentation sensible. L'image analogique occupe un rôle particulier dans cette représentation, puisqu'elle associe l'amour à la chair et aux corps. Est-ce que cette expérience filmique est un succès ? Le film ne tranche pas ouvertement, mais nous apprenons dans les scènes suivantes qu'Edgar a abandonné son projet de film, a repris sa cantate pour Simone Weil et qu'il est en train de la transformer en opéra. Rien

[56] Nicole Everaert-Desmedt, *La sémiotique de Pierce*, dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp. (dernière consultation le 27 mai 2024).

n'empêche le spectateur de tirer ses propres conclusions. Nous devons néanmoins mettre en avant la continuité de la recherche du personnage entre ses deux projets (la cantate pour Weil et le film sur l'amour) : il semble avoir « quelque chose » à exprimer ayant avoir avec l'amour, sans savoir le formuler (au sens littéral de donner une forme).

Modèle esthétique de la seconde partie : la peinture moderne

Si nous avons distingué dans l'esthétique des deux parties un modèle photographique et un modèle pictural, le film propose une alternative similaire au sein même de l'Histoire de la peinture. Dans l'une des premières séquences du film, Rosenthal, le producteur d'Edgar, qui est aussi marchand d'art, se voit proposer deux tableaux par son assistant. Dans la main droite de celui-ci, un paysage de facture classique, dans sa main gauche, *Les Cavaliers au bois de Boulogne (1908-1909)* de Van Dongen, peintre associé au fauvisme. Un peu plus loin dans la scène, un insert met en avant un autre paysage qui peut être vu comme un représentant de la peinture classique, puis, après une coupe du montage et un écran noir, apparait à l'écran un détail du tableau de Manet, *La Seine à Argenteuil (1874).* Les deux associations d'images que nous retrouvons dans cette scène (par manipulation d'images-objets et par un geste de montage) nous invitent à nous interroger sur l'alternative entre « peinture classique » et « peinture moderne », reproduisant ainsi à plus petite échelle l'alternative constitutive du film. Cette réduction de l'Histoire de l'art à deux simples alternatives est évidemment grossière, téléologique et parfaitement injuste vis-à-vis de la richesse dissimulée derrière la notion ici prise dans un sens très large « d'art classique ». Cependant, elle n'a pas pour vocation de donner à penser l'Histoire de l'art dans son ensemble, mais de donner à penser une alternative cinématographique à partir d'un précédent pictural.

L'esthétique « photographique » de la première partie peut être rapprochée de la peinture classique pour son travail du volume et de la profondeur reposant sur la lumière. La seconde partie du film, qui joue surtout sur des surfaces et des aplats de couleurs vives peut quant à elle être rapprochée de la peinture moderne, puisque les caractéristiques que nous avons mises en avant lui sont clairement associées par le critique d'art Clement Greenberg :

> L'art réaliste ou naturaliste avait occulté le médium, en utilisant l'art pour se dissimuler comme art ; le Modernisme utilisa son art pour attirer l'attention sur l'art. Les limites qui constituent le médium de la peinture – la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment – ont été traitées par les Maîtres Anciens comme des facteurs négatifs, qui ne se rencontraient qu'implicitement ou indirectement. Avec le Modernisme, ces mêmes limites furent considérées comme des facteurs positifs, et ont été ouvertement présentées. Les œuvres de Manet devinrent les premières peintures modernistes en vertu de la franchise avec laquelle elles affirmaient les surfaces planes sur lesquelles elles

> étaient peintes. […] Et l'insistance sur l'inéluctable planéité de la surface [flatness of the surface] fut le point le plus fondamental dans les processus critiques par lesquels l'art de la peinture chercha à se définir au cours du Modernisme.[57]

Cette référence est par ailleurs mise en avant par Godard et ses collaborateurs, qui associent eux-mêmes leur jeu sur la saturation des couleurs à un courant de la peinture moderne : « Quand on l'a fait, on a appelé ça "Les fauves", avec des degrés plus ou moins forcés. »[58] Cette phrase renforce l'hypothèse selon laquelle l'alternative entre le paysage classique et le tableau de Van Dongen serait représentative du film.

Selon Greenberg et d'autres, l'avènement de la peinture moderne marque un tournant dans l'Histoire de l'art, puisqu'elle adopte un paradigme absolument nouveau en délaissant l'illusionnisme, la *mimesis* pure, pour donner à voir ses composantes matérielles. Nous pouvons penser cette opposition à partir de la double nature de l'image, en indiquant que l'art classique tend à masquer sa dimension d'image-objet au profit de ce qu'elle représente, tandis que l'art moderne assume être un objet bi-dimensionnel en dépit du sujet représenté. Précisons tout de suite qu'il s'agit d'une affaire de proportions, que la peinture moderne n'abandonne pas la *mimesis* et que certains peintres dits classiques ont beaucoup joué sur la matérialité de leur médium. Cette opposition s'applique aussi bien aux deux parties d'*Éloge de l'amour*. Nous avons mis en avant l'incarnation des personnages et le rendu de la matière représentée de la première, nous pouvons maintenant remarquer que la seconde joue sur une autre forme de matière, celle qui compose ses images. Comme nous l'avons écrit un peu plus haut, la seule matière de cette image n'en est pas vraiment une puisqu'il s'agit de la lumière. Cependant, nous constatons bien que certains éléments de l'image ne proviennent pas de l'espace représenté : c'est le cas de pixels visibles à cause (ou grâce) à la faible définition de l'image, notamment dans les parties de l'espace peu éclairées où se manifeste un « bruit » numérique (une apparition de pixels colorés provoquée par le manque d'informations visuelles saisies par un capteur numérique), mais aussi d'un important flou de mouvement. « La matière de l'image filmique, c'est la part de cette image à laquelle je peux attacher l'idée d'une matière - et je dirai plus précisément, la fiction d'une matière. Scénario, imaginaire : fiction. Fiction d'image, une parmi d'autres (mais toujours là, virtuellement). »[59] Dès lors, même si les éléments parasites que nous remarquons n'existent que virtuellement nous pouvons parler de « matière numérique ». Par ailleurs, cette matière propre au médium n'est pas

---

[57] Clement Greenberg, *La peinture moderniste*, Appareil [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 12 juillet 2016, consulté le 26 mai 2024. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2302 ; DOI : https://doi.org/10.4000/appareil.2302. pp. 7-8.

[58] Charles Tesson et Jacques Rancière, *art. cit.*, p. 33.

[59] Jacques Aumont, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la différence, 2009, p. 19.

plus virtuelle que la matière organique représentée dans l'image, elles sont toutes deux constituées par un acte d'imagination du spectateur à partir de signes visibles qu'il interprète.

Quel peut être l'intérêt de mettre en avant la réalité matérielle de l'image si cela entrave la représentation ? C'est justement ici que la peinture peut nous être utile. Dans une étude consacrée à Manet (et tant que premier peintre de la modernité), Michael Fried essaie de comprendre les enjeux qui ont pu pousser le peintre à mettre en avant la bi-dimensionnalité de ses toiles, à renoncer au « fini » et à la transparence de la représentation. Il s'agit selon lui avant tout d'une question de relation entre l'œuvre et le spectateur qui est très importante dans la pensée artistique de l'époque. Cet ouvrage s'inscrit dans une trilogie qui déploie l'évolution de ces rapports dans la pensée artistique sur plus d'un siècle, depuis les écrits de Diderot sur l'art des années 1760. Le grand combat de ce dernier est de lutter contre la théâtralité[60], c'est lui qui élabore le concept de quatrième mur pour expliquer que tous les éléments du drame, ses personnages, doivent agir exactement comme s'il n'y avait pas de spectateurs. Deux solutions picturales sont mises en avant par le philosophe.

> Ces deux moyens, Diderot les avait tour à tour exposés : une conception dramatique de la peinture, qui recourt à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur (« la toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà », écrivait-il, sinon le peintre ferait une œuvre « d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre »); une conception pastorale qui, à l'inverse de la précédente, absorbe quasi littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer. Ces deux conceptions se conjuguaient pour nier la présence du spectateur devant le tableau et mettre cette négation au principe de la représentation.[61]

Cependant, ces solutions ne sont pas durables puisque les spectateurs s'habituent relativement vite aux nouvelles conventions. Des solutions au problème de la théâtralité se succèdent selon une évolution continue qui peut être sensible au sein de l'œuvre d'un même artiste[62]. C'est à partir de ce contexte qu'on peut comprendre l'apport de Manet.

> Au début des années 1860, quelque chose de tout à fait différent se produit dans les peintures de Manet : l'impossibilité de nier la présence du spectateur est reconnue, tout comme la nécessité d'établir abstraitement la présence du spectateur. Manet vise donc à reconnaître la présence du spectateur et non à la nier ou à la neutraliser. L'acte même de cette reconnaissance est, à mes yeux, la clé du célèbre problème de la « planéité » de ses tableaux, car ce qu'on a toujours interprété comme l'affirmation de cette planéité est peut-

---

[60] Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, Folio, p. 10. « Théâtralité doit s'entendre au sens où Diderot dénonçait dans un certain théâtre une construction artificielle dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public. »

[61] *Ibid.*, p. 11.

[62] Ibid., p. 12. « Je n'étais pas sans savoir que David, qui avait donné dans les années 1780 à la conception dramatique définie par Diderot une expression monumentale avec Le serment des Horaces, La mort de Socrate et Les licteurs rapportant à Brutus le corps de ses fils, préférait, quelques années plus tard, une peinture moins énergique dans sa dimension dramatique, et avec Leonidas aux Thermopyles (1814), plus intériorisée — presque invisible — dans ses effets. Il y avait donc, dès les premières années du XIXe siècle, une crise du courant anti-théâtral. »

> être, chose plus essentielle en fait, le produit d'un essai pour obtenir du tableau dans son ensemble — de la peinture comme peinture, c'est-à-dire comme tableau — qu'il soit à même de faire face au spectateur comme jamais auparavant.[63]

S'il est admis au sein même de l'œuvre qu'elle existe pour être vue, l'illusion de la représentation devient inenvisageable.

> Quoi qu'il en soit, concernant le problème du regard, le modernisme de Manet n'est autre chose que la duplicité de sa relation à la tradition diderotienne : en ponctuant, d'une part, la fin de cette tradition, il insiste comme jamais auparavant sur cette « vérité » de la peinture - à savoir que cette dernière est faite pour être regardée - que ladite tradition avait tenté de nier ou de prévenir ; d'autre part, en démontrant par exemple qu'il ne saurait exister d'exposition simple de ladite vérité et, partant, aucune fin de ladite tradition, il montre que la *présentation* elle-même n'est jamais simplement *présentée* par l'art (que pourrait bien vouloir dire un tel projet, au reste ?), et qu'elle y est bien plutôt *représentée* (sans pour autant que l'opposition présenter-représenter soit jamais stable - son instabilité constitutive étant au contraire, précisément, ce qui m'intéresse).[64]

C'est sur ce point que les deux parties d'*Éloge de l'amour* s'opposent, puisque dans la première, la fiction selon laquelle les corps filmés existent est préservée. Dans la seconde partie, nous basculons ouvertement vers la représentation, les corps n'existent pas autrement qu'en tant qu'image. Nous retrouvons ici l'une des caractéristiques de la peinture moderne :

> Mettons que les tableaux les plus caractéristiques de l'œuvre de Manet insistent simultanément sur l'absence du modèle et sur la présence de la peinture au spectateur. Le fait que le premier de ces points (absence du modèle) soit nécessaire à l'affirmation du second (présence de la peinture) achève de rendre l'effet de cette duplicité proprement désagréable. [65]

Nous avons vu que la première partie du film tendait à représenter l'amour à partir d'images analogiques reposant sur une forme d'illusion mimétique, tout en essayant de dépasser cette simple analogie (en représentant plus que ce qu'elle ne montre). C'est en cela que nous pouvons l'associer à une forme de classicisme qu'Aumont relève effectivement chez le cinéaste dans un ouvrage consacré à la peinture et au cinéma.

> Une idée qui tire Godard du côté d'un héritage lointain, celui de la peinture de mise en scène et d'histoire, naturellement, celui du Romantisme, si l'on veut, mais, encore au-delà, celui d'un idéal carrément classique: c'est pour le classicisme que le corps exprime, qu'il est le lieu privilégié du sentiment, de la « passion », au sens qu'a le mot au Grand siècle et dans la Théorie des passions.[66]

Pourquoi changer de modèle en manifestant l'absence des corps ? Ici encore, la référence picturale peut nous aider. Aumont évoque le tournant moderniste dans la peinture « Madiney […] fait de la

---

[63] Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 126-127.

[64] *Ibid.*, p. 342.

[65] *Ibid.*, p. 214.

[66] Jacques Aumont, *L'oeil interminable*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 242.

peinture du XXe siècle la recherche d'un mode de perception proprement picturale, qui s'écarte de la simple perception naturelle et aussi de la perception "imageante" traditionnelle. Le monde réel est devenu trop clair, trop clairement représenté, "imagé" aussi, ce qui s'est perdu est la sensation pure, la sensation d'avant l'objet. »[67] Il est ici reproché à l'image mimétique d'être trop claire, trop objective, et de passer à côté de ce qui aurait à voir avec le sentiment, l'impression, l'impalpable.

Étude de cas : le motif de la lumière

L'expression « sensation d'avant l'objet » peut paraître assez abstraite mais nous pouvons peut-être en relever une application concrète dans le film en comparant le traitement plastique d'un même motif qui apparait sous de multiples aspects dans chacune des deux parties : la lumière. Aumont en distingue deux types à partir d'un film de Carl Theodor Dreyer.

> Dans le flash-back de *Gertrud,* noyé dans une ouate excessivement claire, Dreyer donne les deux lumières en même temps : la lumière éclairante (celle de la mise en scène), avec notamment les fenêtres qui fournissent, selon une solution fréquente dans le cinéma d'art de l'époque, des motivations simples à un fort apport de lumière ; et la lumière « luminante », celle qui n'éclaire pas mais qui est.[68]

Si nous pouvons considérer que la lumière est un motif dans *Éloge de l'amour* c'est en tant que lumière luminante, en tant qu'objet représenté plus qu'outil de représentation. Notre étude du motif sera donc focalisée uniquement sur les lumières dont la source est présente à l'écran (ce qui ne manque pas tout au long du film). Quelles sont les fonctions de ces lumières si elles n'ont pas l'éclairage pour vocation ?

Dans la première partie, une première fonction apparait assez rapidement à cause de l'obscurité prégnante. Il s'agit d'une fonction utilitaire, assurée par de nombreux feux de signalisation, des lampadaires organisent et rendent lisible l'espace public. La faible sensibilité de la pellicule ne permet pas ou peu de saisir l'éclairage produit par ces installations, leur fonction éclairante. La seconde fonction qui apparait est liée à la publicité, aux affiches de cinéma, aux enseignes commerciales… Il s'agit d'une fonction promotionnelle, d'une occupation de l'espace public visant à attirer l'attention sur un produit. Cette réduction de la lumière à ses fonctions utilitaires et promotionnelles grâce à la sous-exposition est une méthode que le cinéaste avait déjà

[67] *Ibid.*, p. 214.

[68] Jacques Aumont, *Matière d'image*, op. cit., p. 348.

utilisée[69] pour transformer Paris en cité dystopique déshumanisée dans *Alphaville (1965)*. De là à affirmer que la dystopie s'est actualisée et que les habitants de la capitale mondialisée sont devenus des robots incapables d'éprouver le moindre sentiment il n'y a qu'un pas à faire, que nous nous contenterons de suggérer.

Car le motif luminant apparait aussi ponctuellement, exceptionnellement, dans d'autres contextes. Dans la scène qui se déroule dans le hall d'un cinéma, quelques personnes font la queue pour aller voir *Pickpocket* de Bresson. Nous ne les voyons pas entrer dans la salle, mais assister au spectacle d'un magicien ambulant, qui fait apparaitre une petite flamme. Cette brève apparition du motif peut être appréhendée comme une métaphore du cinéma, renvoyant à ses origines itinérantes et à son aspect magique (*« pas une technique, pas un art, mais un mystère »* nous dit le cinéaste dans ses *Histoire(s)*). Une autre apparition du même type a lieu lors de la séquence de dialogue au bord de la Seine, dans la partie qui se déroule de nuit. Une lumière qui semble provenir d'un phare de bateau se reflète sur le fleuve, seul élément visible d'un plan presque entièrement noir : ici la lumière est déconnectée du bateau et de tout espace organisé. Cette apparition est associée à un autre film fondateur pour le cinéaste puisque nous pouvons entendre simultanément une réplique de *L'Atalante (1932)*. Le parallèle avec ce film va au-delà de la simple citation, puisque le film de Vigo raconte une histoire d'amour qui se déroule sur la Seine en développant conjointement le motif de l'eau et celui de l'amour. Dans les cas que nous venons de relever, le motif est donc associé à une nouvelle fonction plus trouble, ayant à voir avec le mystère, la magie, l'amour…



Lumière fonctionnelle ou publicitaire à gauche (très récurrente)
Lumière « magique » à droite (exceptionnelle)

[69] Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 281. « Godard est, dès ce moment, en phase avec l'art contemporain et c'est sûrement cela, autant que des références à l'expressionnisme allemand ou à certains films d'Orson Welles […] qui motive chez le cinéaste le choix de tourner Alphaville, la nuit, sans éclairage particulier, avec une pellicule très sensible […]. Ce qui donne un noir et blanc extrêmement contrasté, défi sur la lumière que Coutard, bougon, congédie d'une boutade qui ressemble à une fin de non recevoir : "on ne verra rien…" »

La seconde partie est quant à elle tournée sur le littoral, dans une zone plutôt rurale qui échappe aux stigmates de la grande métropole. Les premières séquences de cette partie sont situées en plein jour, mais nous pouvons tout de même relever quelques lumières luminantes assez discrètes : des reflets du soleil dans les vitres, ou des *lens flares* par exemple. Le motif est plus clairement repris un peu plus loin, dans un plan qui revient à deux reprises sans justification avec une légère variation : il s'agit d'un plan de la côte bretonne à la tombée de la nuit avec l'océan au premier plan et la ville à l'arrière-plan. Les lampadaires de la ville sont visibles malgré la distance mais leurs reflets dans l'eau le sont encore plus, de manière presque disproportionnée, ce qui est très probablement un effet recherché et obtenu grâce au support vidéo. Ce plan apparait pour la première fois après une scène où la grand-mère d'*Elle* observe un album photo et une scène de dialogue entre Edgar et le grand-père. Nous pourrions y voir un simple plan de transition mais cette hypothèse est peu probable car il s'agit d'un plan de nuit intercalé entre deux scènes se déroulant apparemment dans la même journée. Au lieu de faciliter la transition, il fait figure d'obstacle à la compréhension de la temporalité diégétique. Un plan similaire surgit plus loin dans le film, entre la scène du restaurant où *Elle* évoque le passé de ses grands-parents et une scène de dialogue entre la grand-mère et sa petite fille. Cette fois-ci, il s'agit d'un plan serré sur les reflets des lampadaires sur l'eau : la source de la lumière a été évincée.

Nous pouvons retrouver un mouvement similaire de déconnexion et de prise d'indépendance de la lumière à plusieurs reprises dans la fin du film, et ce dès la scène qui suit où le couple de grands-parents évoque une nouvelle fois ses souvenirs face à une lampe de chevet qui baigne le plan d'une lumière orangée, jusqu'à ce qu'un autre plan apparaisse en fondu, un nouveau plan de crépuscule lui aussi très orangé mais plus clair que le plan de dialogue : la source principale de lumière se déplace de la lampe au soleil derrière les nuages. Les trois apparitions de ce motif suivent une évocation du passé du couple de résistants et partagent une teinte orangée. La seconde apparition est précédée par un zoom sur le pull rouge de la jeune femme qui raconte la conversion de sa grand-mère au catholicisme, et d'un intertitre qui fait référence à « l'orchestre rouge », un réseau de Résistants lié à l'URSS. Le motif se charge donc ici d'une fonction symbolique par association thématique : la mémoire, la résistance, la foi catholique… tous ces thèmes, liés entre eux, prennent une tonalité mystique qui se mêle aux motifs de l'eau, de l'amour et du mouvement que nous avons déjà évoqués. L'eau et le rouge semblent être deux entités difficilement assimilables, ce qui n'empêche pas le premier plan de cette partie de représenter l'océan dans un monochrome rouge.



Premier plan de la seconde partie : l'océan teinté de rouge

Nous pouvons donc distinguer deux variations du motif que nous étudions : le premier relève d'un usage fonctionnel et utilitaire le second est plus symbolique, nous pouvons le voir comme un signe qui renverrait à un absolu mystique. C'est une des fonctions de la lumière luminante relevée par Aumont.

> Cette lumière ne nous est pas donnée comme lumière, mais comme signe. *Signum*, c'était chez nos ancêtres les Romains la face sensible de la manifestation d'une volonté divine — d'un dieu ou d'un esprit qui se mêle des actions humaines et qu'on appelle le *numen*. Le numineux c'est ce qui saisit l'individu, ce qui venant d'ailleurs, lui donne le sentiment d'être dépendant à l'égard d'un « tout autre ».[70]

Le film nous propose donc une évolution du motif de la lumière luminante, d'un usage fonctionnel dominant dans la première partie à un renversement vers le numineux dans la seconde. Nous passons d'une lumière humaine, invisible en elle-même (puisqu'elle sert à rendre visible autre chose) à une lumière « divine », qui vaut pour elle-même. L'évolution de ce motif fait écho à un autre plan du cinéaste analysé par Alain Bonfand : « Le plan de l'ange de la carte postale dans *Hélas pour moi* donnait cette sensation de révélation par un retournement de l'origine de la lumière, devenue intérieure et immanente, à l'égal d'une icône. »[71] Nous retrouvons une trajectoire similaire à celle de l'image, qui vaut pour ce qu'elle représente dans la première partie avant de se manifester pour elle-même dans la seconde. Le parallèle avec l'icône n'en est que renforcé : « l'intention d'une bi-dimensionnalité est double : adéquation à l'image, mais surtout appel à une dimension numineuse, sacrée, dont, on le sait depuis les icônes, la bi-dimensionnalité est le paradigme. »[72]

La peinture moderne et l'icône religieuse peuvent être liées non seulement par la bi-dimensionnalité et l'anti-illusionnisme, mais aussi par les rapports qu'elles entretiennent avec ce

---

[70] Jacques Aumont, *Matière d'image*, *op. cit.*, pp. 336-337.

[71] Alain Bonfand, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, J. Vrin, 2011, p. 289.

[72] *Ibid.*, p. 275.

qu'elles représentent. Elles sont toutes deux des intermédiaires entre le spectateur et un modèle absent. Il subsiste toujours un rapport analogique, quelque chose du modèle passe dans la représentation, mais pas du côté de l'apparence et de la mimesis. Ici encore : l'Esprit, pas le corps. La peinture moderne en propose une version profane, mais celle-ci comporte tout de même quelque chose ayant à voir avec une forme d'absolu qui peut être décliné selon les sensibilités, la « sensation d'avant les choses ». Nous retrouvons ici une conception de l'image comme signe (ou comme *signum*) qui rejoint celle que nous avons mise en avant dans *Sans Soleil*.

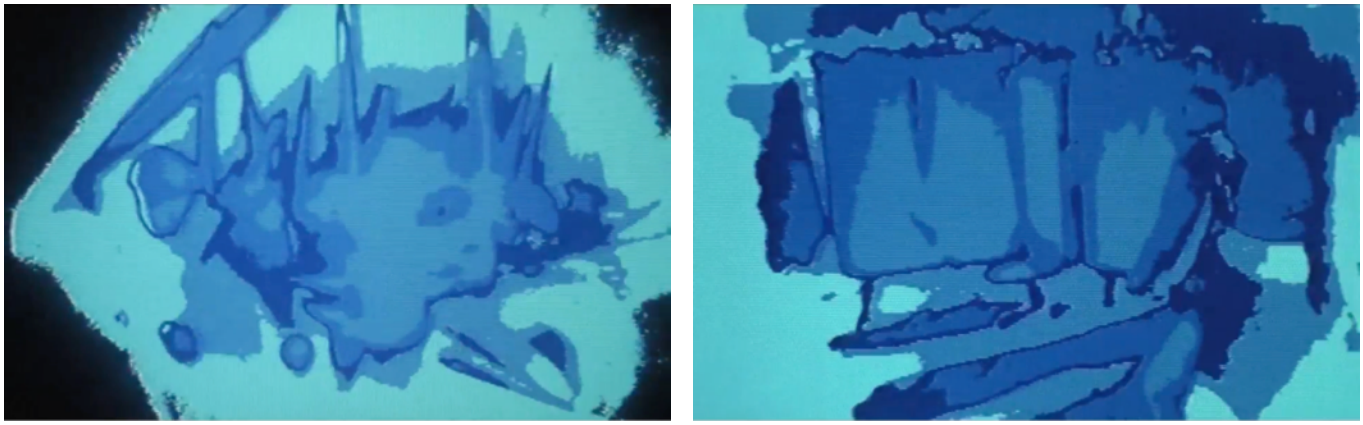
2.3 Esthétique de l'esquisse et matière numérique

Nous avons vu que le film de Godard tend progressivement vers une manifestation de la nature iconique des images qui le constituent et que le film de Marker use régulièrement de dispositifs mettant en avant sa nature filmique tel que le regard-caméra. Les deux cinéastes sont engagés dans un processus similaire, ils cherchent tous deux à rendre sensible l'existence matérielle et objective de leurs films. Parmi leurs solutions respectives, la mise en avant de la matière numérique se trouve à la fois chez l'un et chez l'autre. *Éloge de l'amour* et *Sans Soleil* sont des films hybrides ; le premier réserve le numérique à sa seconde moitié, le deuxième propose des échappées numériques, quelques scènes ou morceaux de scènes dispersées tout au long du film.

Dans *Sans Soleil*, les images électroniques apparaissent pour la première fois au début du second acte, alors que le cinéaste filme une manifestation qui lui semble « irréelle », puisqu'elle reproduit à l'identique 10 ans plus tard les manifestations contre la construction de l'aéroport de Narita dans les années 60 : *« Les mêmes langoustes bleues de la police, les mêmes adolescents casqués, les mêmes slogans, les mêmes banderoles, le même objectif : lutter contre l'aéroport. Une seule chose s'est surajoutée, l'aéroport précisément. »* Comment faire évoluer une situation qui a stagné pendant toutes ces années ? C'est ici qu'intervient l'image électronique :

> *Mon copain, Hayao Yamaneko, a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé. Il m'a montré les bagarres des sixties traitées par son synthétiseur. Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont : des images. Pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible.*

Nous retrouvons ici l'idée développée tout au long du film, selon laquelle on se fourvoie en cherchant à comprendre les images des doubles du réel (modèle du miroir) et qu'il vaut mieux s'éloigner de l'analogie pour parvenir à une représentation effective.



Images de manifestations transformées par un synthétiseur électronique

En analysant ces images de plus près on remarque des caractéristiques similaires à celles de la seconde partie d'*Éloge de l'amour* : la bi-dimensionnalité, la manipulation des couleurs et la matière numérique. Cependant, celles-ci sont poussées à l'extrême. Les nuances d'intensités lumineuses sont simplifiées et réparties entre quelques valeurs de couleur vive, ce qui produit des images monochromatiques ou bichromatiques, toujours dans une logique de fort contraste. D'autre part, les propos attribués à Hayao Yamaneko peuvent être rapprochés de ceux de Fabrice Aragno, proche collaborateur de Godard :

> La vidéo permet d'aller plus loin dans la stylisation, dans l'esquisse et modifie le rapport du spectateur au film : ce n'est pas dégrader, c'est l'inverse. C'est redonner de la matière. Du coup ça devient une image. […] La HD aussi, c'est dangereux, puisqu'on a de moins en moins de distance avec l'image. Tandis que là, on redonne de la distance donc ça devient une image. Avant c'était juste un extrait de film.[73]

La notion de distance est très importante ici, puisqu'elle met en avant une forme de rapport entre l'image et le spectateur qui rejoint celle que nous avons tenté de mettre en avant plus haut. Aragno poursuit son raisonnement en évoquant une image tournée par un autre collaborateur du cinéaste :

> On voit une petite humanité qui joue au football sur une côte qui a l'air préhistorique. C'est Jean-Paul Battaggia qui l'a tournée avec un appareil photo. Telle quelle, l'image n'a pas d'intérêt, mais dès qu'on rajoute de la matière picturale, c'est moins défini et on se projette beaucoup plus. C'est magnifique. Le cinéma, c'est vraiment se projeter pas s'immerger.[74]

Les deux films que nous étudions sont tous deux pensés pour favoriser cette faculté de projection, permise en partie par l'image-objet, qui nous force à imaginer ce qui lui échappe. Au-delà de la manifestation de sa nature, nous pouvons déduire de ces déclarations deux caractéristiques qui permettent à l'image vidéo de favoriser la projection du spectateur : la simplification du réel (qui se

---

[73] Joachim Lepastier, *Image et matière, entretien avec Fabrice Aragno*, Cahiers du cinéma, n°759, octobre 2019. p. 32.

[74] *Ibid.*

cache derrière les mots stylisation, esquisse, moins défini…) et l'ajout de matière. Ce sont ces deux enjeux que nous devons maintenant développer.

Esthétique de l'esquisse

La notion d'esquisse nous importe particulièrement dans le cadre d'une approche soustractive du réel, mais elle ne s'applique pas naturellement au cinéma qui repose tout de même sur une forme de restitution analogique du réel. Qui plus est, un film ne se résume pas à des images prises individuellement, nous devons aussi nous interroger sur les rapports que l'œuvre peut entretenir avec l'esquisse une fois qu'elle est achevée, en tant qu'objet temporel. C'est l'échelle d'étude qui intéresse Nicole Brenez dans un article où elle présente l'esquisse comme un idéal esthétique de Godard et où elle dresse une « taxinomie des formes godardiennes de l'esquisse ». Parmi les rapports d'une œuvre achevée avec l'esquisse qu'elle met en avant, le rapport de symbiose nous intéresse particulièrement : « C'est le modèle constructiviste, le film se confond avec sa fabrique, il devient esquisse générale. On peut se rappeler à cet égard les slogans pour *Week-End* ou *Tout va bien* : "un film en train de se faire", "un film égaré dans le Cosmos"… »[75] Ce modèle fonctionne sans problème pour la première partie d'*Éloge de l'amour*, où Edgar est en train de chercher à réaliser un film qui s'avère très proche de celui que nous sommes en train de regarder, où des enjeux d'écriture, de production et de réalisation sont ouvertement évoqués (le plan que nous avons considéré comme l'aboutissement de la première partie est un plan qui peut être lu comme appartenant au film d'Edgar). Il fonctionne également très bien avec *Sans Soleil*, qui présente une mise en abyme similaire, et dont de nombreux éléments semblent indiquer que le film est « en train de se faire » sous nos yeux, notamment dans la salle des machines qui est associée comme nous l'avons vu au temps de l'énonciation. Nous pouvons même considérer que le modèle fonctionne pour la deuxième partie du film de Godard, bien qu'il s'agisse d'une cantate et non d'un film qui est en train d'être réalisée, car cela ne change pas grand-chose à l'attitude du personnage, qui présente ses idées et qui demeure en « recherche ». Cette partie peut être vue comme une esquisse de la cantate puisqu'elle en présente les enjeux, en partage le thème et certains choix figuratifs (ou du moins leur équivalent filmique, nous y reviendrons dans la suite de notre étude).

Un autre type de rapport entre l'esquisse et l'œuvre achevée peut néanmoins être cité, le rapport de négation et de substitution : « L'esquisse commente la non-existence de l'œuvre, son

---

[75] Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 159.

impossibilité ou sa disparition, et la remplace »[76]. Les films que nous étudions pourraient tout aussi bien être rapprochés de ce modèle, puisqu'ils comportent tous une dimension impossible ou inachevée. L'alter ego de Marker nous dit *« Bien sûr je ne le ferai jamais ce film… »* et Godard parlait ainsi d'un projet très similaire à celui de son personnage dès 1966 : « Le seul film que j'ai vraiment envie de faire, je ne le ferai jamais, parce qu'il est impossible. C'est un film sur l'amour, ou de l'amour, ou avec l'amour. »[77] La nuance entre les deux modèles dépend de l'échec ou de la réussite qu'on accorde aux films. Cependant, si nous pensons les films comme des esquisses, ce n'est pas en elles mais à partir d'elles qu'il faut voir les œuvres évoquées. Dans son article, Brenez cite un texte de Paul Valery :

> *« Achever un ouvrage consiste à faire disparaitre tout ce qui montre ou suggère sa fabrication. L'artiste ne doit, selon cette condition surannée, s'accuser que par son style, il doit soutenir son effort jusqu'à ce que le travail ait effacé les traces du travail. Mais le souci de la personne et de l'instant l'emportant peu à peu sur celui de l'œuvre en soi et de la durée, la condition d'achèvement a paru non seulement inutile et gênante, mais même contraire à la vérité, à la sensibilité et à la manifestation du génie. La personnalité parut essentielle, même au public. L'esquisse valut le tableau. »*[78]

Achever l'œuvre, faire disparaitre les traces de l'artiste, c'est entretenir l'illusion de la présence de l'objet représenté dans un système fermé sur lui-même. L'esquisse se manifeste au contraire comme un intermédiaire comprenant la subjectivité d'un auteur, elle donne à voir l'objet représenté à travers une médiation. L'œuvre est tout entière médiation, re-présentation, forcément incomplète. Dans le premier acte de *Sans Soleil*, Marker propose une représentation de Tokyo à partir d'une suite de plans simples, qui peuvent s'apparenter à des « vues » proches de celles d'un opérateur Lumière envoyé filmer un pays inconnu. Godard demandait à son opérateur de filmer la Bretagne comme un touriste japonais, Marker filme le Japon comme un touriste Breton. Au-delà de ce parallèle un peu exagéré, l'image du touriste est utile pour penser une forme de rapport au monde et à l'image : avec sa caméra 16mm ou vidéo, le touriste représente un point de vue à échelle humaine dans un espace qui le dépasse, il ne cherche pas à dresser un portrait globalisant de la ville ou de la région, mais plutôt un portrait subjectif à partir de ce qui lui plait, ce qui l'émeut, ce qui le surprend.

Nous retrouvons ici les principes fondateurs d'une esthétique de l'esquisse relevée par Nicole Brenez chez Godard :

> Au principe de préparation, donc d'inachèvement constitutif s'allie en effet celui d'incomplétude, déterminé par des valeurs simultanément éthiques et politiques. Le

---

[76] *Ibid.*

[77] Jean-Luc Godard, Cahiers du cinéma, n°184, 1966, cité par Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 261.

[78] Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 158.

principe d'incomplétude, comme toutes les dynamiques agissantes chez Godard, provient de deux sources antagonistes :

- d'une part Robert Bresson et sa célèbre formule : « Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini. »
- de l'autre Bertolt Brecht et son *Me Ti, Livre des retournements de 1937* : « Me-ti était contre le procédé qui consiste à échafauder des images du monde trop complètes »[79].

La marge d'indéfinie ou d'incomplétude de la représentation est la part qui est laissée à la projection du spectateur. Plus cette place est importante, plus le spectateur doit porter contribution.

Dans une séquence du premier acte de *Sans Soleil*, le personnage tente d'expliquer les particularités de la poésie japonaise en remontant à Shei Shonagon, une princesse de la cour impériale qui dressait des listes telles que *« la liste des choses qui font battre le cœur »*. Il compare ensuite cette pratique à la poésie occidentale.

> *Je pense à la liste de Shonagon, à tous ces signes qu'il se suffirait de nommer pour que le cœur batte, seulement nommer. Chez nous un soleil n'est pas tout à fait soleil s'il n'est pas éclatant, une source si elle n'est pas limpide. Ici, mettre des adjectifs serait aussi malpoli que de laisser aux objets leurs étiquettes, avec leurs prix. La poésie japonaise ne qualifie pas. Il y a une manière de dire bateau, rocher, ambre* […] *qui les contient tous.*

Les images qui se succèdent dans cette séquence n'entretiennent qu'un lien lointain avec son commentaire. Nous pouvons relever deux plans dans une casse automobile, une forêt frappée par le soleil, une crique battue par de légères vagues… Le seul lien qui les unisse au texte semble être justement leur valeur poétique, dénuée de justification, proposant ainsi un équivalent cinématographique à la liste de Shonagon. Un peu plus loin, le personnage raconte qu'un japonais avait apparemment surmonté le décès de la femme qu'il aimait en plongeant dans le travail, mais qu'il s'est finalement suicidé un an après car il n'avait pas supporté d'entendre le mot « printemps ». Nous comprenons bien que ce qui lui a été fatal n'est pas le mot en lui-même, c'est ce qu'il projetait en lui. Qualifier, décrire, détailler, ou préciser représente toujours une réduction du champ des possibles.

Dans *Notre musique (2004)*, Godard propose une histoire similaire concernant cette fois-ci une image :

> *C'est une petite paysanne sous le second empire, et elle dit qu'elle a vu la Vierge. Alors on lui demande comment elle est, et Bernadette dit « je sais pas le dire ». Alors la mère supérieure et l'évêque lui montrent des planches, des grandes peintures religieuses : la Vierge de Raphaël, celle de Murillo etc. Et Bernadette dit à chaque fois : « non non c'est pas elle ». Et tout à coup arrive la vierge de Cambrai, une icône, et Bernadette tombe à genoux : « C'est elle mon seigneur ». Pas de mouvement, pas de profondeur, aucune illusion : le sacré.*

---

[79] *Ibid.*, p. 160.

Si les images de la Renaissance sont incapables de représenter la Vierge, c'est parce qu'elles sont trop « pleines ». Puisque le sacré est invisible, il ne peut pas être présent dans l'image, il doit provenir de la faculté de projection du spectateur. Comme l'esquisse, l'icône fait office d'intermédiaire entre le spectateur et l'objet de la représentation. D'où le paradoxe mis en avant par Alain Bonfand : « C'est dans l'esquisse et seulement dans l'esquisse que la chose peut se donner pour ce qu'elle est, c'est-à-dire sans autre reste, à demeure, et pourtant puisque seulement esquissée, portant en elle essentiellement son retrait. »[80] C'est parce que la chose représentée échappe à la représentation qu'elle peut se donner entièrement.

L'esthétique de l'esquisse, ou l'approche soustractive du réel se manifeste également à l'échelle du plan à plusieurs degrés d'intensité. Notons pour commencer que dans toute image, le cadrage représente inévitablement une première sélection. Ensuite, dans ce cadre, d'autres caches peuvent prendre part à la composition pour en masquer certaines parties. L'usage particulier de la lumière dans la première partie d'*Éloge de l'amour* nous en propose un exemple, puisque ses images ne sont presque jamais entièrement lisibles, il subsiste toujours en elles des zones d'ombre qui échappent à notre vision. Le contre-jour permet aussi de réduire un corps à une silhouette noire, une forme sans volume et sans nuances. Le cinéaste sélectionne certaines caractéristiques de l'objet filmé qu'il met en avant afin de produire une description n'ayant pas vocation à le remplacer. Le terme « description » doit ici être compris selon une définition de l'écrivain Alain Robbe-Grillet mise en avant par Deleuze : « description qui remplace l'objet et qui laissera place à une autre description, si bien que, au lieu de décrire organiquement un objet, on nous montre de pures descriptions qui se défont en même temps qu'elles se tracent. »[81] Ce travail de la description manifeste un point de vue limité, lacunaire sur ce qui est filmé, il sous-entend que quelque chose échappe toujours à la représentation.

L'exemple que nous venons de citer peut être considéré comme une réduction pro-filmique, il relève majoritairement de choix sur le tournage (l'ouverture du diaphragme, le refus d'un éclairage additionnel…) et minoritairement de choix postérieurs tels que l'étalonnage. Parmi cette catégorie de réduction, nous pourrions aussi citer le noir et blanc, le flou, la surexposition, le jeu sur le hors-champ, ou le manque de définition de l'image vidéo. Si cette dernière marque un pas supplémentaire vers l'esquisse, ce n'est donc pas pour cette caractéristique, qui est de même

[80] Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 279.

[81] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 63.

« nature » que les réductions présentes dans la première partie. Ce qui change radicalement avec le support vidéo, c'est sa malléabilité après le tournage, ce que met en avant Laurent Jullier :

> Vues sous un autre angle, les techniques de manipulation numérique permettent au cinéma d'évoluer dans un sens qui l'éloigne du théâtre et le rapproche de la peinture. Le moment du tournage, hic et nunc du plateau proche de celui de la scène de théâtre, devient grâce à elles moins important que celui de la post-production, cet après-coup inaccessible au savoir spectatoriel. […] Le réalisateur accède au repentir de manière aussi aisée ou presque que le peintre.[82]

Nous arrivons ici au point où l'approche soustractive du réel se mêle à une approche additive, puisque toutes les manipulations de l'image permises par le numérique permettent de réintroduire une distance avec la réalité pro-filmique.

Ces deux approches sont exemplairement rassemblées dans les images produites par le synthétiseur électronique de Marker. La dernière séquence de l'acte 3 de *Sans Soleil* présente des images d'archives de la guerre du pacifique traitées par ce synthétiseur (celles que nous avons mises en avant dans notre introduction). Nous pouvons y relever une manipulation qui relève d'une approche soustractive ou simplificatrice, à savoir la réduction des nuances lumineuses en trois catégories, puis une manipulation additive ou substitutive : l'association d'une valeur colorée à chaque catégorie. Dans le cas de cette séquence, les zones de l'image les plus lumineuses ont probablement été remplacées par une surface orange, les zones les plus sombres par une surface violette et les zones correspondant aux valeurs intermédiaires par du noir. Il y a soustraction et addition sur le plan technique, mais ces manipulations ont des conséquences sur la représentation. Les traits particuliers des corps, des paysages et des machines ont disparu ; le *kamikaze* n'est plus représenté comme un individu avec un visage et une histoire, il représente tous les *kamikaze*, c'est une représentation qui les contient toutes, sur le modèle de la poésie japonaise. Nous pouvons même aller plus loin si nous faisons abstraction du commentaire qui place l'archive dans son contexte historique : rien ne nous permet d'affirmer que nous avons sous les yeux des *kamikaze* japonais. Le corps que nous distinguons n'est plus un sujet politique, réifié par la propagande d'un état totalitaire, mais un simple corps qui se dissout dans l'image. Marker réduit la part de visible et de défini pour laisser place à l'invisible et à l'indéfini. C'est dans cette marge d'indéfini que le spectateur peut se projeter pour potentiellement apercevoir la mort.

Existence matérielle de l'image

[82] Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 56.

Nous devons insister maintenant sur l'importance de ce qui est ajouté à la représentation en revenant sur les mots de Fabrice Aragno :

> La vidéo permet d'aller plus loin dans la stylisation, dans l'esquisse et modifie le rapport du spectateur au film : ce n'est pas dégrader, c'est l'inverse. C'est redonner de la matière. Du coup ça devient une image. […] La HD aussi, c'est dangereux, puisqu'on a de moins en moins de distance avec l'image. Tandis que là, on redonne de la distance donc ça devient une image. Avant c'était juste un extrait de film.[83]

Avec le modèle illusionniste ou l'aspect miroir de la représentation, nous avons tendance à oublier que nous sommes face à une image. Si le miroir est parfaitement lisse, nous ne voyons que notre reflet, s'il est sale ou embué, son existence matérielle ressurgit ; il en va de même pour l'image. Toute image repose sur une dimension matérielle, la peinture craque, le celluloïd se dégrade… Même l'image numérique continue sa propre vie après la bonne fin du film, le fichier peut être compressé, converti, transféré, restauré, détérioré, etc. Les deux cinéastes que nous étudions semblent particulièrement conscients de ces enjeux, comme l'atteste cette anecdote d'Aragno :

> Jean-Luc a une vieille VHS très granuleuse de *La Terre*, j'étais assez content d'apporter une copie mieux définie du film, avec des nuances de gris et des noirs très denses. Et là, il était fâché. Il m'a dit que je n'avais rien compris, que sa VHS granuleuse était plus forte. Parce qu'elle vient d'un passé, d'un ailleurs. C'était déjà matiéré, c'est un souvenir de cinéma, c'est passé par sa matière à lui.[84]

En tant qu'objet matériel, l'image est soumise au temps, aux fluctuations incessantes de la matière. Nous retrouvons ici la pensée de Bergson : l'image-objet est insérée dans un flux, ouverte sur un devenir. La dernière séquence de *Sans Soleil* reprend de nombreux plans que nous avons déjà vus dans le film, mais en version électronique. Nous pouvons alors entendre : *« Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du temps. »* Les images en question ont d'abord été tournées sur pellicule photochimique avant d'être converties sous forme de signal électronique. Elles ont ensuite été de nouveau filmées par une caméra argentique pour être montées et projetées sur le même support que le reste du film. Le spectateur qui découvre ces images à la sortie du film est donc face à l'image d'une image d'une image (Nous pouvons même ajouter un échelon si on découvre le film sur une copie numérique, un DVD, une cassette VHS…). Chaque support laisse une trace de sa propre matérialité, nous nous éloignons de plus en plus de l'image originale et de l'objet filmé en première instance. Cette manifestation du travail, de la manipulation plastique nous rapproche de la notion de « figural » définie par Jacques Aumont : « Le figural, c'est donc dans l'image - dans le visuel, dans ce monde qui est proprement celui de l'image, et auquel il s'agit de reconnaître "la plus

---

[83] [83] Joachim Lepastier, *art. cit*., p. 32.

[84] *Ibid.*

complète autonomie'' — ce qui vit sa vie, de manière inattendue, irréductible à toute narration et à toute représentation, la part d'opsis pure de toute mimesis. »[85] Un peu plus loin, Aumont insiste sur l'aspect « inattendu » du figural :

> La force qu'il manifeste et à laquelle il donne son expression n'est ni consciente ni inconsciente, parce qu'elle n'appartient pas à l'artiste, mais à l'image (au domaine du visuel). Le figural est la trace de cette évidence : une image ne s'incarne pas d'un coup et par magie ; elle doit prendre forme, et ce faisant, elle informe une matière autant qu'elle est informée par elle.[86]

La conversion du visible en langage binaire est purement arbitraire, elle dépend de lois physiques et mathématiques, mais poussée à l'extrême et confrontée à la richesse du réel, cette arbitrarité entraine des résultats absolument imprévisibles. C'est ce qui se produit quand il est demandé à l'ordinateur de réduire les diverses variations lumineuses d'une image argentique en trois catégories. Le bruit numérique qui fait apparaitre des taches bleues et vertes se déplaçant sur un mur blanc faiblement éclairé dans *Éloge de l'amour* manifeste aussi une forme d'aléatoirité. Nous retrouvons ici une approche matérialiste de l'image qui manifeste son existence propre et son ouverture sur le devenir. Dans le film de Marker, l'image est le sujet même de la représentation, elle existe diégétiquement et matériellement. Le temps n'est pas directement visible dans les images du synthétiseur électronique, il ne l'était pas non plus dans les images d'origine. Cependant, entre ces deux apparitions, l'image a vécu, elle a « mué » et il est suggéré qu'elle continuera de vivre jusqu'à ce qu'elle disparaisse et soit définitivement oubliée. Selon Bazin :

> Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. A l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le « complexe » de la momie. La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps. La mort n'est que la victoire du temps.
> Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie.[87]

Or dans les cas qui nous occupent, les apparences n'échappent pas au « fleuve de la durée ». Elles sont soumises au flux et à tout ce qu'il comporte d'imprévisible, d'aléatoire. Par ailleurs, ce que les films que nous étudions mettent en avant, c'est que le vivant est tout entier du côté de ce flux, de la durée, de l'invention et la réinvention permanente.

---

[85] Jacques Aumont, *Matière d'image*, *op. cit.*, p. 25.

[86] *Ibid.*, p. 27.

[87] André Bazin, *op. cit.*, p. 9.

La pensée de Bazin nous permet également de caractériser par la négative la place de l'image dans les films que nous étudions. Dans son texte « L'évolution du langage cinématographique », il présente deux grandes tendances esthétiques :

> 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. Par « image » j'entends très généralement tout ce que peut ajouter à la chose représenter sa *représentation* sur l'écran. Cet apport est complexe, mais on peut le rapporter essentiellement à deux groupes de faits : la plastique de l'image et les ressources du montage.[88]

Bazin écrit ce texte au début des années 50, alors que le Néo-réalisme italien représente pour lui l'aboutissement de l'art cinématographique. Tout en reconnaissant les qualités des cinéastes qui croient à l'image, il explique qu'à partir de l'avènement du parlant, l'autre tendance a pris le dessus et qu'il s'agit d'une trajectoire naturelle :

> Il est vrai que le parlant a sonné le glas d'une certaine esthétique du langage cinématographique, mais seulement de celle qui l'écartait le plus de sa vocation réaliste. Du montage, le cinéma parlant avait cependant conservé l'essentiel, la description discontinue et l'analyse dramatique de l'évènement. Il a renoncé à la métaphore et au symbole pour s'efforcer à l'illusion de la représentation objective.[89]

Nous retrouvons ici les deux modèles que nous avons mis en avant sous différentes appellations : le modèle du miroir qui tend vers l'illusionnisme, le mimétisme, l'analogique (que défend Bazin) et le modèle de la carte qui tend vers une re-présentation, qui met en avant les manipulations de l'image, peut user de symbolisme, etc.

Ce texte s'est retrouvé au centre d'un débat théorique dans les années 70 autour de la technique cinématographique comme véhicule idéologique, car Bazin y défend la profondeur de champ. Il considère qu'il s'agit d'un « progrès dialectique dans l'histoire du langage cinématographique »[90] car elle permet d'appréhender une portion plus importante de l'espace sans recourir au découpage du montage. Ainsi, « la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste. »[91] Jean-Louis Comolli confirme l'hypothèse de Bazin concernant le rôle de la profondeur de champ dans l'évolution du cinéma vers plus de réalisme, cependant, il refuse de l'associer à une quelconque « vocation réaliste ». Il explique que ce progrès technique émerge d'une conjecture socio-

---

[88] *Ibid*., p. 64.

[89] *Ibid.*, pp. 78-79.

[90] *Ibid.*, p. 75.

[91] *Ibid.*

économique bien précise, celle des studios hollywoodiens après la Grande Dépression de 1929 (qui coïncide avec l'avènement du parlant), et met en avant les enjeux idéologiques qui s'y cachent :

> Parce que les conditions idéologiques de production-consommation de l'impression de réalité primitive (analogie figurative + mouvement + perspective) changeaient (ne fût-ce qu'en fonction de la diffusion même de la photo et du film), il fallait bricoler ses modalités techniques, pour que l'acte de dénégation reconduisant le leurre puisse continuer de s'accomplir « automatiquement », de façon réflexe, sans perturbation du spectacle ni, surtout, travail, effort propre du spectateur. […] Tel est l'axe idéologique qui centre la recherche de la « perfection technique », « l'inéluctabilité » du « réalisme » : le travail passe tout entier du côté des instruments techniques, est monopolisé par le seul appareillage, en vue précisément d'épargner au spectateur le moindre travail ; très grossièrement on peut résumer la chose en disant que ce n'est pas le spectateur, mais la technique qui progresse ; le « réalisme » mis en œuvre à grands frais n'a surtout pas pour objet l'appropriation cognitive du réel, mais de renforcer la crédibilité du spectacle qui se donne comme représentant (recouvrement) de ce réel.[92]

Les techniques utilisées dans la quête d'un réalisme illusionniste ont été développées pour favoriser l'immersion dans une fiction aux dépens de tout esprit critique. Bazin défend une tout autre utilisation de ces techniques, ayant à voir avec une restitution de l'ambiguïté ou de la complexité du réel, mais il est important de mettre en avant les sous-bassements idéologiques de la machine cinématographique.

Opposée à la vocation illusionniste de la profondeur de champ, le travail de la surface plane dans les films que nous étudions devient un acte politique conséquent, tout comme les autres procédés figuratifs visant à une manifestation de l'image. Laurent Jullier met en avant la menace du remplacement (Comolli parle de recouvrement) du monde par ses représentations, mais cette remarque ne peut valoir que pour les représentations qui se donnent comme équivalentes à ce qu'elles représentent, les représentations pleines, fermées sur elles-mêmes. Au contraire, avec une image manifeste, qui se présente au regard comme telle, le monde excède de toutes parts sa représentation. Puisque l'image manifeste sa dimension d'objet culturel, elle se donne à voir comme un objet relevant d'une subjectivité et d'une intention qui peut être critiquée, contestée par le spectateur. Elle est un médium qui communique une portion de réel, un fragment qui doit être mis en rapport avec d'autres, qui doit être interprété, complété, investi par spectateur. En virtualisant l'objet de sa représentation, en se contentant de le suggérer, l'image gagne en force et en vitalité puisque l'objet en question s'actualise singulièrement chez chacun, au présent de la réception, sans se limiter au domaine du visible. Elle devient ainsi compatible avec la pensée de Simone Weil : « L'art est une tentative pour transporter dans une quantité finie de matière modelée par l'homme

[92] Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, *op. cit.*, p. 228.

une image de la beauté infinie de l'univers entier. Si la tentative est réussie, cette portion de matière ne doit pas cacher l'univers, mais au contraire en révéler la réalité tout autour. »[93]

Le travail sur la matière numérique est l'un des procédés figuratifs utilisés par Godard et Marker pour manifester l'existence objective de leurs images. Nous pouvons dès lors relever un rééquilibrage entre ces deux réalités — celle de représenté et celle du représentant — en faveur du second. L'image tend ainsi à s'éloigner d'un rapport purement analogique avec ce qu'elle représente, rejoignant ainsi les modèles esthétiques élus par les cinéastes au sein de leurs films : la peinture moderne, la musique (le cycle de mélodies de Moussorgski chez Marker, la cantate chez Godard), la poésie japonaise, l'icône… Ce jeu sur la matière permet également de simplifier l'image, d'en soustraire des informations, afin de permettre au spectateur de se projeter en elle, de l'investir intellectuellement et affectivement. C'est grâce à cette opération que nous pouvons comprendre l'idée d'Hayao Yamaneko, le personnage de *Sans Soleil*, qui *« prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination. »*. Enfin, la manifestation matérielle de l'image permet de lui conférer une existence temporelle indépendamment de celle de sa représentation. À partir du moment où nous lui accordons cette existence, elle prend vie et suit sa propre histoire en parallèle de celle qu'elle représente. C'est cette seconde histoire et les rapports qu'elle entretient avec la première qu'il nous reste à étudier.

[93] Simone Weil, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 1999, p. 737.

Partie 3 : Récits de l'image manifeste

3.1 Sans Soleil : Réinvestir l'image

Parmi toutes les formes de manifestations de l'image que nous avons mises en avant dans *Éloge de l'amour* et dans *Sans Soleil*, certaines sont applicables aux deux films comme celle qui découle de la mise en avant d'une matérialité numérique (même si elle ne s'applique pas tout à fait de la même manière pour l'un et pour l'autre). En revanche, une caractéristique que nous avons relevée chez Godard à partir d'une comparaison avec le travail de Manet pose problème si nous tentons de l'appliquer chez Marker : il s'agit de l'absence du modèle. Nous avons vu au début de notre seconde partie que les images relevées par le cinéaste dans l'espace public avaient plutôt tendance à prendre vie ; c'est en tout cas ce que nous avons mis en avant à partir du motif du regard. Cependant qu'est-ce qui prend vie dans l'image ? Est-ce le modèle où est-ce « autre chose » ? Quel est le statut de cette « chose » ? Comment articuler manifestation de l'image et représentation vivante ?

Recomposer un espace-temps filmique

Pour répondre à ces questions, nous pouvons partir de l'évolution du statut des images du prologue. Nous avons déjà décrit comment apparaissent les premières images, en suivant le commentaire de la narratrice et séparées par des interstices noirs. Lorsque ces images apparaissent, bien qu'elles ne présentent pas les caractéristiques plastiques que nous avons mentionnées plus haut, il s'agit déjà d'images manifestes puisque le commentaire parle explicitement d'images (*« La première image dont il m'a parlé »*, *« l'image du bonheur »*, *« d'autres images »*…). À ce moment du film, la réalité objective de l'image a le dessus sur la réalité de sa représentation. Une caractéristique que nous n'avons pas encore mentionnée est très importante pour cet équilibre : les images sont muettes. Le son arrive progressivement avec les premiers plans du premier acte, mais sans coïncider exactement avec les images. La scène se déroule sur un ferry au large du japon, le premier plan est filmé sur le pont du bateau, mais nous entendons seulement un léger bruit de fond et quelques percussions un peu étouffées. Nous n'entendons ni le vent, ni le bruit du moteur, ni les trois japonaises que nous voyons discuter dans le plan suivant. Si nous nous concentrons sur les bruits que nous avons associés à des percussions, nous remarquons qu'ils surgissent par deux, comme des battements de cœur. Petit à petit, des interférences électroniques apparaissent, puis un

bruit de fond plus mécanique, plus réaliste compte tenu du contexte de la scène, prend le dessus sur l'espace sonore. Les battements de cœur semblent marquer une sorte d'éveil de la piste sonore relative aux images. En parallèle, la réalité de la représentation semble progressivement prendre le dessus sur la réalité objective de l'image, nous entrons dans l'espace diégétique. Le petit bruit électronique qui souligne la transition entre les battements de cœur et le bruit de fond réaliste souligne néanmoins une forme d'artificialité derrière cette manipulation.

Artificialité en effet, puisque nous sommes en droit de penser que toute la bande-son a été construite en studio. Plusieurs indices peuvent nous amener à cette conclusion, comme le fait qu'aucun preneur de son ne soit crédité au générique et que le nom du « compositeur électronique » y soit cité en deuxième position, où l'absence complète de paroles *in* dans le film. Une analyse de cette bande-son composée en studio dans la première séquence qui se déroule à Tokyo nous permettra de mettre en avant le statut des sons qu'elle emploie ainsi que son rôle dans le film. Pour ce qui est de l'image, Marker propose un portrait de la ville à partir d'une suite de plans relativement indépendants les uns des autres, filmés avec une caméra portée. Il en résulte le portrait subjectif que nous avons mis en avant un peu plus haut, composé d'une suite de « vues » instantanées et de petits détails. Au niveau sonore, la séquence comporte un commentaire *off* et une petite composition musicale, *off* également. Cette dernière utilise une sorte de bruit de fond neutre et quelques notes à tonalité électronique qui semble provenir d'un synthétiseur. Une fois que le commentaire s'achève, d'autres sons viennent investir l'espace sonore. Une petite voix électronique parle en japonais, d'autres notes de synthétiseur plus aigües se mêlent aux premières… Ces sons circulent dans l'espace sonore sans attribution précise, ce qui provoque un effet de synchrèse : nous cherchons à leur attribuer une source. Les plans qui suivent nous permettent justement de les associer à des émetteurs par aimantation spatiale. Un plan sur un jeune homme qui porte des haut-parleurs sur son dos apparait comme la source de la voix électronique qui s'apparente alors à un slogan publicitaire. Un panoramique vertical du jeune homme vers les haut-parleurs qui le surplombent est accompagné par une montée du volume de la voix, ce qui confirme notre interprétation. Un effet d'aimantation spatiale similaire se produit avec les notes très aiguës du synthétiseur qui s'intensifient quand l'enseigne d'un opticien apparait à l'écran. Cette aimantation est un peu particulière car l'enseigne ne s'apparente pas naturellement à une source sonore ; elle est provoquée par une concordance du rythme de la mélodie et du mouvement de son logo. Cependant, le son se prolonge sur les plans suivants, qui représentent respectivement une clarinette animée dans la vitrine d'un magasin, une jeune femme qui joue du synthétiseur dans la rue et d'autres enseignes

publicitaires animées dont le rythme correspond grossièrement à celui de la mélodie. Nous assistons alors à une succession d'aimantations spatiales contradictoires.

La piste sonore comporte donc une musique *off*, des sons *in* et une mélodie qui circule entre ces registres. Une autre particularité peut encore être mise en avant : l'absence de certains sons. Au début de la séquence, alors que la narratrice est en train de parler, tous les sons sont *off*, nous ne sommes donc pas particulièrement frappés par les cris muets d'une jeune fille qui saute devant la caméra. Mais à partir du moment où certains sons *in* apparaissent, le silence des objets environnants devient problématique. C'est particulièrement sensible dans les derniers plans de la séquence, quand Marker filme la plancha d'un restaurateur. Nous entendons le bruit métallique de ses ustensiles qui s'entrechoquent, mais pas le crépitement de la cuisson ou le bruit de la hotte. Ces lacunes s'expliquent en premier lieu par l'absence de prise de son direct, mais pourquoi bruiter les ustensiles et pas la cuisson ? Ce choix prouve que le bruitage n'a pas une vocation illusionniste, ce n'est pas un trucage qui viendrait compenser l'absence de prise de son direct.

Deux autres cas assez complexes issus d'autres séquences peuvent venir compléter cette liste de procédés sonores : le premier est issu d'une séquence du premier acte consacrée à une fête populaire où défilent des musiciens et des groupes de japonais en costumes traditionnels. Tout le début de la séquence est accompagné par une sorte de son de cloche régulier qui semble provenir de la diégèse puisque le rythme produit correspond à celui des danseurs que nous voyons à l'écran. Une coupe provoque une rupture dans la continuité de la séquence et dans la bande-son, en introduisant un gros plan sur le visage d'une musicienne qui semble jouer du *shamisen* (une sorte de guitare traditionnelle). La cloche et le son ambiant disparaissent pour laisser place à quelques notes de cet instrument accompagnées par le son d'une flute. Jusqu'ici rien d'anormal, nous associons chaque son à l'instrument qui semble le produire par aimantation spatiale, mais les notes du *shamisen* traditionnel sont prolongées par d'autres notes très similaires qui ne peuvent pas provenir de cet instrument puisqu'elles comportent un timbre électronique. Ce type de sonorité ne pouvant être attribué à aucun émetteur *in* et étant caractéristique de la musique *off*, nous pouvons relever une forme d'hybridation entre la musique *in* et la composition *off*.

Le second procédé est assez similaire, il surgit dans la dernière séquence du premier acte, où Marker filme un marché de Bissao. Quand le commentaire cesse, l'espace sonore est occupé par un bruit ambiant réaliste, concordant avec les images que nous avons sans les yeux. Mais petit à petit, une composition électronique *off*, apparait alors que le son ambiant *in* disparait. La particularité de cette composition se révèle alors qu'un plan moyen sur des jeunes femmes en train de faire la chaine pour déplacer des pierres apparait à l'écran. Une note aiguë surgit à chaque fois qu'une

pierre est transmise, comme si elle remplaçait un bruitage. La composition sonore reprend le rythme du travail collectif et met en avant son côté harmonique, naturellement musical. Ces deux exemples mettent en avant des relations ambiguës entre sons *off* et sources *in*.

Si les lacunes du bruitage dans le restaurant peuvent être assimilées à une approche soustractive du réel, ces deux cas marquent au contraire une approche additive de la bande sonore. Grâce aux phénomènes de synchrèse et d'aimantation spatiale, les objets représentés acquièrent de nouvelles caractéristiques, propres à leur représentation. Le shamisen profilmique est tout à fait classique, mais sa représentation en fait un instrument électro-acoustique futuriste. Il s'agit d'une représentation hybride, une passerelle entre le *in* et le *off* qui remet en question cette distinction même. Si nous prenons la musique électronique qui s'apparente à un bruitage, qu'est-ce qui nous empêche de l'interpréter vraiment comme un son *in* ? Ce sont nos spéculations sur ce qu'a pu être la réalité profilmique, d'autant plus que l'image apparait comme un plan documentaire, un fragment de « réel » ; nous *savons* qu'un corps humain ne produit pas ce type de son. Cependant, si nous arrêtons de penser l'image dans un rapport d'analogie avec la réalité profilmique, nous pouvons très bien considérer tous ces sons comme des sons *in*, les sons de la représentation. Le Japon de *Sans Soleil* n'est pas le pays que décrivent les encyclopédies ou les dictionnaires, il est un espace audio-visuel produit à partir de prises de vues relevant de celui-ci, mais aussi de composantes externes. Nous pouvons penser chaque espace mis en scène par le film comme un continuum émancipé de sa réalité profilmique.

La composition sonore joue un rôle très important dans la création de ce continuum puisqu'elle est vectrice de continuité, elle facilite les raccords entre les plans. Dans la séquence qui dresse un portrait de Tokyo, nous pouvons relever de nombreux chevauchements sonores tels que celui que nous avons déjà mis en avant : le slogan publicitaire qui provient des haut-parleurs portés par un jeune homme est audible dans le plan qui précède la révélation de sa source. Ce procédé nous amène à reconstituer une articulation spatiale entre chaque plan, nous imaginons que le jeune homme devait être hors-champ, pas très loin de l'espace filmé dans le plan précédent, alors qu'il a très bien pu être filmé à plusieurs kilomètres de là deux jours avant. Les plans s'enchaînent les uns les autres sans qu'il n'y ait de rupture dans la composition sonore. Or, puisque de nombreux éléments de celle-ci peuvent être considérés comme *in*, une continuité temporelle est induite. Pour une scène essentiellement musicale comme celle du carnaval de Bissao au début du premier acte, où de nombreux instruments sont visibles à l'écran, nous pouvons avoir l'impression d'entendre une prise de son directe et continue, sans coupe. La discontinuité des images est compensée par la continuité sonore, qui permet de recomposer artificiellement un espace-temps uni. Les prises de

vues et les prises de sons (qui peuvent provenir d'une banque de son ou d'un enregistrement indépendant de la prise de vues) sont utilisées comme une matière première pour créer ces espaces-temps singuliers et indépendants. La prise de liberté par rapport à la réalité profilmique se manifeste essentiellement dans les cas ambigus que nous avons cités précédemment. Nous devons donc penser la distinction *in* et *off* en fonction des règles propres à ces espaces-temps, qui sont des espaces de création, et non à partir de ce que nous pensons connaitre de la réalité profilmique.

Par rapport à ce que nous disions sur le statut de l'image, nous pouvons désormais affirmer que la composition sonore favorise le développement de la réalité de la représentation, qui n'est pas celle du profilmique. La représentation ne manifeste pas l'absence du modèle, mais en revanche, elle le transforme pour en faire autre chose. Nous avons vu que le son est particulièrement utile à la mise en scène pour produire une continuité permettant d'unifier une représentation dans le temps. Il nous reste donc à analyser ces représentations pour comprendre leurs particularités et les enjeux qui se cachent derrière.

Particularités de l'espace-temps recomposé

Une séquence de l'acte 2 que nous pourrions nommer « le monde des rêves » nous sera particulièrement utile pour répondre à ces questions, puisqu'elle construit un espace-temps très particulier en s'appuyant sur un continuum sonore similaire à ceux que nous avons décrits plus haut. L'introduction de cette séquence n'est pas anodine, puisqu'elle commence par un plan sur deux japonaises dans un restaurant, filmées depuis la rue, à travers une vitre qui est troublée par un écoulement continu d'eau sur toute sa surface. Les deux femmes sont filmées à travers une surface trouble, qui redouble sa dimension d'image. Le plan suivant reprend les mêmes figures mais depuis l'intérieur du restaurant, en contre-jour, avec la surface aquatique à l'arrière-plan. Au-delà du fait que ces deux plans n'auraient pas détonné dans la deuxième partie d'*Éloge de l'amour*, le jeu sur la surface vitrée produit ici aussi deux images manifestes, bi-dimensionnelles. Cependant, le passage de l'une à l'autre nous propose une trajectoire inédite puisque nous traversons la surface, nous passons pour ainsi dire « de l'autre côté du miroir », dans l'image. Ce déplacement fait écho au récit du personnage : « *Description d'un rêve : de plus en plus souvent mes rêves prennent pour décor ces grands magasins de Tokyo, les galeries souterraines qui les prolongent et qui doublent la ville. »* Nous y retrouvons l'idée du dédoublement, le passage dans le monde de l'image devient passage dans le monde du rêve, de l'imaginaire, qui se prolonge dans le dédoublement architectural de la ville en ses souterrains. La suite du texte prolonge ce parallèle tout en troublant ses frontières.

> *Un visage apparait, disparait, une trace se retrouve, se perd. Tout le folklore du rêve y est tellement à sa place que le lendemain, réveillé, je m'aperçois que je continue de chercher dans le dédale des sous-sols, la présence dérobée la nuit précédente. Je commence à me demander si ces rêves sont bien à moi, ou s'ils font partie d'un ensemble, d'un gigantesque rêve collectif, dont la ville tout entière serait la projection.*

Cette confusion est rendue possible grâce à l'image, qui est le point commun, le pont qui unit l'espace mental et l'espace urbain. Comme les rêves, les souterrains sont pleins d'images et d'objets mystérieux. Ces objets sont présentés plein cadre, sans justification, comme pour les extraire de toute causalité utilitaire et leur rendre leur potentiel symbolique. Nous pouvons relever des masques géants, des téléphones, des carcasses animales... Le trouble induit par ces images se transmet au film dans son ensemble et aux corps qu'il représente. La composition sonore est construite autour d'une musique électronique au rythme très rapide qui dure pendant toute la première partie de la séquence. Si nous nous en tenions à la distinction classique entre *in* et *off*, nous la qualifierions de musique *off*, mais suite à nos analyses précédentes, nous pouvons la voir comme la musique *in* de l'espace-temps créé, le son du monde des rêves. Plusieurs éléments de cette composition peuvent être associés à une source visible par aimantation spatiale : c'est le cas d'une voix enregistrée qui surgit dans l'arrière-plan sonore lorsqu'une image d'une statue au téléphone apparait, mais aussi d'équivalences moins directes, comme le rythme effréné de la musique qui peut être rapproché du rythme des passants qui défilent devant la caméra quand celle-ci est placée au niveau des guichets du métro.

Cet espace-temps existe selon des règles qui lui sont propres que nous devons déduire à partir des relations induites par l'association de ses composantes filmiques. Plusieurs motifs reviennent à plusieurs reprises comme celui du téléphone, qui apparait une première fois dans un plan qui en présente trois côte à côte sur leurs socles, puis dans le plan suivant dans les mains de deux statues. Le retour du même motif dans deux plans qui se succèdent produit un raccord entre eux, une liaison directe qui prolonge la continuité induite par la composition sonore. En ce sens, le téléphone n'est pas un motif anodin puisqu'il a lui-même pour fonction d'établir du lien dans du discontinu. À partir de ce raccord, nous pouvons imaginer que les téléphones sont liés entre eux et que si nous décrochions l'un des téléphones du premier plan, nous entendrions la discussion des statues du second plan, ou de la jeune femme qui apparait également au téléphone dans une photographie publicitaire qui apparait quelques secondes plus tard. Le commentaire du personnage développe cette idée : *« Il suffirait peut-être de décrocher un des téléphones qui trainent partout pour entendre une voix familière − ou un cœur qui bat, comme à la fin des* Visiteurs du soir*, celui de Sei Shonagon par exemple. »* Cette hypothèse va jusqu'à présenter le téléphone comme un

moyen de communication surnaturel en le rapprochant d'un film de Marcel Carné où le battement de cœur de deux amants transformés en statues sous-entend qu'ils continuent de s'aimer. Cette idée permet de tisser un lien entre les statues au téléphone et la « Liste des choses qui font battre le cœur » de Sei Shonagon qui est citée dans le premier acte.

Nous pouvons découper cette séquence en deux scènes : la première scène commence dans les galeries commerciales souterraines, se poursuit dans une gare de transport en commun et s'achève dans l'un d'entre eux. La seconde scène se déroule entièrement dans le wagon d'un train. Ces deux scènes ne forment qu'une seule séquence malgré une ellipse importante − la première est tournée de nuit et la seconde en plein jour − car une continuité est introduite entre la gare de la première partie de la séquence et le train de la seconde par le commentaire : *« Le train peuplé de dormeurs assemble tous les fragments du rêve et en fait un seul film, le film absolu. Les tickets du distributeur automatique deviennent des billets d'entrée. »* Notons au passage que les espaces filmés sont explicitement détournés de leur fonction originelle par le personnage pour favoriser leur réinterprétation filmique. La seconde partie de la séquence nous intéresse particulièrement, puisque nous pouvons y distinguer de nouveaux usages du raccord. De l'intérieur d'un wagon, Marker filme les passagers du train, dont plusieurs qui sont en train de dormir. Les plans se succèdent sur un continuum sonore réaliste quand un plan incongru surgit ; il s'agit d'un train de dessin animé suspendu dans les airs. L'enchainement se produit sans heurt malgré la forte hétérogénéité de chaque image (différence de nature, de couleur et d'échelle de plan) grâce à un raccord mouvement, puisque les deux plans comportent un déplacement latéral similaire, celui du train (qui produit également un raccord thématique). À partir de ce plan, la séquence se poursuit en alternant des images de passagers endormis et des images de films fantastiques, filmées à travers un poste de télévision de la même manière que lors de la séquence qui y est consacrée et que nous avons déjà analysée. Le commentaire parlait précédemment de rassembler tous les fragments des rêves des passagers pour en faire un film, nous pouvons donc penser que nous sommes face au résultat de cette expérience.



Le raccord permet au cinéaste de recomposer un espace-temps virtuel

Le raccord permet de lier le rêve et le rêveur en s'appuyant sur de petites subtilités, comme lorsqu'une dormeuse a tendance à avoir la tête qui bascule dans son sommeil et que son rêve représente une poupée dont la tête est en lévitation. Nous pouvons voir ces raccords comme des raccords-regards qui ne concerneraient pas l'œil biologique mais l'œil de l'esprit, produisant une forme de champ-contrechamp entre réel et imaginaire. Or, le raccord n'est pas un geste anodin, il induit une forme d'équivalence entre deux plans. La réalité du rêve n'est pas moindre par rapport à celle du rêveur. Les images interagissent entre elles pour former un espace hybride, entre actuel et virtuel, celui de la fiction. Nous pouvons y voir un équivalent visuel du son futuriste du shamisen, qui avait un pied *in* et un pied *off*, partagé entre l'actuel et le virtuel. Le raccord permet de lier le réel et l'imaginaire, le documentaire et la fiction, mais aussi l'individu et le collectif, puisque le « transport en commun » devient un « espace imaginaire commun » où chaque rêve personnel est introduit dans une continuité plurielle. Ce partage de l'imaginaire est appuyé par la mise en scène lorsque le cinéaste filme un homme et une femme côte à côte en plan taille, puis qu'il filme les mains de la femme avant de panoter sur celles de l'homme, puis d'introduire l'image d'un film pornographique où les mains mêlées du couple occupent une bonne partie de l'écran. Dans notre analyse de la séquence consacrée à la lutte d'indépendance du Cap-Vert et de la Guinée Bissau, nous avons mis en avant les phrases suivantes : *« Et sous chacun de ces visages, une mémoire. Et là où l'on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leurs déchirures personnelles dans la grande déchirure de l'histoire. »* Face à la désillusion de l'après-révolution, l'espace imaginaire commun apparait comme une douce chimère ; mais, comme nous l'avons déjà souligné, l'espace-temps filmique n'est pas soumis aux mêmes limites que le réel. Cette pratique peut évoquer le travail de Resnais pour son film *Van Gogh (1948)*, où il reconstruit un espace filmique à partir des toiles du peintre. Bazin décrit ce procédé à partir d'une distinction entre le cadre pictural et l'écran cinématographique :

> Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini. Sans perdre les autres caractères plastiques de l'art, le tableau se trouve affecté des propriétés spatiales du cinéma, il participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés. […] Dans ce dernier film, le réalisateur a pu traiter l'ensemble de l'œuvre du peintre comme un seul et immense tableau où la caméra est aussi libre de ses déplacements que dans n'importe quel documentaire. De « la rue d'Arles » nous « pénétrons » par la fenêtre « dans » la maison de Van Gogh, et nous approchons du lit à l'édredon rouge. De même Resnais ose-t-il réaliser le « contrechamp » d'une vieille paysanne hollandaise entrant dans sa maison.[94]

[94] André Bazin, *op. cit.*, pp. 188-189.

Le retour à la peinture nous permet ici de répondre au problème que nous avons mis en avant au début de cette partie. Nous voyons ici comment une image manifeste telle qu'une peinture moderne peut être réinvestie dans une continuité cinématographique grâce au montage qui établit des liens spatio-temporels entre chaque fragment visuel. Nous pouvons relever quelques différences entre les procédés mis en place par Resnais et Marker, comme les mouvements d'appareils dans l'image qui sont surtout utilisés par le premier pour produire du mouvement dans des images fixes, ce dont le second peut se passer puisqu'il travaille principalement avec des images en mouvement ; mais ils utilisent tous deux le raccord et la continuité sonore pour construire de toutes pièces un espace-temps filmique. Dès lors, le film produit sa propre réalité, où de nouveaux liens peuvent par exemple venir pallier ceux qui manquent ou ont manqué, comme le sous-entend le commentaire au début de la dernière séquence du premier acte : *« Il m'écrivait que sur les images de Guinée Bissau, il faudrait mettre une musique du Cap-Vert. Ce serait notre contribution à l'unité rêvée par Amilcar Cabral. »*

Ce n'est pas la première fois que nous évoquons ces enjeux de liaison dans le film : dès l'ouverture, la narratrice mentionne un problème de ce type puisqu'elle nous explique que le personnage a essayé d'associer son « image du bonheur » à d'autres, sans succès. Pourquoi cette image est-elle incompatible avec toute autre ? Quelques minutes plus tard, dans la deuxième séquence du premier acte, ce problème revient sous une autre forme : *« Il opposait le temps africain au temps européen, mais aussi au temps asiatique. Il disait qu'au XIXe siècle, l'humanité avait réglé ses comptes avec l'espace et que l'enjeu du XXe était la cohabitation des temps. À propos savez-vous qu'il y a des émeus en Ile de France ? »* En tant que représentant de l'humanité du XXe siècle, Marker et son personnage peuvent accéder à tous les espaces en question, au même titre que l'émeu qui symbolise à lui seul la porosité des frontières puisqu'il est originaire d'Australie et que sa présence en France est plutôt incongrue. Mais si une temporalité spécifique est associée à chaque espace, comment les faire cohabiter au sein du film ? Comment faire raccord entre chaque temporalité ? Ce projet s'inscrit dans une trajectoire historique, mais à partir de termes cinématographiques : l'espace et le temps. Le mot « cohabiter » n'est pas neutre, il signifie habiter ensemble, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'imposer de force la même temporalité à tous les espaces, il s'agit d'établir une relation tout en préservant les singularités. Autrement dit, il s'agit de faire raccord : trouver un moyen de lier l'hétérogène à partir d'un point commun. Nous avons étudié cet enjeu à l'échelle de certaines séquences ; c'est ce qui se passe quand le cinéaste établit un parallèle entre un train japonais et un train de dessin animé. Tout le film peut être appréhendé à partir de la

notion de raccord puisqu'il associe constamment des termes apparemment antagonistes : fiction et documentaire, *in* et *off*, pellicule et numérique, archives et images inédites, imaginaire et réalité… Comme nous l'avons déjà analysé, le raccord permet de construire un espace-temps hétéroclite, un lieu où peuvent cohabiter les contraires. Mais quel rapport entretient le personnage avec cet espace-temps filmique ?

Quelques phrases issues du commentaire de la deuxième séquence du dernier acte peuvent nous aiguiller. La séquence est consacrée aux cérémonies du nouvel an au Japon : *« Je me souviens de ce mois de Janvier à Tokyo, ou plutôt, je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. »* L'idée qui nous intéresse concerne la synthèse de l'image et de la mémoire. À partir de cette phrase, nous pouvons considérer l'espace-temps filmique que nous avons essayé de mettre en avant comme un espace mental. Barbara Lemaitre insiste sur l'aspect psychique du film et de ses images en les rapprochant de la notion psychanalytique d'imaginaire.

> Sans soleil donne à observer l'émergence progressive d'une relation, par la confrontation d'un individu à un ensemble d'images dont il est à la fois le producteur et le spectateur. Le film décompose et incarne un processus psychique − qui est un travail d'images − par lequel nous appréhendons tout ce qui nous entoure.
> J'ajoute que ce problème contient un enjeu important pour la théorie de l'image : rapporter l'image filmique à l'imaginaire qui la travaille et qu'elle met en scène revient à s'interroger sur les liens entre images perceptibles (ou images-objets, selon l'expression de Serge Tisseron), et images mentales, et à établir entre elles une passerelle.[95]

Sans nous opposer à cette lecture, nous devons néanmoins insister sur l'aspect spatial du film puisque le geste fondamental de sa mise en scène repose sur la création − à partir d'images qui peuvent être vues comme des images mentales certes − d'un espace-temps filmique. Cette spatialisation filmique du psychique nous renvoie à nouveau au cinéma de Resnais et à la lecture qu'en propose Deleuze.

> Dans la Bibliothèque nationale [Resnais à réalisé un documentaire sur la BNF intitulé *Toute la mémoire du monde* en 1956], les livres, chariots, rayonnages, escaliers, ascenseurs et couloirs constituent les éléments et les niveaux d'une gigantesque mémoire où les hommes eux-mêmes ne sont plus que des fonctions mentales, ou des « messagers neuroniques ». En vertu de ce fonctionnalisme, la cartographie est essentiellement mentale, cérébrale, et Resnais a toujours dit que ce qui l'intéressait, c'était le cerveau, le cerveau comme monde, comme mémoire, comme « mémoire du monde ».[96]

À partir de ce point de départ commun, les deux cinéastes produisent cependant des œuvres bien différentes. Là où Deleuze met en avant un intérêt presque scientifique de Resnais pour les

---

[95] Barbara Lemaitre, *Sans soleil, le travail de l'imaginaire*, in *Recherches sur Chris Marker: le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, dir. Phillipe Dubois, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Théorème n°6, 2006, p. 62.

[96] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 159.

fonctions cérébrales, Marker s'intéresse plutôt à la mémoire et à l'imaginaire comme un espace d'invention ou de réinvention du monde. François Niney propose le terme « reprise » pour qualifier son travail.

> « Reprise » est un mot prosaïque et magique à la fois :
> - Reprendre, c'est revenir en arrière pour recommencer, c'est répéter (avec variante obligée. car refaire n'est jamais comme faire); c'est rejouer au sens théâtral. La répétition est parfois la seule solution pour sortir d'une impasse, briser un mauvais sort (selon un mythe grec. il faut rejouer à l'envers le morceau de flûte fatal : voir *L'Ange exterminateur* de Bunuel). Reprendre, c'est donc refaire pour mieux faire ou défaire : « Tandis que le ressouvenir, cherchant à retrouver ce qui a été, se tourne totalement vers le passé, la reprise prétend retrouver ce qui a été sous une forme nouvelle concrète en se dirigeant vers l'avenir. »[97] ;
> - la reprise, c'est aussi recoudre, réparer, remailler le fil interrompu du tissu, de l'histoire, de la vie.[98]

Nous retrouvons à la fois derrière cette idée une conception non linéaire du temps qui peut être rapprochée de la forme du flux que nous avons mis en avant dans la première partie, et du raccord tel que nous l'étudions en ce moment. Grâce à la « reprise », les lacunes de la mémoire peuvent être compensées pour former un espace-temps uni. Cette maitrise de la mémoire nous renvoie à la lecture de *Vertigo* (Hitchcock, 1958) proposée par le personnage dans une séquence du troisième acte où il se rend sur les lieux du tournage. La narratrice nous expose son interprétation.

> *Il imaginait Scottie sombrant dans la folie de l'amour même, dans l'impossibilité de vivre avec la mémoire autrement qu'en la faussant, inventant un double à Madeleine dans une autre dimension du temps. Une zone qui ne serait qu'à lui et d'où il pourrait déchiffrer l'indéchiffrable histoire qui avait commencé à Golden Gate quand il avait retiré Madeleine de la baie de San Francisco, quand il l'avait sauvée de la mort avant de l'y rejeter. Ou bien était-ce l'inverse ?*

Face à la disparition de Madeleine, le personnage la recrée dans une zone spatio-temporelle indépendante du réel. Le terme « zone » n'est pas anodin puisque ce terme est aussi employé pour qualifier l'espace particulier créé par les images électroniques en référence à *Stalker* (Tarkovski, 1979), ce qui induit un parallèle entre le film d'Hitchcock et celui de Marker. La dernière phrase nous intéresse également, puisque l'inversion proposée suppose que Scottie a dû jeter son amante dans la mort pour qu'elle puisse lui revenir pleinement dans son espace-temps imaginaire. Cette idée nous renvoie à un mythe convoqué par François Niney pour évoquer plus globalement le travail du cinéaste : *« Le regard pour Marker fonctionne comme le retournement réitéré d'Orphée vers Eurydice : il perd son objet d'amour en se retournant sur lui pour ne pas le perdre de vue. Mais il ne peut pas faire autrement, le regard, sinon il perdrait tout son sens qui est d'y re-garder à*

---

[97] Nelly Viallaneix, *Introduction à Soren Kierkegaard*, La Reprise, GF-Flammarion, 1990, p 17.

[98] François Niney, in *Recherches sur Chris Marker: le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, dir. Phillipe Dubois, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Théorème nº6, 2006, p. 103.

deux fois. » Comme nous le verrons à propos d'*Éloge de l'amour*, le mythe d'Orphée à quelque chose de proprement cinématographique puisqu'il comporte à la fois un regard sur ce qui n'est plus et la perte immédiate qui lui succède. En proposant une objectivation de la mémoire à partir de l'image, le cinéma permet néanmoins une relative maîtrise sur celle-ci. Le prénom « Madeleine » nous renvoie à la madeleine de Proust et à *La recherche du temps perdu*, qui est également le lieu d'un réinvestissement vivant de la mémoire[99]. Cette interprétation du film est prolongée dans *Immemory*, CD-Rom interactif composé par Marker en 1998 dans lequel nous pouvons lire la phrase suivante : *« Aucun film n'a jamais montré à ce point que le mécanisme de la mémoire, si on le dérègle, peut servir à tout autre chose qu'à se souvenir : à réinventer la vie, et finalement à vaincre la mort. »*

Nous devons insister sur l'aspect vivant et dynamique de cette recréation, ou réinvention, que nous avons déjà mis en avant dans notre première partie à partir de la notion de flux. Si les différents reprisages doivent à terme parvenir à produire un espace hors du temps, organique, émancipé de l'oubli et de la mort, nous ne sommes pour l'instant que devant le processus de création. Si l'espace-temps n'est pas achevé, pas encore fermé sur lui-même, nous suivons tout de même le trajet d'une conscience dans un espace mental associé à la mémoire du personnage. Philippe Dubois met en avant le lien particulier entre mémoire et image dans son étude de *La Jetée (1962)* :

> Il y a très souvent chez Chris Marker, homme du réel et du monde, homme du documentaire, un jeu inaugural, une sorte de posture de démarrage, qui consiste à d'abord poser le réel comme image. Et c'est de ce réel fait image que va, littéralement, naître le récit. L'histoire vient de là, d'une véritable image-générique. Voilà un premier (double) théorème markérien : pour Marker, il n'y a pas de réel sans image, et il n'y a pas d'image sans histoire.
> Ainsi s'enclenchent ses films, ainsi s'arrachent-ils au monde. Et si le réel doit se faire image, comme un préalable au démarrage de la narration, cela se fera d'autant plus naturellement que l'opérateur de transformation sera très souvent chez lui le travail de la Mémoire. Instrument de distanciation subjective, la mémoire est cela-même qui métamorphose le réel en image. Les décollages de films de Marker sont des arrachements de l'image-temps par la mémoire. Donner de l'épaisseur au temps pour se déplacer dans (et par) les images.[100]

Ces quelques phrases s'appliquent aussi bien à *La Jetée*, où le personnage doit se projeter dans un passé reconstitué à partir de ses souvenirs, qu'à *Sans Soleil*, où le personnage tente de rassembler ses souvenirs, de les lier entre eux pour construire une réalité alternative. Dubois met en avant deux

---

[99] Puisque comme le met en avant Genette, le sens des événements passés évolue : « Mais l'usage le plus typique du rappel est sans doute, chez Proust, celui par lequel un événement déjà pourvu en son temps d'une signification voit après coup cette première interprétation remplacée par une autre (qui n'est pas nécessairement meilleure). Ce procédé est évidemment l'un des moyens les plus efficaces de la circulation du sens dans le roman, et de ce perpétuel "renversement du pour au contre'' qui caractérise l'apprentissage proustien de la vérité. » Gérard Genette, *op. cit.,* p. 98.

[100] Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 14.

gestes fondamentaux du cinéaste : la transformation du réel (passé) en images, puis l'investissement de l'image par la fiction. Nous devons souligner l'aspect corporel de cet investissement, qui est sous-entendu par l'expression « se déplacer dans l'image », et qui pourrait s'avérer décisif dans le cadre de notre étude.

Prendre corps dans l'espace-temps recomposé

Un point crucial de la mise en scène du film n'a jusqu'ici été qu'effleuré, son dispositif de prise de vue. Toutes les images de Marker sont tournées avec une caméra portée, ce qui implique un point de vue constamment à échelle humaine puisqu'il est associé à un corps et à un regard individuel. L'existence de ce corps se manifeste en premier lieu à partir des regards-caméra que nous avons déjà étudiés, car si la caméra existe pour les personnages il en va de même pour le corps du caméraman. Ensuite, les images comportent certaines traces provoquées par des gestes corporels comme l'instabilité de l'image due à un mouvement de la caméra. La plupart du temps, le caméraman ne se déplace pas dans l'espace avec sa caméra, sauf s'il se trouve à bord d'un véhicule en mouvement. Son corps représente donc un ancrage de la caméra dans l'espace, point à partir duquel il peut la tourner dans toutes les directions, suivant la trajectoire de son propre regard. Nous pouvons même supposer que la prise de vues remplace le regard du personnage comme lorsqu'il affirme que les images qu'il a tournées se sont substituées à sa mémoire. La consistance de ce personnage repose sur un travail de figuration qui le représente comme un être hybride, un corps-caméra ou une conscience-image.

Comme le souligne Barbara Lemaitre, nous devons nous méfier d'une assimilation simpliste du personnage et du cinéaste :

> La plupart des regards portés sur le film ont immédiatement reconnu Marker derrière Sandor Krasna, rabattues l'une sur l'autre la personne qui écrivait et celle qui composait le film. Guy Gauthier s'exclame ainsi : "Bien entendu, c'est Marker qui s'écrit à lui-même." […] L'autre, explicitement institué par Marker dans *Le Dépays*, non revendiqué dans *Sans soleil*, est donc comme une partie de lui-même mise à distance, un « je » caché sous un « tu » ou sous un « il ». L'expérience du voyage, expérience au cours de laquelle l'individu est confronté à un monde non familier, le modifie et le constitue comme autre que ce qu'il est ordinairement. Cet autre ne disparaît pas complètement avec le retour, lorsque le voyageur réintègre son environnement, mais reste lié à cet ailleurs où il est apparu. C'est cet autre lui-même, resté là-bas en terre étrangère, que Marker place au cœur de l'énonciation de *Sans soleil*.[101]

[101]Barbara Lemaitre, *op. cit.*, pp. 63-64.

Comme tous les éléments relevant de la réalité profilmique, les traces du corps de Marker sont transformées dans l'espace-temps filmique, elles sont de simples composantes qui entrent en relation avec d'autres afin de figurer un personnage émancipé de son modèle. Il en va de même pour les corps représentés au sein de cet espace, ce n'est pas parce qu'une femme du marché de Bissao a regardé la caméra de Marker lors du tournage du film, que cette situation est reproduite dans le film. Au sein de la diégèse, la femme de Bissao devient quelqu'un d'autre, elle regarde un personnage fictif qui n'est pas le cinéaste. C'est ce que Nicole Brenez met en avant :

> Tout nous porte à croire, parce qu'il y a analogie, parce que l'image garde la trace de l'individu qu'est l'acteur ou le figurant, que le corps subsiste. Parce qu'il a été, il reste. Et ainsi s'engloutit l'essentiel du travail figuratif accompli par le cinéma, la recherche infinie et plus ou moins panique de la ressemblance au moyen de la semblance, cette entreprise autorisée, précisément, par l'absence du corps réel.[102]

Cette remarque est d'autant plus juste dans le cas qui nous occupe que nous avons relevé un pas de côté de Marker par rapport à la représentation strictement analogique. Dans *Sans Soleil*, tout est recréation et réinvention permanente, ce que nous devons avoir en tête quand nous étudions le corps de son protagoniste. Très peu d'éléments nous sont donnés par le commentaire, nous savons simplement que c'est un homme occidental avec une caméra et qu'il est visible dans l'espace. Cependant, en étudiant le travail de figuration produit par le film, nous pouvons remarquer qu'il s'incarne de manière particulière dans l'espace : il est certes visible, comme l'attestent les regards-caméra, mais personne ne s'adresse à lui et il ne s'adresse à personne. Il ne s'adresse à personne, il ne saisit aucun objet et il se déplace instantanément dans l'espace. Cette dernière caractéristique découle directement de la continuité sonore qui suppose une continuité temporelle. La mise en scène reproduit un espace-temps continu, mais le point de vue du personnage-caméra que nous partageons est discontinu. Il est soumis à une continuité temporelle, celle du flux, mais pas à la continuité spatiale ; il semble pouvoir se téléporter instantanément d'un point à un autre de son espace mental selon son bon vouloir.

Reprenons un passage que nous avons déjà étudié, celui qui concerne le couple de japonais endormi dans le train. Nous avons vu un peu plus haut que le montage construisait une forme de champ-contrechamp virtuel entre les rêveurs et leurs rêves, en s'appuyant sur des mouvements de caméra latéraux, des mains de la femme vers celle de l'homme, puis du visage de l'homme vers celui de la femme, pour mettre en avant un lien particulier entre eux. Ces mouvements de caméra prennent sens à partir du montage qui sous-entend qu'ils partagent le même rêve. Dans ce cas

---

[102] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Supérieur, 1998, p. 32.

précis, le mouvement de caméra et le geste de montage doivent être pensés simultanément. Si le moment de la prise de vues relève plutôt de l'aspect documentaire du travail de Marker et que le montage relève plutôt de son aspect fictionnel (puisqu'il est pensé non pas comme un lieu de reconstitution mais comme un lieu de création), le geste de prise de vues doit cependant être ici pensé à partir de sa fonction fictionnelle. Le geste documentaire de Marker dans le réel se dédouble pour devenir le regard de son personnage dans la diégèse. En suivant cette logique, chaque mouvement de caméra peut être interprété comme un regard du personnage dans le monde des images, chaque coupe devient une téléportation instantanée vers un autre pan de l'espace.

À deux reprises dans le film, le personnage se déplace à pied ou en courant, provoquant des secousses dans l'image. Une première fois la séquence consacrée à *Vertigo*, lorsqu'il reproduit caméra en main la course de Madeleine avant que celle-ci ne se jette de la tour d'une chapelle. Puis dans la séquence qui suit (où le personnage présente son projet de science-fiction), lorsqu'il interprète les premiers pas de son visiteur du futur sur les terres volcaniques d'Islande. Si les plans concernés par ces déplacements corporels du caméraman font figure d'exception dans le film, nous pouvons remarquer qu'ils sont tous deux liés au déplacement préalable d'un personnage de fiction dont ils épousent temporairement le point de vue. Le dispositif de dédoublement du réel dans la fiction que nous avons mise en avant est ici redoublé, puisque le personnage fictif se met lui-même dans la peau d'un autre personnage fictif, dans un autre espace-temps diégétique. Il adopte alors un autre rapport au monde, une autre forme de corporéité qui n'est pas la sienne. C'est exactement ce que nous faisons en tant que spectateur quand nous suivons son point de vue.

La primauté du corps dans l'appréhension de l'espace nous renvoie à la phénoménologie de Merleau-Ponty : « Le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement. »[103] Cette pensée rejoint celle de Nicole Brenez, puisqu'elle remet en question les conceptions admises du corps et de l'espace. Merleau-Ponty met en avant une conception du corps tel qu'il est vécu en tant que moyen d'accès et d'action sur le monde, indépendamment de toute approche scientifique ou biologique :

> Si je veux m'habituer à une canne, je l'essaye, je touche quelques objets et, après quelque temps, je l'ai « en main», je vois quels objets sont « à portée » de ma canne ou hors de portée. Il ne s'agit pas ici d'une estimation rapide et d'une comparaison entre la longueur objective de la canne et la distance objective du but à atteindre. Les lieux de l'espace ne se définissent pas comme des positions objectives par rapport à la position objective de notre corps, mais ils inscrivent autour de nous la portée variable de nos visées ou de nos gestes. S'habituer à un chapeau, à une automobile ou à un bâton, c'est s'installer en eux,

[103] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 110.

> ou inversement, les faire participer à la voluminosité du corps propre. L'habitude exprime le pouvoir que nous avons de dilater notre être au monde, ou de changer d'existence en nous annexant de nouveaux instruments.[104]

Ce passage met en avant une forme d'hybridation entre le corps et l'outil, qui peut nous renvoyer à celle du personnage de *Sans Soleil* avec sa caméra. L'espace est également informé par le corps à partir de ses perceptions :

> Si maintenant, comme nous l'avons vu, le corps n'est pas un objet transparent et ne nous est pas donné comme le cercle au géomètre par sa loi de constitution, s'il est une unité expressive qu'on ne peut apprendre à connaître qu'en l'assumant, cette structure va se communiquer au monde sensible. La théorie du schéma corporel est implicitement une théorie de la perception. Nous avons réappris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. Il va falloir de la même manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps.[105]

Cette malléabilité des concepts de corps et d'espace peut permettre d'envisager des types de rapports aux mondes tout à fait originaux. En s'émancipant de la réalité profilmique, l'espace filmique devient un espace de liberté qui dicte ses propres règles. La particularité première de cet espace-temps est de n'être qu'audio-visuel, ce qui a trois conséquences principales : le personnage ne peut rien toucher, rien déplacer, son regard est son seul moyen d'action (ce qui n'est pas tout à fait rien, puisqu'il pousse les femmes du marché de Bissao à cacher leur visage) ; tout ce qui est audio-visuel peut prétendre au même degré d'existence, qu'il s'agisse d'un passant ou d'une fresque murale (*« car les voyeurs d'images sont vus, à leur tour, par des images plus grandes qu'eux »*) ; le personnage et les spectateurs partagent un rapport à l'espace très similaire.

Ce dernier point n'est pas anodin puisque le personnage représente pour le spectateur un point d'ancrage dans l'espace-temps, il lui propose un point de vue et un corps à investir. Dès lors l'expérience du spectateur n'est plus intellectuelle mais pleinement corporelle, sensible. C'est le principe même de la communication selon Merleau-Ponty :

> Le sens des gestes n'est pas donné mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du

[104] *Ibid.*, pp. 178-179

[105] *Ibid.*, p. 249.

> monde, il m'invite à l'y rejoindre. La communication s'accomplit lorsque ma conduite trouve dans ce chemin son propre chemin.[106]

Le spectateur dont parle le philosophe n'est pas un spectateur de cinéma, il s'agit simplement d'un *ego* qui assiste au geste d'un *alter ego,* mais il exporte lui-même ce principe au cinéma dans une conférence à l'IDHEC en 1945[107]. Le film que nous étudions propose une variation dans ce rapport à autrui puisque, comme il peut être vu comme un film à la première personne, nous sommes « dans la peau » de l'autre, le personnage. Cependant, le partage du point de vue n'implique pas de négation de l'altérité puisque nous restons spectateurs de ses gestes (mouvements de caméra, déplacement). Le paradoxe apparent selon lequel deux subjectivités habitent le même corps tout en préservant un rapport d'altérité définit le principe même de la communication selon Merleau-Ponty : l'intention d'autrui habite mon corps. C'est de cette manière seulement que nous pouvons vraiment comprendre autrui, adopter temporairement son rapport au monde.

Le phénomène d'hybridation va plus loin dans *Sans Soleil.* Nous venons d'expliquer que le personnage construisait et s'incarnait dans un espace mental associé à sa mémoire, cependant, l'espace diégétique ne se limite pas à ce qui en est montré, il repose aussi très largement sur le hors-champ et le travail d'imagination du spectateur. Il s'agit donc d'un espace hybride, créé en collaboration par deux psychés. Le raccord a aussi pour fonction d'articuler l'espace de sorte à favoriser l'implication du spectateur, comme le souligne Jean-Louis Comolli :

> En sauvant la cohérence temporelle et spatiale de la scène, le raccord « invisible » laisse le spectateur libre d'imaginer que « derrière la représentation », « derrière le rideau », un réel se profile, avec sa temporalité non déterminée par le récit, avec son autonomie. L'illusion débouche sur une « réalité ». Un monde de liberté pour le spectateur, ouvert de l'intérieur même des formes filmiques imposées.[108]

La liberté du spectateur est essentielle dans cette approche. Tout l'intérêt de proposer un flux de pensée qui soit visuel avant d'être oral est de préserver la diversité des interprétations. Dans la séquence du « monde des rêves » par exemple, l'ambivalence liée au statut des images ne permet pas de les appréhender sans incertitudes, de nombreuses lectures contradictoires sont envisageables. Cette séquence comporte même un segment de plus de cinq minutes sans commentaires, où le spectateur est libre de se laisser porter par ses pensées indépendamment de tout enjeu narratif. Selon Comolli : « La liberté du spectateur de cinéma a besoin de formes qui agissent sans enfermer, de

---

[106] *Ibid.*, p. 225.

[107] Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, Folioplus, 2009, p. 22. « Le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la philosophie. »

[108] Jean-Louis Comolli, *op. cit.*, p. 96.

cadres débordés, de durées à dissolution lente, de fenêtres, soit, mais de celles par où souffle le vent du réel, de ces absences où le spectateur rêve à ce qui n'est plus sur l'écran. »[109] Le spectateur investit l'espace mental du personnage au même titre que lui. Cette incarnation au sein de l'image nous renvoie à l'une des deux approches mises en avant par Diderot pour lutter contre la théâtralité en peinture, la conception pastorale. Cette idée apparait dans son travail critique lorsqu'il « utilise la fiction d'une entrée physique dans un ou plusieurs tableaux afin d'en rendre compte »[110]. À titre d'exemple, voici ce qu'il écrit de la *Pastorale Russe (1765)* de Jean-Baptiste Le Prince :

> Je me trouve bien là. Je resterai appuyé contre cet arbre, entre ce vieillard et sa jeune fille, tant que le jeune garçon jouera. Quand il aura cessé de jouer, et que le vieillard remettra ses doigts sur sa balalaye, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon ; et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard dans sa cabane. Un tableau avec lequel on raisonne ainsi, qui vous met en scène, et dont l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau.[111]

Diderot explore le paysage, interagit avec ses personnages, jouit de son atmosphère. Selon ses mots, il est mis en scène par le tableau ; nous pouvons considérer de même que le spectateur de *Sans Soleil* est mis en scène par le film, puisque le geste premier du cinéaste est de créer un espace de liberté qu'il peut investir.

Nous sommes ici en train de mettre en avant un dispositif fictionnel anti-théâtral qui semble aux antipodes des procédés anti-illusionnistes que nous avons mis en avant plus tôt (l'image manifeste, l'arrêt sur image, le raccord impossible ou tardif…). De fait, les deux conceptions sont présentes dans le film. Comme nous l'avons vu à partir du texte de Philippe Dubois, Marker part de l'image pour construire sa fiction, il existe donc une tension entre l'image manifeste, celle qui n'est encore qu'une image (une surface et un cadre centripète, absence du modèle) et l'image qui est intégrée dans un espace-temps fictif (morceau d'espace qui déborde de chaque côté d'un cadre qui fonctionne comme un « cache » centrifuge, prise de vie de la re-présentation). Par opposition à l'image manifeste qui existe en tant qu'objet indépendant, le second type d'image peut-être qualifié d' « image-fragment », puisqu'il représente un morceau d'espace-temps dépendant des autres. Le problème du film énoncé dans son ouverture est lié à une image manifeste qui refuse le raccord, qui refuse d'intégrer un espace-temps, qui refuse de prendre vie : l'image du bonheur. Tout l'enjeu du film semble être de construire un espace-temps global qui puisse contenir toutes les images-souvenirs, puis d'habiter cet espace alternatif préservé de l'oubli et de la mort. À l'échelle de

---

[109] *Ibid.,* p. 109.

[110] Michael Fried, *La place du spectateur*, *op. cit.*, p. 160.

[111] Denis Diderot, *Salons*, II, 173. *in* Michael Fried, *La place du spectateur*, *op. cit.*, p. 163.

quelques séquences, la fiction (image-fragment, illusionnisme, réalité du personnage) prend le dessus sur le documentaire (image manifeste, anti-illusionnisme, réalité de la narratrice), mais le film comporte de nombreux passages où l'unité de l'espace-temps est brisée. L'étude de ces cas problématiques nous permettra de mieux comprendre les conditions d'existence de la fiction.

Le raccord impossible : faire place à l'invisible

Comme nous l'avons vu, le raccord et la continuité sonore représentent les principaux outils nécessaires à l'émergence d'un espace-temps. Cependant, la première séquence du dernier acte présente un cas où ces outils sont inutilisables. Marker y alterne à plusieurs reprises des images du désert de l'île de Sal et des images d'une mégalopole asiatique, probablement Hong-Kong. Ces images sont très différentes, puisque les premières sont stables, comportent peu de mouvements, peu d'informations et des couleurs pâles, alors que les secondes sont pleines de mouvements, de couleurs vives et d'informations. Les premières sont accompagnées de petits bruits d'oiseaux, alors que les secondes sont submergées par le son de *« Radio Hong-Kong »*. Les coupes entre les plans sont nettes, et ce même dans la composition sonore, ce qui est très inhabituel par rapport au reste du film. Les images d'Hong-Kong sont trop différentes de celles du paysage que nous avons sous les yeux pour pouvoir être y associées directement par raccord, elles n'ont rien de commun.



Raccord impossible entre le désert de l'île de Sal et le centre ville de Hong-Kong

Cependant, si le raccord est impossible, un lien finit tout de même par apparaitre à la fin de la séquence grâce aux chiens errants sur la plage. Le personnage nous raconte en effet :

> *Je les ai trouvés bien agités ce soir mes chiens. Ils jouaient avec la mer comme je ne les avais jamais vus jouer auparavant. C'est en prenant plus tard Radio Hong-Kong que j'ai compris : ce jour était le premier du nouvel an lunaire, et pour la première fois depuis 60 ans, le signe du chien croisait celui de l'eau.*

Tout de suite après ces phrases, l'émission de radio en question est montée sur les images des chiens. Quelque chose d'impalpable ayant à voir avec l'astrologie, la spiritualité asiatique et l'instinct animal a servi de lien entre deux réalités antinomiques et la fiction a fini par s'imposer.

La dernière séquence du troisième acte comporte un cas plus complexe. Elle est construite autour d'un épisode de la guerre du pacifique entre les USA et le Japon, la bataille d'Okinawa. Le commentaire nous explique qu'avant l'attaque américaine, l'île abritait une civilisation qui était sous domination japonaise sans être japonaise : celle des *Ryûkyû*. Dans la suite de la séquence il met en avant les singularités de ce peuple : *« Pendant des siècles de vassalité rêveuse, le temps n'avait pas bougé dans l'archipel. Puis était venue la cassure. Est-ce une propriété des îles de faire des femmes les dépositaires de leur mémoire ? J'apprenais que comme aux Bijagos, c'est par les femmes que se transmet le savoir magique »* Nous pouvons relever un nouveau lien établi entre deux peuples très différents, mais c'est surtout la « cassure » qui nous intéresse dans cette séquence. Le personnage filme une cérémonie religieuse de ce qui reste de la civilisation des *ryûkyû* en la replaçant dans son contexte historique : *« 27 ans d'occupation américaine,* [puis] *le rétablissement d'une souveraineté japonaise contestée. À deux kilomètres des bowlings et des stations-service, la Noru continue de dialoguer avec les dieux. Après elle, le dialogue cessera, les frères ne sauront plus que leur sœur morte veille sur eux. »* Ce commentaire met en avant la proximité géographique d'un monde ancestral et du monde moderne, mais il insiste sur leur non cohabitation, puisque l'un d'entre eux est condamné à disparaitre : *« En filmant cette cérémonie, je savais que j'assistais à la fin de quelque chose. Les cultures magiques qui disparaissent laissent des traces à celles qui leur succèdent, celle-ci n'en laissera aucune. La cassure de l'Histoire était trop violente. »* Le terme de cassure peut être opposé à celui de raccord, qui tisse un lien entre deux entités distinctes tout en préservant leurs singularités. Pour qu'il y ait raccord, il faut à la fois du commun (ce qui permet de lier) et de l'altérité, sans quoi il n'y a plus d'échange, il n'y a plus que du même. Selon le personnage, c'est ce qui va arriver à Okinawa, où le monde moderne règnera sans partage après la disparition des derniers représentants de la tradition ancestrale. Face à cette imminente disparition, les images de Marker représentent une forme de résistance. Dans l'espace-temps alternatif construit par le film, il subsistera quelque chose de ce peuple et de ses traditions, quelque chose qui a été raccordé à la spiritualité des îles Bijagos.

Cependant, une autre partie de son Histoire a peut-être déjà disparu, comme l'explique le personnage : *« J'ai touché cette cassure au sommet de la colline, comme je l'avais touchée au bord de la fosse où 200 filles s'étaient suicidées à la grenade, en 1945, pour ne pas tomber vivantes aux mains des américains. Les gens se font photographier devant la fosse. En face, on vend des briquets souvenirs en forme de grenades. »* Nous retrouvons ici l'extrême proximité géographique du monde ancestral (où de ce qu'il en reste, une trace) et du monde moderne, qui est déjà en train d'exploiter

commercialement l'histoire des jeunes femmes disparues, réduite à l'anecdote. C'est ici qu'apparaissent les images du synthétiseur électronique des kamikazes japonais. Nous avons déjà analysé ces images dans la deuxième partie de notre étude, où nous avons expliqué qu'elles permettaient au cinéaste de représenter l'invisible en favorisant une projection imaginaire du spectateur. Ce rôle est explicité par le personnage lors d'une réflexion sur la représentation des *burakumin*, une classe sociale discriminée au Japon :

> *Comment prétendre représenter une catégorie de Japonais qui n'existe pas ? Oui ils sont là, je les ai vus à Osaka se louer à la journée, dormir à même le sol… Ils sont voués depuis le moyen âge aux taches malpropres et ingrates. Mais depuis l'ère Meiji, rien officiellement ne les distingue, et leur nom véritable, les « eta » est un mot tabou, imprononçable. Ils sont des non-personnes ; comment les montrer sinon sous forme de non-image ?*

Nous comprenons ici que le statut social et tout ce qu'il implique est irreprésentable sans l'appui de l'imagination du spectateur. L'image produite par le synthétiseur numérique permet de représenter les *burakumin* (visibles) et leur déclassement (invisible), tout comme il permet de représenter les *kamikaze* (visibles) et ce qui est voué à l'oubli selon le personnage, non pas les faits que l'Histoire a déjà transformés en légende, mais l'aspect affectif, humain : *« Il faudrait lire leurs dernières lettres pour savoir que les* kamikaze *n'étaient pas tous volontaires, et que tous n'étaient pas des samouraïs fanatisés. »* Comme nous l'avons déjà souligné, ces images comprennent une forme de détérioration de l'image d'origine, elles marquent une étape dans leur propre disparition, ce que le personnage met en avant en les comparant à des lettres qu'on brule. Un parallèle peut donc être tracé entre la lettre du *kamikaze* et l'image électronique, deux traces, deux lointains témoignages pris dans un processus de disparition.

Nous avons commencé cette partie à partir du problème de l'image manifeste, de l'absence du modèle et de la prise de vue de l'image. À partir de nos analyses, nous avons vu comment pouvaient s'articuler ces notions : puisque l'image manifeste doit être pensée indépendamment de toute réalité profilmique, la notion même de modèle est évincée. C'est la représentation qui prend vie à partir d'un travail d'articulation, d'hybridation de plusieurs types d'images entre elles. Cependant, si les images de dessin animé, d'archives ou de cinéma fantastique s'articulent très bien avec les images documentaires du cinéaste, comment considérer la place des images électroniques (des « non-images ») dans cet espace-temps filmique ? Pour commencer, nous pouvons remarquer que Marker ne pense pas ces images dans un rapport de complète hétérogénéité avec les autres, puisqu'elles peuvent être articulées aux autres par des raccords : c'est le cas dans la séquence de manifestation contre l'aéroport de Narita du deuxième acte, où un raccord-mouvement lie les

poings levés des manifestants des années 60 (image électronique) et ceux des années 80 (image argentique). C'est aussi le cas dans une moindre mesure entre les avions des *kamikaze* avec celui qu'emprunte le personnage pour se rendre sur l'île de Sal dans le plan qui ouvre la séquence qui suit celle qui se déroule à Okinawa. Pouvons-nous pour autant considérer que quelque chose prend vie dans cet espace ? Pouvons-nous même parler d'espace avec ces images strictement bi-dimensionnelles ? Non, nous ne pouvons pas affirmer que les *kamikaze* sont intégrés à l'espace-temps filmique, il s'agit seulement d'une trace de leur existence passée. Ici l'absence du modèle ne peut pas être compensée, l'image manifeste porte éminemment en elle cette absence. Pour reprendre la sémiotique de Pierce, l'image n'entretient pas un lien iconique avec l'objet de sa représentation mais un lien indiciel, elle porte sa trace mais elle ne lui est en aucun cas équivalent.

Nous pouvons voir les images électroniques comme des images au carré puisqu'elles sont à proprement parler des images produites à partir d'images, des images d'image. Ce statut leur confère un rôle particulier dans l'espace-temps filmique, qui est pour ainsi dire un monde d'images, puisque tout en y étant intégrées, elles conservent une dimension iconique supplémentaire par rapport aux autres. Pour parler en termes mathématiques : image² / image = image. Elles occupent dans l'espace diégétique la même fonction qu'une image-objet dans notre réalité, elles témoignent de ce qui n'est plus, elles portent en elles l'absence de ce qu'elles représentent. Elles permettent alors d'intégrer tout ce qui relève du néant, de l'invisible ou de l'impalpable au sein de l'espace-temps filmique. En y intégrant ces images, le personnage renonce à lui conférer une existence hors du temps, préservée de l'oubli, fermée sur elle-même. Cette évolution surgit chez le personnage dans les dernières séquences, alors qu'il assiste à une cérémonie où les japonais brulent les décorations des cérémonies précédentes : *« C'est le dondoyaki une bénédiction Shintô sur ces débris qui ont le droit à l'immortalité, comme les poupées de Ueno, le dernier état avant leur disparition de la poignance des choses. […] Il faut que l'abandon soit une fête, que le déchirement soit une fête, que l'adieu à tout ce qu'on a perdu, cassé, usé s'ennoblisse d'une cérémonie. »* Nous retrouvons toutes les idées que nous avons mises en avant dans le projet de science-fiction de la mise en abyme. Il est important d'accorder une place importante à la disparition pour qu'un équilibre dialectique soit préservé entre vie et mort, mémoire et oubli, existence et néant. La poignance des choses, leur valeur spirituelle et affective, découle de cette dialectique.

Cette séquence permet à la quête du personnage de parvenir à son aboutissement, l'intégration de l'image du bonheur dans l'espace-temps filmique :

> *Et c'est là que, d'eux-mêmes, sont venus se greffer mes trois enfants d'Islande. J'ai repris le plan dans son intégralité en rajoutant cette fin un peu floue, ce cadre tremblotant sous la force du vent qui nous giflait sur la falaise. Tout ce que j'avais coupé pour faire propre, et qui disait mieux que le reste ce que je voyais dans cet instant-là, pourquoi je le tenais à bout de bras, à bout de zoom, jusqu'à son dernier vingt-quatrième de seconde.*

Les éléments qui permettent à cette image d'intégrer la continuité filmique sont liés à la fugacité de l'instant. C'est cet aspect du bonheur qui peut permettre au cinéaste de les lier aux images du dondoyaki. Le bonheur intègre l'espace-temps filmique à partir du moment où le personnage accepte de le perdre. Dès lors, nous ne sommes plus face à l'image du bonheur mais face à sa représentation vivante. Paradoxalement, c'est en acceptant de perdre ce bonheur tenu à bout de bras qu'il le retrouve momentanément, comme Orphée se retournant vers Eurydice.

Accepter la perte, c'est cesser de résister au temps et épouser définitivement la forme du flux. Le film ne formera pas un espace hors du temps fermé sur lui-même ; ce projet restera en l'état, une tentative menant vers autre chose. C'est seulement ainsi que le film demeurera vivant : percé de tous bords par des lacunes qui participent à sa dynamique, réinventé en permanence par la projection des spectateurs, jusqu'à sa propre disparition. C'est ce qu'il met en scène dans sa dernière séquence, quand les images du film rejoignent la « zone » du synthétiseur électronique. Les images-fragments deviennent des images manifestes, elles portent en elles leur propre absence. Nous avons commencé notre seconde partie en mettant en avant le lien primordial qui unit, selon le personnage, l'Afrique et le Japon, leur rapport particulier à la mort. Contrairement aux occidentaux, ils vivent avec elle sans chercher à la refouler. À la fin du film, le personnage finit par adopter ce rapport au monde, comme en témoigne son commentaire : *« Même si la rue était vide je m'immobilisais au feu rouge, à la japonaise, afin de laisser la place aux esprits des voitures cassées.* […] *Je mesurais l'insupportable vanité de l'Occident qui n'a pas cessé de privilégier l'être sur le non-être, le dit sur le non-dit. »* L'image a joué un rôle capital dans cette évolution puisqu'elle a permis, grâce aux modalités que nous avons mises en avant dans notre seconde partie, de faire exister l'invisible. Cependant, c'est à partir d'un investissement corporel que le rapport à l'image est devenu un rapport au monde. En suivant cette dynamique, en se projetant lui aussi dans l'image, le spectateur peut également expérimenter ce rapport au monde. Face aux images du film en cours de dissolution, le temps, la mort et l'oubli intègrent l'espace diégétique qu'il a construit avec le personnage, le spectateur fait l'expérience du néant.

La trajectoire du film révèle peu à peu l'inadéquation de l'image et de son projet totalisant. L'image peut résister quelque peu au temps et à l'oubli mais elle ne peut pas s'en émanciper sans perdre toute vitalité. Elle doit s'accommoder de la forme du flux qui est lui-même changement,

évolution et création permanentes. Une conception plus modeste de l'image est mise en avant dans le commentaire : *« Enfin je descendais dans la cave où mon copain le maniaque s'active devant ses graffitis électroniques. Au fond son langage me touche, parce qu'il s'adresse à cette part de nous qui s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons, une craie, à suivre les contours de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore. »* Nous y retrouvons comme chez Godard une référence au mythe de Pline, assimilant le dessin et l'image en général au détourage d'une silhouette. Ce mythe met à la fois en avant la fonction affective de l'image, qui permet de garder près de soi quelque chose de l'être représenté, et son aspect extrêmement limité, puisque l'image ne remplace jamais le modèle. C'est du fait de ces limites que le personnage prononce la phrase suivante quelques instants plus tôt : *« Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la spirale. »* Le mensonge peut nous renvoyer au premier projet du personnage ou à celui de Scottie dans *Vertigo*, l'idée selon laquelle l'image pourrait permettre de vaincre la mort. Émancipées de leur fonction illusionniste et de leurs enjeux mimétiques, les images modifiées par le synthétiseur électronique redeviennent de simples images, équivalentes aux profils dessinés à la craie sur les murs d'une prison. Leur rôle devient alors de rendre sensible le travail du temps, de préserver une apparence non pas pour prolonger l'existence du modèle, mais pour le faire exister en tant qu'absent et préserver l'équilibre dialectique de l'étant et du néant.

3.2 Éloge de l'amour : une image qui sauve

Une analyse comparée de l'usage des images manifestes dans les deux films que nous étudions peut nous permettre de saisir leurs spécificités. Dans *Sans Soleil*, nous avons d'abord établi une distinction entre image manifeste et image-fragment, ce qui signifie que l'image perd sa dimension objective quand elle est articulée avec d'autres afin de former un espace-temps diégétique. Nous avons aussi souligné un cas particulier, celui de l'image électronique, qui reste une image manifeste même intégrée à l'espace diégétique. La catégorisation des images manifestes est à la fois plus simple et plus complexe dans *Éloge de l'amour*. Comme nous l'avons vu plus tôt, toutes les images de la seconde partie pourraient être considérées comme des images manifestes en comparaison de celles de la première partie, du fait de leur traitement vidéo. Cependant, si nous nous focalisons exclusivement sur ces images, nous pouvons mettre en avant d'autres critères qui permettent de distinguer plusieurs degrés de manifestation. C'est le cas par exemple avec le premier plan de la partie, où la manipulation des couleurs est poussée si loin par rapport aux images qui

suivront qu'elle en devient un facteur de manifestation supplémentaire. Les gestes plastiques qui provoquent ce type de manifestation peuvent être répartis en deux catégories : celles de la manifestation diégétique et celle de la manifestation extra-diégétique. La première catégorie rassemble tous les cas où une image est enchâssée dans celle du film, c'est le cas des reflets, des images-objets ou des images qui apparaissent par surcadrage par exemple ; elles sont théoriquement visibles par les personnages. La seconde catégorie comprend les manipulations survenues après le tournage, lors de l'étalonnage ou du montage dans le cas des surimpressions. Elles constituent des images manifestes seulement pour le spectateur. Cette distinction est capitale puisque les deux catégories ne s'intègrent pas de la même manière dans la continuité du film. Nous devons donc, au moins dans un premier temps, les analyser séparément.

Le texte de Bazin sur le *Van Gogh* de Resnais peut nous être utile pour saisir la particularité liée à l'intégration des images enchâssées dans la diégèse : « Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini. »[112] Contrairement au film de Marker qui le reconduisait, le film de Godard renverse ce dispositif, puisque les images enchâssées sont par définition contenues à l'intérieur de l'écran. Dès lors, au lieu d'être dépassées, les limites définies par le cadre de l'image enchâssée sont soulignées. Les proportions d'espace qu'ils contiennent sont fermées sur elles-mêmes, exclues de l'espace diégétique. Ce procédé est tout naturel dans le cas d'une image-objet, comme une photographie affichée sur un mur que nous associons instinctivement à un autre espace-temps, mais plus complexe dans le cas d'un simple surcadrage, qui isole de l'espace diégétique un pan de l'espace qui y est originellement contenu. Dans le même ordre d'idée, il est plus simple d'accepter la distinction des espace-temps si l'image enchâssée porte manifestement son hétérogénéité, comme dans le cas d'une image fixe dans une image en mouvement, ou quand elle est insérée dans un dispositif de médiation comme un poste de télévision. Le cas que nous sommes en train d'étudier est plus ambigu mais il devient assez évident si nous observons de près un plan que nous avons déjà étudié précédemment : celui où Edgar est assis avec le grand-père d'*Elle* face à une fenêtre qui forme justement une image enchâssée traversée par la jeune femme. Nous pouvons souligner le surcadrage et l'hétérogénéité plastique des deux « espaces-temps », puisque l'un d'entre eux est sous-exposé. Nous pouvons même aller plus loin en remarquant que la disposition spatiale et lumineuse du plan reprend exactement celle d'une projection cinématographique, avec deux

[112] André Bazin, *op. cit.*, p. 188.

observateurs plongés dans l'obscurité face à un écran lumineux et une image en mouvement. Le peu de différences entre la réalité du spectateur et celle de l'image est intrinsèquement lié à la nature de la représentation cinématographique, qui est composée avec du réel. Ce plan joue à la fois sur l'extrême proximité et sur la distance insurmontable de la représentation cinématographique. Ce dispositif peut être comparé à d'autres exemples similaires dans la filmographie de Godard, comme le plan de *Numéro Deux (1975)* où le cinéaste soliloque appuyé sur un écran vidéo qui retransmet en direct un autre point de vue sur la scène. Contrairement à Marker qui unit des réalités hétérogènes, Godard dédouble et distingue deux réalités dans un espace-temps homogène.



Edgar en position spectatorielle face à l'apparition du personnage féminin

Le cadre dans le cadre reconduit l'expérience du spectateur à l'échelle des personnages, mais il exprime aussi une forme de rapport au monde, au réel et au visible. Comme nous l'avons souligné plus haut, la question de l'invisible traverse toute l'œuvre de Godard. Selon Lacan, le réel échappe non seulement au visible, mais aussi à la pensée ; le monde demeure toujours au-delà de ses représentations matérielles ou imaginaires. C'est ce qui ressort aussi de la pensée d'Husserl, que nous pouvons rapprocher du cinéma de Godard à bien des égards :

> Selon la thèse de Husserl, toute réflexion suppose une rétention. Un regard ne peut se retourner sur la vie pour tenter de la voir et la saisir que si la phase de cette vie qui vient de sombrer dans le passé immédiat est retenue par la rétention, pour s'offrir à la vue de ce regard et lui fournir la donnée sans laquelle il ne verrait rien, sans laquelle aucune réflexion n'est possible. C'est ce premier voir de la rétention, celui qui se glisse dans le premier écart creusé par la temporalité (par ce que Husserl appelle la conscience interne du temps ou encore la forme du flux), qui a procédé à la mise à mort de la vie : cette séparation d'avec soi en laquelle l'impression est détruite. À vrai dire, dans la conscience du maintenant, parce que celle-ci est elle-même une intentionnalité, cet écartèlement de l'impression qui en projette partout les éclats dispersés et morts s'était déjà produit. Le flux temporel des Leçons de 1905 n'était rien d'autre que le recueil aléatoire de ces débris irréels inexorablement voués au néant.
> C'est ce que Husserl constate lui-même, avec un déplaisir extrême. Le flux temporel des impressions subjectives dont l'apparition était confiée au voir intentionnel de la forme du flux, où la vie s'auto-détruit au lieu de s'auto-révéler, reçoit à partir de 1907 le nom plus

> approprié de « flux héraclitéen » : ce défilé d'apparitions évanescentes, où rien ne demeure, où tout va au néant − qui porte à jamais le deuil de la réalité.[113]

Nous retrouvons plusieurs éléments qui rapprochent la réflexion husserlienne de la représentation cinématographique, à commencer par la rétention temporelle. La prise de vue photographique n'est-elle pas un moyen de préserver une portion de visible à travers le temps ? La « mise à mort de la vie » peut aussi nous renvoyer à un processus de représentation, tout comme la notion de « flux héraclitéen » qui peut tout à fait renvoyer au flux incessant des images qui défilent devant le projecteur cinématographique.

Selon cette approche, l'image cinématographique nous présente une réalité passée, évanescente, fugitive et inaccessible, mais qui peut néanmoins être rapprochée de celle qui est constamment produite par notre perception naturelle. L'image enchâssée permet au cinéaste de mettre en scène la relation particulière de l'observateur avec ce qui est représenté, décrite par Alain Bonfand : « L'écran serait donc l'instance de la donation et de la perte à la fois, l'horizon même de l'expérience esthétique : celui d'une donation dénégatrice où ce qui m'est donné ne m'est donné que pour m'être repris. »[114] Cette présence évanescente de la réalité représentée prend un sens particulier quand elle est articulée avec le récit. Comme nous l'avons relevé un peu plus haut, ces images enchâssées interviennent presque systématiquement dans les scènes qui rassemblent les deux protagonistes. Sur les quatre situations de ce type, le personnage féminin est représenté à trois reprises dans l'image enchâssée (sans compter le dialogue final, où elle en est en partie visible à travers le rétroviseur de la voiture). Nous avons également mis en avant deux situations où elle est représentée à travers d'autres types d'images manifestes : quand elle peint avec son ombre et quand une surimpression partielle de l'image vient fondre son image avec celle de l'océan. À partir de ces éléments, nous pouvons considérer que le régime figuratif qui lui est associé est fondamentalement lié à ces enjeux, nous pouvons la voir comme un personnage-image. Cette association lui confère un mode d'existence particulier dans la diégèse, la présence évanescente de l'image manifeste.

L'image manifeste comme figure d'altérité

Cette présence ambivalente n'est pas neutre quand on la rapporte au problème d'Edgar, au « quelque chose » concernant l'amour qu'il cherche à exprimer. Le dispositif qu'il met en place pour son projet filmique repose comme nous l'avons vu sur quatre « moments » : la rencontre, la

[113] Michel Henry, *op. cit.*, pp. 105-106.

[114] Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 254.

passion physique, la séparation et les retrouvailles. Ces choix privilégient une approche de l'amour en tant que motif, au sens premier de ce qui motive, ce qui provoque un mouvement. Or, lors d'une séquence ou Edgar met en scène la séparation du couple de jeunes, nous pouvons entendre les répliques suivantes : *« Je t'aime tellement, tu es tellement là tout le temps, tu existes si fort pour moi et à jamais, qu'il est inutile que je te voie encore puisque tu seras toujours là, quoi qu'il arrive. »* ; *« À quoi bon se mettre en mouvement pour attraper ce qu'on a déjà ? Mon amour, je te trouve trop belle pour être désirée, et je t'ai placée trop haut pour que désormais tu me satisfasses. Je t'aime, mais je t'ai. Et puisque je t'ai, je n'ai plus besoin de te revoir. »* Nous pouvons remarquer une trajectoire similaire entre Edgar et *Elle*. Sous couvert d'une relation professionnelle, le protagoniste se rapproche d'*Elle* pour lui proposer le rôle de l'adulte dans son film. Il s'agit d'une marque de considération importante quand on sait à quel point il a du mal à reconnaitre à quiconque le statut d'adulte. Cependant, après la séquence de dialogue au bord de la Seine que nous avons évoquée dans notre première partie, il renonce à lui confier le rôle. Lorsque son grand-père retrouve Edgar pour lui annoncer son décès, il lui explique qu'elle a été très déçue par ce choix, ce à quoi le protagoniste lui répond qu'il l'avait trouvée « décevante ». Au sein de la première partie du film de facture « réaliste », la femme n'a pas su répondre à ses attentes. Peut-être était-elle trop présente, trop vraie, trop accessible pour incarner la femme idéalisée par Edgar.

Nous devons mettre en avant la disparité de deux personnages féminins : *Elle*, la femme qui existe, incarnée dans la diégèse et visible à l'écran ; et la femme idéale, celle que cherche à trouver Edgar pour son projet cinématographique. Dans la première partie du film, le protagoniste cherche à fondre les deux rôles l'un en l'autre sans y parvenir. Cependant, comme nous l'avons mis en avant un peu plus haut, le régime figuratif associé au personnage d'*Elle* est différent dans les deux parties puisqu'elle devient un « personnage-image » dans la seconde. La duplicité du régime figuratif nous renvoie à la duplicité des rôles féminins : ne pouvons-nous pas considérer que la femme-image incarne la femme-idéale ? En tant qu'incarnation évanescente, la femme-image demeure inaccessible puisque l'image renvoie à une réalité distante dans l'espace et dans le temps. Cette caractéristique permet d'entretenir le désir, elle pousse le protagoniste à se mettre « en mouvement » pour « attraper » ce qu'il n'a pas encore ; en tant qu'image, elle est aussi une représentation incomplète, une esquisse qui peut être complétée par la projection du spectateur. C'est seulement de cette manière qu'elle pourra satisfaire les exigences d'Edgar. Ce personnage de femme idéale est une construction composée à partir de figures d'intellectuelles engagées, comme nous l'apprend une réplique d'Edgar adressée à l'assistant de son producteur au début du film : *« En fait je rêve. Je voudrais quelqu'un, vous voyez, comme Simone Weil et Hannah Arendt. »* La

première représente la référence principale de cet idéal puisqu'elle était déjà au centre du premier projet du personnage, celui qui fait l'objet de la seconde partie du film, la « cantate pour Simone Weil ». Nous pouvons souligner que cet idéal est globalement dénué de toute dimension érotique, ce qui représente une variation assez originale autour de la femme comme objet du regard masculin au cinéma. La figure de Weil permet au cinéaste d'opérer un pas de côté par rapport à la conception de l'amour qui est construite avec le couple de jeunes de la première partie, qui s'achevait sur un contact charnel :

> Mais avant tout Dieu est amour. Avant tout Dieu s'aime soi-même. Cet amour, cette amitié en Dieu, c'est la Trinité. Entre les termes unis par cette relation d'amour divin, il y a plus que proximité ; il y a proximité infinie, identité. Mais par la Création, l'Incarnation, la Passion, il y a aussi une distance infinie. La totalité de l'espace, la totalité du temps, interposant leur épaisseur, mettent une distance infinie entre Dieu et Dieu.
> Les amants, les amis ont deux désirs. L'un de s'aimer tant qu'ils entrent l'un dans l'autre et ne fassent qu'un seul être. L'autre de s'aimer tant qu'ayant entre eux la moitié du globe terrestre leur union n'en souffre aucune diminution. Tout ce que l'homme désire vainement ici-bas est parfait et réel en Dieu. […]
> L'amour entre Dieu et Dieu, qui est lui-même Dieu, est ce lien à double vertu ; ce lien qui unit deux êtres au point qu'ils ne sont pas discernables et sont réellement un seul, ce lien qui s'étend par-dessus la distance et triomphe d'une séparation infinie. L'unité de Dieu où disparait toute pluralité, l'abandon où croit se trouver le Christ sans cesser d'aimer parfaitement son Père, ce sont deux formes de la vertu divine du même Amour, qui est Dieu même. Dieu est si essentiellement amour que l'unité, qui en un sens est sa définition même, est un simple effet de l'amour. Et à l'infinie vertu unificatrice de cet amour correspond l'infinie séparation dont elle triomphe, qui est toute la création, étalée à travers la totalité de l'espace et du temps, faite de matière mécaniquement brutale, interposée entre le Christ et son Père.[115]

La philosophe n'établit pas de ferme distinction entre amour terrestre et amour divin, qui répondent tous deux selon elle à un désir d'unité, d'assimilation avec autrui. La distance entre les êtres peut être considérée comme une prémisse de l'amour, c'est à partir de cet état de fait qu'il peut y avoir désir d'assimilation. L'amour surnaturel ou divin représente un saut qualitatif par rapport à l'amour terrestre puisqu'il parvient à surmonter la séparation, il est unité dans la séparation. Cet oxymore nous renvoie à la présence évanescente de l'objet de la représentation à travers l'image.

Ce pas de côté quant à la définition de l'amour nous invite à repenser le dispositif de représentation de l'amour établi par Edgar. Les quatre étapes qu'il met en avant peuvent être pensées comme une évolution de l'amour terrestre vers l'amour surnaturel, les trois premières étapes renvoient à l'amour terrestre et à ses limites qui entrainent la séparation, puis les retrouvailles définitives à travers l'amour de Dieu, qui unit toute la création. Lorsque nous avons étudié la séquence mise en scène par le protagoniste dans les douches d'une institution consacrée aux personnes sans-abri qui aboutit à un contact physique des deux jeunes amants, nous avons

[115] Simone Weil, *op. cit.*, pp. 698-699

expliqué qu'il pouvait s'agir de leur rencontre ou de leurs retrouvailles. Maintenant que nous avons mis en avant ce qui oppose la rencontre (terrestre) et les retrouvailles (surnaturelles), nous pouvons remarquer des détails qui nous font pencher en faveur de la seconde option : le contact physique a lieu par l'intermédiaire d'un troisième corps, celui du sans-abri. C'est à travers un acte de charité que les amants se retrouvent, à travers un amour non exclusif tourné vers l'ensemble du vivant et en particulier vers les plus démunis ou les malheureux qui sont les semblables du Christ. Nous retrouvons aussi le motif de l'eau, renforcé par la pensée de Simone Weil :

> On ne peut regarder le malheur en face et de tout près avec une attention soutenue que si on accepte la mort de l'âme par amour de la vérité. C'est cette mort de l'âme dont parle Platon quand il disait « philosopher, c'est apprendre à mourir », qui était symbolisée dans les initiations des mystères antiques, qui est représentée par le baptême. Il ne s'agit pas en réalité pour l'âme de mourir, mais simplement de reconnaître la vérité qu'elle est une chose morte, une chose analogue à la matière. Elle n'a pas à devenir de l'eau ; elle est de l'eau ; ce que nous croyons être notre moi est un produit aussi fugitif et aussi automatique des circonstances extérieures que la forme d'une vague de la mer.[116]

L'eau est l'élément systématiquement choisi par la philosophe pour associer l'esprit et la matière, probablement pour ses aspects dynamiques et fluctuants comme nous pouvons l'imaginer à partir de l'image de la vague. Le rapport à la mort nous intéresse aussi tout particulièrement, car si nous suivons la chronologie du film, c'est à partir de sa mort qu'*Elle* devient un personnage-image. Dans la chronologie du récit, la mort du personnage représente un aboutissement, une fin, alors qu'elle n'est qu'une étape dans la chronologie remodelée par la structure du film. L'histoire d'Edgar et *Elle* reproduit à plus grande échelle celle des jeunes amants, puisque leurs retrouvailles se font à travers la mort, par la mémoire. Selon cette interprétation, la seconde partie n'est plus antérieure à la première, elle représente un évènement passé depuis le temps présent, elle est un souvenir vivant. Nous retrouvons ici les références que nous avons déjà mentionnées à propos de *Sans Soleil* : *La recherche du temps perdu, Vertigo*, mais aussi et surtout le mythe d'Orphée.

Dans sa lecture des *Histoire(s) du cinéma*, Jacques Aumont insiste sur ce modèle à travers la version filmée de Jean Cocteau :

> En adaptant à sa vision de la poésie victrice la légende orphique, Cocteau avait donné une version − tragique, antiféministe − de la figure du Poète et de son inspiration, divine et létale à la fois. La plus touchante et mémorable invention de ce film est certainement celle qui fait Orphée devenir amoureux de « sa » mort, et celle-ci devenir une femme, d'une beauté profonde et sombre, comme sa voix. Amoureux de sa mort, c'est-à-dire d'un corps de femme mais éthéré, d'une voix, le poète ne peut être amoureux d'un corps de chair et de sang, cet encombrant cadeau de la nature humaine, et c'est pourquoi l'Eurydice de Cocteau nécessairement est condamnée, ne peut revenir durablement à la lumière.[117]

---

[116] *Ibid.*, p. 708.

[117] Jacques Aumont, *Amnésie*, *op. cit.*, p. 36.

Nous retrouvons chez Cocteau l'idée que nous avons énoncée par rapport à la relation des protagonistes d'*Éloge de l'amour*. Edgar est à la recherche d'un idéal, d'un absolu qui ne peut pas trouver de forme terrestre. Cette femme ne peut être qu'imaginée, construite virtuellement à partir d'une représentation lacunaire favorisant la projection du spectateur. En tant que souvenir, elle peut être remodelée selon les désirs du personnage masculin exactement comme Madeleine dans *Vertigo*. Aumont développe le parallèle établi entre le mythe d'Orphée et le cinéma : « Le cinéma peut se retourner sans faire mourir Eurydice, mais en ne la laissant pas intacte : elle devient statue ; débarrassée de son corps encombrant, on peut alors l'aimer ou l'adorer, à distance de mythe. »[118] Cette phrase met en avant la désincarnation de la femme idéale, ce qui nous renvoie à l'une des différences fondamentales que nous avons mises en avant entre les deux parties. Les choix esthétiques de la première partie favorisent l'incarnation des corps, contrairement à ceux de la seconde partie qui privilégient la matérialité de l'image. Il ne s'agit pas d'une dématérialisation mais plutôt d'une rematérialisation à travers le numérique, une forme de matérialité plus fluide qui rejoint le motif de l'eau.

Jacques Aumont relève également dans cette réinterprétation du mythe d'Orphée que le personnage féminin est directement associé à la mort :

> Ce que découvre Godard, et qui sans doute l'effraie, c'est que le beau, à raison exactement de sa proximité avec l'érotique, a partie liée aussi avec la mort. C'est le sens de l'équation godardienne du fatal et la portée poétique mais aussi, lourdement idéologique, de l'identification du double fatum, de la beauté et du temps qui passe, avec la Femme.[119]

Devenue personnage-image, la femme devient figure d'absolu, elle représente aussi la beauté, la mort et le passage du temps. Aumont développe ensuite ce réseau de motif à partir de Levinas :

> « N'y aurait-il pas une situation où l'altérité serait portée par un être à titre positif, comme essence ? Je pense que le contraire absolument contraire, la contrariété qui permet au terme de demeurer absolument autre, c'est le féminin » : ces phrases étonnantes du *Temps et l'Autre* sont contemporaines du *Deuxième Sexe*. Levinas y définit le féminin comme « un mode d'être qui consiste à se dérober à la lumière », essentiellement inconnaissable, instituant par là un absolu de l'altérité (loin de la conception d'autrui comme liberté qui s'épuise dans la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave). « En posant l'altérité d'autrui comme mystère, je ne la pose pas comme liberté identique à la mienne et aux prises avec la mienne, je ne pose pas un autre existant en face de moi, je pose l'altérité. Tout comme pour la mort, ce n'est pas à un existant que nous avons affaire, mais à l'événement de l'altérité. Nous avons cherché cette altérité dans la relation absolument originale de l'erôs. » Erôs une fois de plus rencontre thanatos, mais ce qui sort de cette rencontre, c'est une autre donnée de mon existence : autrui existe − par-dessus tout, cet

[118] *Ibid.*, p. 40.

[119] *Ibid.*, p. 30.

> autrui foncièrement autre qu'est la Femme −, et dans le même mouvement qui le fait exister, il m'échappe.[120]

Nous avons vu un peu plus haut que Godard utilisait l'image manifeste comme une instance de séparation entre deux réalités distinctes. Si la femme doit être considérée comme une altérité absolue depuis le regard masculin, nous retrouvons une distinction similaire ; la séparation entre l'homme et la femme redouble celle du spectateur et de l'image. Nicole Brenez oppose deux conceptions de l'image dans la tradition religieuse, l'iconodoulie et l'iconoclasme :

> En simplifiant les antagonismes […], on dira que l'iconophilie pense l'image dans ses puissances relationnelles (entre la forme humaine circonscriptible − la chair − et l'incirconscriptible divin, auquel l'icône en quelque sorte livre accès) et l'iconoclasme dans ses puissances de rupture, refusant à l'icône toute consubstantialité avec l'archétype et toute possibilité d'entremise entre l'orant et ce qu'il prie : l'iconodoulie concevrait l'image comme médiation, l'iconoclasme comme une limite et *une pensée de l'absence*.[121]

Nous sommes bien évidemment ici plus proches d'une conception iconoclaste de l'image, qui ne représente que ce qui est inaccessible, ce qui échappe, ce qui nous dépasse. Le personnage-image incarne un idéal inatteignable :

> Ce qui pèse dans l'expérience esthétique a ceci de particulier − et c'est ce qui rend cette donation paradoxale − qu'il ne pèse pas seulement d'un poids de joie, mais pèse de tout son poids de séparation d'avec la joie. Si ce visible est insoutenable, c'est parce que nous en sommes séparés.[122]

Cette séparation d'avec la joie ne fait que souligner les limites de l'être humain par rapport au flux du temps qui emporte tout :

> Il faut des histoires pour que l'Histoire advienne, et ce sont toujours des histoires de distance et de fuite, les histoires de la disparition et de l'évanescence des femmes, l'histoire de leur tout-autre altérité, l'histoire de l'impuissance du regard à arrêter la beauté de leurs corps. Et il y a la profondeur de ces histoires, dont le thème de la beauté est la clef : la place de hors-d'œuvre glorieux donnée aux femmes − la place de la Beauté, la place de l'altérité absolue − n'est que le signifiant, élégamment déguisé, de la certitude que l'essentiel mystère du féminin noue un rapport, fatal, entre le beau et la conscience de la mort.[123]

Ce lien entre le beau et la mort n'est pas sans rappeler celui que nous avons tissé à partir de l'image du bonheur de Marker. Le bon ou le beau n'advient que dans le flux du temps, si l'image peut leur permettre de s'en extraire, ce n'est qu'en les dévitalisant, ne manifestant alors plus que leur absence. Nous avons vu à partir de la pensée de Simone Weil que l'amour relevait d'un désir

---

[120] *Ibid.*, pp. 89-90.

[121] Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 30.

[122] Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 252.

[123] Jacques Aumont, *Amnésie*, *op. cit.*, pp. 89-90.

d'unité, du désir de ne faire qu'un avec autrui. Comment articuler cette conception de l'amour à la femme-image si cette dernière représente l'altérité absolue ? Est-il seulement possible de surmonter cette altérité ?

Surmonter l'altérité grâce au mélange d'images

C'est ici qu'intervient le second type d'image manifeste que nous avons mis en avant : celles qui sont extra-diégétiques, les surimpressions. Jacques Aumont parle de « mélange d'image » et insiste sur l'effet de distanciation qu'il produit : « Le mélange d'images aboutit toujours à amener au premier plan la matière cinématographique : Comme tous les trucages propres au cinéma, celui-ci attire l'attention sur le dispositif de production des images. »[124] Ce procédé figuratif participe donc à la production d'une image manifeste. Cependant, contrairement à celles que nous avons étudiées précédemment dans le film de Godard, la manifestation ne s'adresse qu'au spectateur, pas au personnage. Nous avons déjà mentionné la surimpression partielle qui associe le personnage féminin à l'océan sans impacter la partie de l'image occupée par Edgar. Le second cas qui nous intéresse concerne la dernière apparition à l'écran des grands-parents d'*Elle*. Nous sommes à la fin du film, l'épouse est assise en train de feuilleter un album photo éclairé par une lampe de chevet avec un abat-jour orange qui diffuse une lumière chaude dans la pièce. Son mari arrive derrière elle, pose la main sur son épaule et se penche en avant pour observer les photos. Un autre plan surgit alors en surimpression ; nous pouvons y voir deux oiseaux en train de voler dans un ciel nuageux. Un panoramique accompagne les oiseaux dans les airs, ils se rapprochent du soleil. Il est caché derrière les nuages mais le plan devient de plus en plus lumineux au fil du mouvement de caméra. La source de lumière principale de la scène passe donc de la lampe de chevet au soleil, ce qui reproduit la trajectoire du motif de la lumière au sein du film, qui passe d'un aspect fonctionnel à un aspect numineux.



Mélange d'images et basculement vers le numineux

[124] Jacques Aumont, *Matière d'images*, *op. cit.*, p. 288.

Cette surimpression peut être lue comme un passage des deux époux d'un espace terrestre à un espace céleste, les deux oiseaux pouvant être vus comme leurs représentants en vol vers la lumière sacrée. Le silence qui accompagne ces images ajoute une tonalité crépusculaire à la séquence.

Le mélange d'images permet d'insérer les personnages dans un espace virtuel, surnaturel et inhumain car il représente un point de vue impossible sur le monde, une représentation émancipée de tout équivalent profilmique :

> Toute perception, jusqu'à un certain point, bute sur cette interaction entre décision sémantique et décision perceptive. Si je vois en même temps le reflet dans la vitre et l'objet derrière la vitre, je dois bien me l'expliquer, même si parfois cela tourne à l'hallucination. Le mélange d'images m'offre ces cas, exceptionnels dans la vie réelle, où l'hallucination ne peut être levée ni dépassée. Interprété comme image unique, il ressortit toujours à autre chose qu'un double point de vue sur un même monde (version « raccord »), ou un collage (version « intervalle »). C'est carrément la création d'un monde nouveau, qui dissemble du monde réel en ce que l'incompossible y devient possible. L'image mélangée, pour peu qu'on puisse la voir comme unique, est fantastique : c'est un théorème esthétique.[125]

Le plan du couple de Résistants et celui des deux oiseaux volants au crépuscule auraient pu être montrés successivement, nous aurions tout de même pu établir un parallèle symbolique entre les deux images, mais le mélange d'images ajoute une dimension surnaturelle au rapprochement. Le régime symbolique relève de la comparaison, elle est attribuable à un auteur, tandis que la représentation produite par le mélange d'images relève du miracle, de l'impossible, d'un passage du registre « réaliste » au registre fantastique. L'image manifeste permet ce genre de déplacement, elle produit un « monde nouveau » où « l'impossible devient possible ». Le mélange d'images offre une solution au problème de l'altérité puisqu'il s'agit ni plus ni moins d'une fusion entre deux réalités distinctes, d'une unité qui surmonte l'altérité. Nous sommes face à la forme même de l'amour surnaturel tel que le décrit Simone Weil : « ce lien qui unit deux êtres au point qu'ils ne sont pas discernables et sont réellement un seul, ce lien qui s'étend par-dessus la distance et triomphe d'une séparation infinie. »[126] Comme elle l'explique, l'amour terrestre entre deux êtres est toujours imparfait, l'autre demeure toujours inaccessible. C'est seulement à travers l'amour surnaturel que l'homme peut rejoindre Dieu en lui-même mais aussi en tous les autres vivants.

Pour revenir au récit, notons que l'histoire du couple reproduit le schéma mis en place par Edgar : ils se sont aimés pendant la guerre, quand ils étaient résistants (la rencontre, la passion physique), il l'a livrée à l'ennemi sur ordre des anglais (la séparation), elle a été enfermée à

---

[125] *Ibid.*, p. 288-289.

[126] Simone Weil, *op. cit.*, p. 737.

Ravensbrück où elle est devenue catholique au contact de Geneviève de Gaulle, puis ils se sont mariés à son retour (les retrouvailles). Leur histoire peut très bien être lue comme celle du couple de vieux, venant compléter celle du couple de jeunes de la première partie. Cependant, si nous comparons les deux scènes finales associées à chaque couple, qui représentent la dernière étape de leur parcours, leurs retrouvailles à travers l'amour surnaturel, les régimes de représentation sont très différents. La première est construite autour d'une image strictement analogique de régime réaliste alors que la seconde autour d'une image manifeste de registre fantastique. Avec la première, une analyse relativement poussée est nécessaire pour déceler l'aspect sacré des retrouvailles, alors que ce caractère surgit spontanément du mélange d'images.

Un dernier mélange d'images pousse cette logique à son paroxysme, il survient à la fin de l'avant-dernière séquence du film, qui peut être considérée comme son aboutissement car elle rassemble tous les enjeux que nous avons énoncés tout au long de cette étude. Il s'agit d'une séquence de dialogue entre Edgar et *Elle* en voiture, alors qu'elle le conduit à la gare. La caméra est placée au niveau des sièges arrière, elle filme surtout la route puisqu'elle est placée dans le dos des personnages. Nous pouvons cependant relever un insert sur le rétroviseur intérieur tourné vers le visage d'*Elle*, produisant un gros plan surcadré, cohérent avec le régime figuratif que nous lui avons associé, celui de la femme-image. Nous retrouvons une autre image manifeste construite à partir du pare-brise de la voiture, dont la surface est soulignée par la pluie et le battement des essuie-glaces. La pluie permet également au cinéaste de convoquer le motif de l'eau, associé rappelons-le à la matière, au mouvement et au vivant. Nous retrouvons aussi le motif de la lumière à travers, entre autres, les feux de signalisation. Avant même que ne surgisse le mélange des images, tous ces motifs interagissent entre eux ; l'eau sur le pare-brise permet par exemple de diffracter la lumière émise par les phares des voitures qui arrivent de l'autre côté de la route, il les détourne de leur aspect fonctionnel pour les rapprocher d'un aspect numineux. L'image composée par la surface du pare-brise devient une surface de révélation où la lumière retrouve son caractère sacré. Nous pouvons relever un geste de détournement similaire lors d'un insert sur le compteur de vitesse, filmé avec un effet très particulier qui vient quadriller l'image et déplacer les pixels, transformant la lumière fonctionnelle en composition plastique abstraite. Une réplique du personnage féminin vient faire écho à ce plan quelques secondes plus tard ; elle cite Saint Augustin : *« La mesure de l'amour c'est aimer sans mesure. »* Il s'agit dans les deux cas de dépasser la notion de mesure, d'extraire le mouvement du symbolisme scientifique (cf. notre étude du film à partir de Bergson) pour lui restituer toute sa vitalité, surtout le cadre d'un amour surnaturel.



Le motif de la lumière tiré vers une fonction numineuse

Un autre plan nous permet d'étudier les rapports des motifs de la lumière et de l'image, un plan de la lune derrière un nuage. L'exposition est réglée de sorte à ce que la lune puisse être assimilée à une source de lumière, elle est vue à travers un nuage qui intercepte et diffuse cette lumière. Notons que la lune est elle-même une surface qui réfléchit la lumière du soleil. Sur le plan sonore, les personnages se partagent la réplique suivante : *« Tout problème profane un mystère. À son tour le problème est profané par sa solution. »* Le mystère peut être associé au motif de la lumière dans sa fonction numineuse, sacrée. Nous avons expliqué plus haut que la lune était excessivement lumineuse du fait d'un réglage technique ; cette explication représente typiquement une solution venant profaner le mystère. Au contraire, à partir d'une appréhension naïve de l'image, nous pouvons voir un soleil briller dans la nuit : le mystère. Nous pouvons rappeler ici l'une des grandes répliques des *Histoire(s)* : *« pas une technique, pas un art, mais un mystère »*. Par rapport à l'usage du motif de la lumière dans son ensemble, nous pouvons revenir sur une phrase d'Alain Bonfand que nous avons citée plus haut : « Le plan de l'ange de la carte postale dans *Hélas pour moi* donnait cette sensation de révélation par un retournement de l'origine de la lumière, devenue intérieure et immanente, à l'égal d'une icône. »[127] Tout est fait par le cinéaste pour placer sa source lumineuse principale au sein de l'image et pour la déconnecter de sa fonction profilmique. L'image devient à proprement parler une surface de révélation, elle dévoile le surnaturel derrière les apparences, la présence de Dieu en toute chose, conformément à la pensée de Simone Weil :

> Pour trouver belles des choses fabriquées par des hommes non éclairés de Dieu, il faut avoir compris avec toute l'âme que des hommes eux-mêmes ne sont que de la matière qui obéit sans le savoir. Pour celui qui en est là, absolument tout ici-bas est parfaitement beau. En tout ce qui existe, en tout ce qui se produit, il discerne le mécanisme de la nécessité, et il savoure dans la nécessité la douceur infinie de l'obéissance. Cette obéissance des choses est pour nous, par rapport à Dieu, ce qu'est la transparence d'une vitre par rapport à la lumière. Dès que nous sentons cette obéissance de tout notre être, nous voyons Dieu.[128]

[127] Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 289.

[128] Simone Weil, *op. cit.,* pp. 700-701.

La transparence de la vitre par rapport à la lumière fait écho aux plans filmés à travers le pare-brise, mais aussi à ceux que nous avons évoqués plus haut, dont la composition était organisée autour d'une vitre représentant un surplus de lumière par rapport au reste du plan sous-exposé. Ces images peuvent être rapprochées de l'art du vitrail par leur rapport à la lumière :

> Avec le développement de l'architecture gothique […], la dimension des baies devient très étendue et c'est le vitrail qui, en remplaçant la maçonnerie, devient un mur de lumière. Ceci correspond à la vision de l'église comme le reflet terrestre de la Jérusalem céleste. La gamme colorée est alors très saturée : le bleu en particulier a une tonalité violacée due à une plus faible teneur en cuivre que les verres du XIIe siècle.[129]

Le vitrail et l'image cinématographique ont en commun une dépendance accrue à la lumière. Toute image n'est visible que grâce à une forme ou une autre de lumière, mais dans les cas qui nous occupent la lumière représente la substance même de l'image. Comme l'explique Françoise Perrot, le vitrail a pour fonction de manifester la lumière qui représente Dieu. Le cinéma tend plus généralement vers un refoulement de son dispositif au profit de l'illusion de la représentation, mais comme nous l'avons vu plus tôt, ce n'est pas le cas d'*Éloge de l'amour*. En plus de la bi-dimensionnalité, la saturation des couleurs représente un élément qui peut nous permettre de rapprocher les deux types d'images, d'autant plus que cette manipulation passe très probablement par un rehaussement de la luminosité de l'image lors de l'étalonnage numérique. Ces images reposent sur deux éléments : un écran translucide (verre, eau, nuage) et de la lumière. Ce mode de représentation traduit un rapport au monde particulier, proche de celui que nous présente Simone Weil, le monde comme matière animée par la Vie, par la lumière, par Dieu.

Le saut dans la foi

Comme l'explique Michel Henry, ce dualisme chrétien ne doit pas être confondu avec le dualisme grec qui oppose le corps et l'âme, la raison, le Logos, car « le Logos grec déploie son essence hors du monde sensible et de tout ce qui lui appartient − animalité aussi bien que matière inerte −, épuisant cette essence dans la contemplation intemporelle d'un univers intelligible. »[130] Au contraire, le christianisme place le salut dans les corps : « Lorsque, sur l'Aréopage d'Athènes, Paul s'efforça d'expliquer à ceux-ci comment l'immortalité de l'homme repose sur la résurrection des corps, ses auditeurs, comme on sait, le quittèrent en ricanant : "Là-dessus nous t'entendrons une

---

[129] Françoise Perrot, *La couleur et le vitrail*. In : Cahiers de civilisation médiévale, 39e année (n°155), Juillet-septembre 1996. pp. 211-215.

[130] Michel Henry, *op. cit.*, p. 11.

autre fois !" (Actes 17, 32). »[131] Le déplacement opéré par le christianisme passe par une redéfinition du corps à partir de la notion de chair :

> Cette différence entre les deux corps que nous venons de distinguer − le nôtre qui s'éprouve soi-même en même temps qu'il sent ce qui l'entoure d'une part, un corps inerte de l'univers d'autre part, qu'il s'agisse d'une pierre sur le chemin ou des particules micro-physiques censées la constituer −, nous la fixons dès maintenant dans une terminologie appropriée. Nous appellerons chair le premier, réservant l'usage du mot corps au second. Car notre chair n'est rien d'autre que cela qui, s'éprouvant, se souffrant, se subissant et se supportant soi-même et ainsi jouissant de soi selon des impressions toujours renaissantes, se trouve, pour cette raison, susceptible de sentir le corps qui lui est extérieur, de le toucher aussi bien que d'être touché par lui.[132]

Pour revenir à la distinction opérée par Weil entre l'eau (la matière) et la lumière (la vie), nous devons distinguer dans le corps tel que nous l'entendons généralement son aspect matériel, biologique, et son aspect sensuel et agissant, la chair, qui doit être associé à la vie. Quand les textes chrétiens parlent de résurrection des corps, il s'agit en fait d'une résurrection de la chair. Le problème de la résurrection n'est pas superflu quand on s'intéresse à la deuxième moitié de la filmographie de Godard, comme le relève Nicole Brenez :

> Aux marges du parallèle que nous allons tracer, se dressent deux cas d'images extrêmes mis en scène par Godard. En premier lieu, celui de l'empreinte *achiropiite* qui a gardé le visage du Christ, présente à titre de gag visuel dès *Tous les garçons s'appellent Patrick (1957)* sous la forme du voile de Véronique, cette prosaïque serviette de bain que Nicole Berger (Véronique) passe et repasse devant son visage pour se faire apparaître et disparaître […]. Cette image garantie, légitime et légiférante aussi, forme diptyque avec celle que convoquent de plus en plus souvent les textes et les bandes-son de Godard (dans *Histoire(s) du cinéma* et *Allemagne année 90 neuf zéro, 1991*, notamment) en citant (un commentaire de) la formule de saint Paul, « l'image viendra au temps de la Résurrection ». Entre l'image miraculeuse qui a présentifié l'archétype et l'image à venir qui nous redonnera un corps, toutes les autres adviendront comme des questions, des critiques, des approximations, de purs actes de guerre ou des hypothèses d'autant plus fortes qu'elles se refusent à la vérification. Entre ces deux figures d'images avérées (dont la vertu méthodique consiste à donner forme à l'impraticable, à relativiser les images effectives), l'invention godardienne trouve son aire.[133]

Après avoir souligné l'importance du modèle de l'empreinte dans les premiers films du cinéaste, que nous avons déjà évoquée à propos de l'esthétique de la première partie d'*Éloge de l'amour*, elle relève un intérêt grandissant du cinéaste à propos du mystère de la résurrection et de l'image qui « rend un corps ». Pour éclaircir ce mystère, notons tout d'abord que le salut se joue sur terre, à partir de la chair :

> Le devenir homme de Dieu [à travers le Christ, l'incarnation du Verbe] fonde le devenir-Dieu de l'homme. Le salut chrétien ne consiste pas dans la dispensation de grâces

---

[131] Ibid., p. 12.

[132] *Ibid.*, pp. 8-9.

[133] Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 32.

> particulières et toutes éminentes : il consiste dans la déification de l'homme. C'est seulement lorsque l'homme portera en lui la vie divine qui est la vie éternelle, lorsqu'il s'identifiera à cette vie, qu'il échappera à la mort. Seulement le devenir-homme de Dieu réside selon le christianisme dans l'Incarnation du Verbe. C'est donc en s'identifiant à la chair du Verbe − au corps du Christ : *corpus Christi* − que l'homme chrétien pourra s'identifier à Dieu.[134]

Michel Henry décrit ici ce qu'entend Weil quand elle parle d'amour surnaturel, l'amour de Dieu pour Dieu à travers l'homme, l'unité de la vie à travers la matière. Le dépassement de l'altérité nous renvoie au mélange d'images qui ponctue la séquence que nous avons commencé à analyser un peu plus haut. Le plan qui comporte la surimpression apparait dans la continuité du dialogue après un intertitre. Comme nous l'avons vu en introduction, il mélange une image de la tête d'Edgar filmée de dos et un plan de paysage marin crépusculaire. Ici encore, la source de lumière dominante du plan passe du phare au soleil, c'est-à-dire d'une lumière fonctionnelle (comportant néanmoins un aspect symbolique, puisque sa fonction est l'orientation) à une lumière numineuse. Nous pouvons interpréter ce plan comme un « saut dans la foi » d'Edgar, une révélation du personnage par rapport à la dimension surnaturelle de l'amour, lui permettant de rejoindre la femme-image à travers l'altérité, mais ce plan est plus complexe que ceux que nous avons analysés jusqu'ici.

Là où nous avions exclusivement relevé une dynamique d'assimilation dans les premiers mélanges d'images que nous avons mis en avant, celui-ci lui associe conjointement une dynamique inverse, portée par le zoom arrière et la réplique d'Edgar :

> *Je pense à quelque chose. Quand je pense à quelque chose, en fait, je pense à autre chose, toujours. On ne peut penser à quelque chose que si l'on pense à autre chose. Par exemple, je vois un paysage nouveau pour moi, mais il est nouveau pour moi parce que je le compare en pensée à un autre paysage, ancien celui-là, que je connaissais.*

L'exemple du paysage nous renvoie à celui que nous voyons à l'écran, tandis que le zoom arrière saccadé qui lui est associé peut faire écho au retour répété et infini de la pensée sur elle-même à la recherche de son origine, à la recherche de ce qui la fonde : la vie. Nous retrouvons exemplairement ici le problème du flux husserlien, la fugacité de l'impression sensible, la fuite inéluctable du réel :

> À l'endroit même où l'impression vient d'être mise à mort, écartelée dans le « hors de soi » de l'Ek-stase du temps, une nouvelle impression surgit, venue d'ailleurs mais aussitôt anéantie. D'où le caractère hallucinant du flux husserlien, ce jaillissement continu d'être sur l'abîme d'un néant qui s'ouvre constamment sous lui pour l'engloutir − le prétendu continuum de ce flux constamment brisé, sa réalité soi-disant homogène partie en éclats, en morceaux d'être et de non-être qui s'échangent dans une discontinuité à peine pensable.[135]

---

[134] Michel Henry, *op. cit.*, p. 23.

[135] *Ibid.*, p. 80.

Le réel s'échappe, le présent tombe continuellement dans le néant. Cette dynamique peut être rapprochée de celle qui est restituée à l'image du bonheur à la fin de *Sans Soleil*. Dans ces deux plans, nous sommes frontalement confrontés en tant que spectateur au travail du temps, à l'oubli, à la mort et au néant. Le rapport de l'image au néant est par ailleurs mis en avant par une réplique qui revient plusieurs fois dans le film, mais aussi dans l'épisode 4B des *Histoire(s)* : *« L'image, seule capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. »*

Comment articuler ensemble les dynamiques opposées d'attraction et de répulsion comprise dans ce plan ? Comment articuler le néant et la vie ? Peut-être à partir du sublime kantien : « Ce qui constitue le sublime, c'est que l'imaginaire subit un choc qui la pousse à sa limite, et force la pensée à penser le tout comme totalité intellectuelle qui dépasse l'imagination »[136]. Dans le cas qui nous occupe, la pensée aperçoit ses limites car elle est prise dans un mouvement de retour sur elle-même infini. Cependant, nous ne devons pas laisser de côté la composition plastique du plan qui est certainement le plus matiéré du film, le plus opaque, celui qui s'émancipe le plus radicalement de ses référents profilmiques. C'est celui qui tend le plus vers le figural tel que nous l'avons défini à partir d'Aumont dans notre deuxième partie. Or, selon Kant, cité par Nicole Brenez qui travaille également sur le sublime chez Godard : « Le sublime pourra être trouvé aussi en un objet informe, pour autant que l'illimité sera représenté en lui ou grâce à lui et que néanmoins si ajoutera par la pensée la notion de sa totalité. »[137] Il s'agit ici d'inventer une forme pour l'absolu à partir du figural.

Deux entités sont confrontées dans le mélange d'images : l'homme et le paysage, le sujet de la perception et ce qu'il perçoit, ce qui lui échappe, l'absolu. Cette opposition retranscrit à plus grande échelle l'opposition dialectique constitutive de l'homme entre sa réalité biologique, matérielle, et la vie qui l'anime. Selon Kierkegaard, l'homme est constitué par la synthèse de ces deux termes antagoniste dans « l'esprit » ; c'est ce qu'explique Michel Henry :

> C'est ainsi que s'accomplit la synthèse kierkegaardienne de l'âme et du corps dans l'esprit, de telle façon que celui-ci est présent en celui-là, la vie invisible en notre corps objectif. En sorte que notre corps objectif n'est pas un corps chosique dont le caractère d'être vivant se réduirait à un réseau de significations intentionnelles lui conférant la capacité idéale de sentir et de se mouvoir, mais qu'il est cela en vérité - qu'il porte réellement en lui cette capacité réelle de pouvoir et ces pouvoirs réels.[138]

---

[136] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*,p. 205.

[137] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, §23, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1979, p. 84. *in* Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 47

[138] Michel Henry, *op. cit.,* p. 287.

L'âme (équivalent de la chair telle que nous l'avons définie plus haut) interagit avec le monde et avec autrui à partir du corps. Cependant, la synthèse conflictuelle de ces deux entités découle sur un affect particulier, l'angoisse[139]. Selon Kierkegaard, l'angoisse survient de deux éléments, la liberté d'action (le pouvoir pouvoir) et l'intervalle qui demeure constant entre l'âme et le corps. En quoi ce concept peut-il nous être utile dans notre analyse d'*Éloge de l'amour* ? Parce que l'angoisse représente un motif décisif par rapport au « saut dans la foi » que nous avons évoqué un peu plus haut. Le philosophe danois nous explique d'abord qu'il s'agit d'un affect naturel, primitif :

> L'innocence avait d'abord ressenti son angoisse comme un sentiment nouveau, une quête d'aventure, avec une sorte de complaisance, à la manière des enfants. Parce que, dit Kierkegaard, « l'angoisse appartient si essentiellement à l'enfant qu'il ne veut s'en passer; même si elle l'inquiète, elle l'enchante pourtant par sa douce inquiétude »[140].[141]

Le rapport à l'enfance est décisif par rapport à notre film puisqu'il représente l'une des tranches d'âge où l'amour est envisageable, un âge où l'homme « existe » avant de devenir adulte. Edgar est lui-même directement associé à l'enfance, comme nous l'avons déjà vu, c'est un personnage qui « essaie de devenir adulte ». Lors de sa première apparition dans la deuxième partie du film, il est filmé à côté d'un panneau où nous pouvons lire : « attention enfants »[142]. Ce qui oppose la jeunesse des adultes peut être résumé par leur rapport à l'angoisse :

> Il y a un plaisir de l'angoisse mais, dans ce plaisir même, l'angoisse subit à la fois la loi du pathos et le vertige de la liberté. Elle se charge d'elle-même, plie sous son propre fardeau, au point de ne plus pouvoir se supporter. Se fuir elle-même, se débarrasser de soi, c'est là maintenant ce que, au cœur de son angoisse qui brûle en elle à la manière d'un feu dévorant, elle projette.[143]

Le goût de la liberté et de l'expérimentation est préservé dans la jeunesse qui s'accommode de l'angoisse, qui en joue. Elle devient trop lourde pour l'adulte, qui renonce à sa liberté et à son existence, enchainé dans les circuits d'actions et de réaction sans fin de la subsistance matérielle. C'est du moins le discours tenu par Edgar : *« Un adulte, ça n'existe pas. »* Étant incapable de demeurer dans l'incertitude de la liberté, de supporter l'angoisse, il « passe à l'acte » :

---

[139] *Ibid.*, p. 279. « *Le Concept de l'angoisse* [ouvrage de Kierkegaard] construit une dialectique selon laquelle aucun des termes ne peut subsister en son état - ni le corps comme simple corps, comme animalité brutale, ni l'esprit reposer et demeurer en soi (« être quitte de lui-même », « se saisir ») aussi longtemps qu'« il a son moi hors de soi » en raison de sa relation paradoxale à un corps extérieur qui est le sien. C'est ce rapport équivoque de l'homme à l'esprit ou de l'esprit avec lui-même qui est au cœur de l'angoisse. »

[140] Soren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1985.

[141] Michel Henry, *op. cit.,* p. 276.

[142] Voir illustration *infra,* p.58.

[143] *Ibid.*

> Se fuir elle-même, se débarrasser de soi, c'est aussi ce que, au cœur de ce brasier, elle [l'angoisse] ne peut plus faire. L'impossibilité de se débarrasser de soi s'exaspère au moment où la possibilité de pouvoir vient buter en elle sur le non-pouvoir plus ancien qu'elle qui la donne à elle-même, sur cette impuissance dont on a montré qu'elle est la source de sa puissance. C'est alors que, portée à son paroxysme, l'angoisse s'accroît vertigineusement : quand voulant se fuir elle-même et se heurtant en elle à l'impossibilité de le faire, acculée à soi, la possibilité de pouvoir se trouve rejetée vers elle-même, c'est-à-dire, du même coup, vers le pouvoir qu'elle rend possible. Elle se jette alors en lui, comme vers la seule issue, la seule possibilité qui lui reste, et passe à l'acte.[144]

Ce passage à l'acte, c'est le saut dans le péché. Michel Henry prend l'exemple d'un homme et une femme isolés sur un balcon lors d'une soirée comme exemple paroxystique de ce saut, puisqu'il réunit les deux causes de l'angoisse que nous avons énoncées plus haut : la possibilité d'agir et l'intervalle entre le corps et l'âme. L'homme hésite à poser sa main sur celle de la femme, il renoue avec l'angoisse en étant confronté à la possibilité de pouvoir, mais aussi par le fait de pouvoir toucher l'âme de la femme à travers son corps sensuel :

> Quand donc, devant le corps magique de l'autre, le désir angoissé de rejoindre la vie en lui éveille l'angoissante possibilité de pouvoir le faire, les deux fleuves noirs de l'angoisse ont réuni leurs flots, en effet. Leur force balaie tout, élimine tout repère. L'angoisse revêt alors sa forme féminine, celle de la faiblesse : bien qu'elle provienne du Soi, elle l'anéantit, le laisse sans pouvoir, parti à la dérive dans cette angoisse où il se noie. Le « saut » l'en délivrera, croit-on. « Le maximum ici c'est cette chose terrible que *l'angoisse du péché produit le péché* » (op. cit. [*Le concept de l'angoisse*], p. 108, souligné par Kierkegaard). [145]

Bien qu'il ne soit pas tout à fait incompatible avec le cinéma de Godard, nous pouvons déplorer le parallèle reconduit par l'auteur entre le féminin et le péché, mais ce qui nous intéresse ici est relatif aux limites du « saut ». L'homme se libère temporairement de l'angoisse en succombant à ses désirs, mais cette libération n'est que temporaire, elle se heurte toujours à une impuissance fondamentale : celle de rejoindre la vie en l'autre, celle de sortir de soi-même, de renoncer à son « pouvoir pouvoir »… Le désir terrestre, fondamentalement lié au plaisir de l'angoisse, ne peut jamais parvenir à une pleine satisfaction, il doit être constamment relancé pour que l'homme puisse éprouver son existence : « Car l'angoisse n'est que l'expression paroxystique de l'essence du Soi, du pathos en lequel, joint à soi et devenu ainsi ce Soi qu'il est, il se trouve investi à jamais de cette possibilité de pouvoir qui est sa liberté infinie. »[146]

Cependant, à partir de ces déterminations limitées, un autre chemin s'ouvre pour l'homme. Face à tout ce qui le dépasse, il prend conscience de ses limites. C'est ainsi qu'il peut reconnaitre l'existence d'une puissance surnaturelle :

---

[144] *Ibid.*

[145] *Ibid.*, pp. 291-292.

[146] *Ibid.*, p. 277.

> C'est la faiblesse de l'homme se manifestant dans la faute et dont il prend en celle-ci une conscience aiguë et douloureuse qui atteste que, n'étant rien par lui-même sinon cet homme pécheur, il ne peut tenir son salut que de l'intervention d'une puissance supérieure et souveraine. C'est par un don gratuit que celle-ci lui conférera la confiance et d'abord la force, dont il est par lui-même si dépourvu. Une telle situation est susceptible de recevoir diverses formulations, dont l'une se révélera décisive pour la compréhension de la temporalité de notre existence : au dénuement et à la détresse en lesquels il se trouve et contre lesquels il est précisément sans pouvoir, l'homme n'échappera que par une brusque rupture − ce que Kierkegaard appelle le « saut ». Il s'agit du saut dans la foi.[147]

Le mélange d'images que nous avons mis en avant reconduit la dialectique kierkegaardienne de l'esprit, la synthèse de l'âme (la pensée, matérialisée par le plan du paysage et le zoom arrière) et du corps (celui du personnage), fondus l'un en l'autre tout en préservant leur hétérogénéité. Mais ce que nous entendons ici par « l'âme », c'est tout ce qui dépasse l'homme en lui-même, à commencer par la vie qui l'anime. À travers le figural qui tend vers le sublime, l'image propose une forme pour figurer ces entités surnaturelles. Son rôle est capital puisque c'est elle qui permet la confrontation, l'angoisse qui en découle et, potentiellement, le saut dans la foi. Éprouver l'aspect surnaturel de l'âme, de la chair, de la vie, c'est éprouver la présence de Dieu en soi et par extension en tout être vivant, c'est rejoindre Dieu en chaque chose à travers l'altérité : l'amour surnaturel, l'unité dans la disparité. Ainsi peut-être l'image peut-elle rendre un corps, c'est-à-dire une chair, vivante.

Il ne s'agit pas tant de rendre un corps au personnage qu'au spectateur, qui se trouve précisément dans la position dans laquelle se trouvait Edgar face à *Elle*, la femme-image. Pourra-t-il, comme lui, surmonter l'altérité de l'image, la séparation d'avec la joie ? Éprouvera-t-il l'angoisse susceptible de le sauver ?

[147] *Ibid.*, p. 253.

Conclusion

Notre étude nous a permis de mettre en avant plusieurs moyens de manifester la dimension iconique de l'image cinématographique : le commentaire réflexif, l'arrêt sur image, le travail de l'intervalle entre les plans, l'écran noir, la matière iconique, l'utilisation d'images enchâssées, la mise en abyme, le travail de la bi-dimensionnalité, la modification des couleurs… Tous ces procédés narratifs et figuratifs ont différentes fonctions et s'insèrent dans des dynamiques filmiques bien distinctes dans *Sans Soleil* et dans *Éloge de l'amour*. Cependant, nous avons relevé certains points communs qui découlent directement de l'usage de l'image manifeste. À partir de ceux-ci, nous pouvons dresser une liste non exhaustive des effets produits par ce type d'image.

La première force de l'image manifeste est une force de rupture. Chez Marker comme chez Godard, elle est utilisée pour rompre l'illusion construite par l'image en mouvement et le montage transparent, elle brise l'unité de la diégèse, de l'espace-temps recomposé pour le film, elle s'oppose à la reproduction trompeuse de la vie. La fiction repose sur un refoulement du dispositif cinématographique, l'image disparait derrière ce qu'elle représente ; avec l'image manifeste au contraire, nous assistons à une mise en avant du dispositif, à un retour du refoulé. L'image apparait en tant qu'image et la représentation devient vraiment re-présentation, elle apparait à travers le filtre d'une médiation, d'une subjectivité. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, l'image manifeste permet aussi de produire des ruptures temporelles, desquelles découle une nouvelle temporalité construite sur le modèle du flux − une conception du temps subordonnée au mouvement et la matière. À partir de ce modèle, le montage n'est plus une pratique qui vise à recomposer une temporalité idéale, il s'agit désormais de travailler l'image en tant que matière plastique. À partir de cette matière, les cinéastes créent des formes et les font évoluer ; c'est cette fluctuation de la matière qui devient durée, invention permanente. L'impression de vie produite par la fiction a été remplacée par la vie effective de la matière plastique.

C'est la matérialité du film sans son ensemble qui est révélé à partir de l'image manifeste, il devient un objet à part entière pour le spectateur, un objet avec lequel il coexiste dans le temps de la réception. Le film acquiert une temporalité propre, indépendante de celle qu'elle représente, il est pris dans un flux vivant, la matière qui le compose est prise dans un processus dynamique.

Cette existence au présent va de pair avec une implication accrue du spectateur. Le film existe en tant qu'objet matériel périssable mais aussi à travers chaque subjectivité en tant qu'objet mental. Le spectateur est actif, il comble les lacunes de l'image grâce à son imagination, il tisse des liens entre telle et telle composante filmique, il retient certaines informations, en oublie d'autres…

Ces principes sont valables pour n'importe quel film à différents degrés, comme nous l'avons vu à partir du texte où Comolli reproche au cinéma hollywoodien de favoriser des réceptions passives, automatiques. Mais nous avons également vu dans notre seconde partie que Marker et Godard cherchaient plutôt au contraire à responsabiliser le spectateur par de multiples procédés de mise en scène et de montage. Les films que nous étudions ne s'appuient pas sur un espace-temps uni par un montage transparent, ils sont troués de toutes parts par des coupes, des intervalles ou des images manifestes qui se présentent au spectateur comme autant de questions et de problèmes. Le sens du film est à produire, il découle d'un travail d'interprétation au présent de la réception. Chaque spectateur actif crée sa propre version du film à partir de l'objet filmique qui est donc deux fois temporel : il existe en tant qu'objet matériel et en tant que film mental. Ces deux temporalités sont plus ou moins équivalentes au temps de l'énonciation et au temps de la réception, qui tendent tous deux vers un présent vivant, une existence ouverte sur un devenir indéfini.

L'image manifeste a une influence sur les deux temporalités, puisqu'en faisant exister la dimension matérielle de l'image, elle entrave la réception de la représentation, elle fait écran. Mais dans *Sans Soleil* et *Éloge de l'amour*, elle occupe une place si importante qu'elle devient l'objet même de la narration. Le film se joue au temps de son énonciation, à partir de l'image manifeste. Le temps du récit et le temps de la narration sont deux niveaux de récits apparemment distincts, mais ils se rejoignent autour de problèmes représentatifs. Les personnages principaux de chaque film peuvent être vus comme des doubles des cinéastes, ils sont confrontés au même problème, résolu simultanément à l'échelle du récit et à celle du film.

Insérée dans une dynamique narrative, l'image apparait à la fois sous forme d'objet diégétique avec lesquelles les personnages peuvent interagir et sous forme de support filmique qui les contient. Cependant, la frontière qui les distingue est poreuse ; les personnages-cinéastes proposent des réflexions sur l'image et ses usages qui les concernent tous, mais ils se nourrissent aussi des images qu'ils rencontrent pour construire les leurs. Nous avons mis en avant dans notre étude les différentes critiques et influences constitutives de chaque film.

La dimension réflexive de chaque film est formellement très différente. Godard travaille autour de la critique immanente d'inspiration marxiste et ses deux versants : la critique elle-même (relever et dénoncer certains travers idéologiques) et la matérialisation de cette critique en forme dynamique, en force d'action. Nous pouvons également relever un aspect critique dans le travail de Marker et notamment dans son commentaire, mais la réflexivité de *Sans Soleil* passe surtout par une expérimentation plus ludique. Le cinéaste attribue à son personnage une quête vouée à l'échec, celle de construire un espace-temps préservé de la mort et de l'oubli. Il s'agit ici précisément de l'usage

occidental de l'image auquel le film s'oppose, mais la quête du personnage nous permet d'expérimenter à la fois la puissance créative du cinéma qui rend possible ce désir (notamment à travers l'esthétique du raccord) et ses limites. Nous pouvons y voir une forme d'apagogie : un « raisonnement philosophique consistant à démontrer la vérité d'une proposition en prouvant l'absurdité de la proposition contraire. »[148]

Les deux cinéastes aboutissent cependant à une conclusion commune : l'image ne doit pas être pensée dans un rapport d'équivalence avec le réel. Nous retrouvons ici les principes défendus par Nicole Brenez à partir, encore une fois, d'un modèle pictural : « À propos de la peinture, Hubert Damisch a tracé avec clarté les voies d'une telle méthode : l'image "doit être pensée dans le rapport − rapport de connaissance et non d'expression, d'analogie et non de redoublement, de travail et non de substitution − qu'elle entretient avec le réel''. »[149] Si nous cessons d'appréhender l'image comme un moyen d'accès direct au réel, elle peut alors s'émanciper des limites du visible, sa fonction n'est plus de montrer mais de donner à voir. C'est ainsi que les domaines de l'invisible et du surnaturel s'offrent à elle, ce qui est capital pour les deux films que nous étudions.

Par rapport à la fonction numineuse de l'image, le film de Godard rend sensible quelque chose d'important pour comprendre le rôle de l'image manifeste. L'expérimentation des puissances de l'image que nous avons relevée dans *Sans Soleil* n'est pas exempte d'*Éloge de l'amour* et de sa structure en miroir. La confrontation de deux modes de représentation sur un même sujet − voire une même scène − permet de mettre en avant les forces et les faiblesses de chacun. La première partie du film peut être vue comme le test témoin de l'expérience, une base de comparaison pour mesurer les effets de l'image manifeste sur la représentation. À partir de cette expérience, nous pouvons tirer quelques conclusions : l'image manifeste tend plus facilement vers le sacré que l'image illusionniste car elle s'éloigne de son référent pour produire une réalité sans équivalent dans le domaine du visible. Grâce au figural et à la matière iconique, le mystère de la création intègre l'image qui tend alors vers *« une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication »* − selon la phrase de Manoel de Oliveira reprise par le cinéaste dans *For Ever Mozart (1996)* et dans les *Histoire(s)*. Grâce à l'image manifeste, Godard et Marker parviennent à convoquer le néant dans leurs films respectifs.

Bien que les deux films comportent tous deux une réflexion théorique importante, la confrontation avec le néant mobilise en premier lieu le corps du spectateur. Comme nous l'avons vu

---

[148] Wictionnaire, *Apagogie*, en ligne : https://fr.wiktionary.org/wiki/apagogie#:~:text=(Littéraire)%20Raisonnement%20philosophique%20consistant%20à,appelée%20raisonnement%20par%20l'absurde (Dernière consultation le 28 mai 2024).

[149] Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 11.

dans notre troisième et dernière partie, les deux cinéastes travaillent différemment les rapports du corps à l'image. Nous retrouvons à nouveau deux dynamiques très différentes dont les conclusions se rejoignent. Pour les deux cinéastes, l'image manifeste représente une forme d'altérité, elle donne à voir un espace-temps inaccessible au corps. Marker part de cette altérité représentée par « l'image du bonheur » et tente de la surmonter à travers l'incarnation corporelle de son personnage dans un espace-temps recomposé à partir d'images manifestes. Cependant, son projet ne peut aboutir qu'en réintégrant une forme d'altérité au sein de la diégèse à travers l'image du synthétiseur électronique. Au contraire, au début du film de Godard les personnages sont incarnés dans un espace diégétique. Il faut que le personnage féminin devienne un personnage-image, une figure d'altérité, pour attirer le personnage masculin à la rejoindre dans une autre forme de corporéité à travers l'image manifeste. Cette nouvelle corporéité est une corporéité dématérialisée, elle repose sur la chair, la substance impressionnelle de l'homme, la vie qui l'anime. Dans *Sans Soleil*, Marker utilise plutôt le mot « âme » mais la trajectoire du personnage est similaire, il finit par coexister avec le surnaturel à travers l'image manifeste.

Heidegger distingue l'être (qui renvoie à l'ontologie, au concept métaphysique, à la vérité d'un objet ou d'un sujet) et l'étant (ce qui *est*, dans le monde sensible). C'est à partir de ces concepts que nous pouvons comprendre les propos d'Alain Bonfand :

> L'être se phénoménalise dans l'angoisse, précisément par la destruction et l'anéantissement de tout étant. C'est le retrait de l'étant dans l'angoisse qui permet à l'être d'apparaître, les tableaux seraient donc autant d'étants masquant l'être, et le néant, ce *ne-ens*, pèserait sur nous par l'intercession de tels étants. La conspiration des images travaille donc par rapport au dévoilement de l'être. Le néant pèse à la mesure de l'image. Il est aussi la mesure commune à toutes les images.[150]

En passant du côté de l'image manifeste, les personnages renoncent à l'étant au profit de l'être ; l'âme représente typiquement un être sans étant. Contrairement aux images qui masquent l'être, qui lui font écran, l'image manifeste trouve son aboutissement quand elle parvient à convoquer le néant. C'est de là que nait l'angoisse, que le spectateur fait l'épreuve de sa propre condition d'être vivant partagé entre son corps matériel et sa chair. La matérialité de l'image numérique est tout à fait intéressante dans cette optique puisqu'il s'agit d'une matière qui n'existe que virtuellement. Godard et Marker ont appréhendé ce support comme le moyen de produire des films dont la force ne reposerait plus sur l'ontologie photographique de Bazin, mais sur des caractéristiques plus proches de la peinture. La matière numérique devient chez eux le support de l'invisible, le médium évanescent du surnaturel. Bien sûr, ces entités ne lui sont pas naturellement associées, elles découlent d'un travail figuratif, d'une circulation de thèmes et de motif, et donc d'un travail

[150] Alain Bonfand, *op. cit.*, p. 276.

d’interprétation du spectateur. Nous revenons ici à l’enjeu de nos deux premières parties : faire exister le film au présent et impliquer le spectateur dans la création du film.

Bibliographie

Ouvrages :

AUMONT Jacques, *L'image : peinture, photographie, cinéma : des origines au numérique*, 4e édition., Paris, Armand Colin, 2020.

AUMONTJacques, *Matière d'images, redux*, Paris, Éditions de la différence, coll. « essais: 66 », 2009.

AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Édition revue et Augmentée., Éd. de la Différence, coll.« Essais: 57 », 2007.

AUMONT Jacques, *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999.

BAECQUE Antoine de, *Godard: biographie*, Paris, B. Grasset, 2010.

BAECQUE Antoine de, MOUËLLIC Gilles, *Godard-machines*, Crisnée, Belgique, Yellow now, coll.« Côté cinéma », 2020.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll.« 7e art », n° 60, 1985.

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2009.

BONFAND Alain, *Le cinéma saturé : essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, 2e éd. revue et Augmentée., J. Vrin, coll.« Essais d'art et de philosophie », 2011.

BRENEZ Nicole, *Jean-Luc Godard - écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques, tome 2*, Cherbourg (50), de l'incidence éditeur, 2023.

BRENEZ Nicole, *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Réville, De l'incidence éditeur, 2019.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck & Larcier, coll.« Arts et cinéma », 1998.

COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle; suivi de Technique et idéologie,1971-1972*, Paris, Verdier, 2009.

DUBOIS Philippe (dir.), *Recherches sur Chris Marker: le corps de l'ombre, l'œil du monde et la distance de la parole*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll.« Théorème », n° 6, 2006.

FALLAY D'ESTE Lauriane et BAUER Nathalie, *Le paragone: le parallèle des arts*, Paris, Klincksieck, 2009.

FAUCON Térésa, *Théorie du montage : énergie des images*, 2e édition., Armand Colin, coll. « Armand Colin recherches », 2017.

FRIED Michael, *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », n° 627, 2017.

FRIED Michael, *Le modernisme de Manet ou le visage de la peinture dans les années 1860*, Paris, Gallimard, coll.« Esthétique et origines de la peinture moderne », n° 3, 2000.

GENETTE Gérard, *Figures. 3*, Paris, Seuil, 2003.

GIDE André, *Journal. 1: 1889 - 1939. Index des noms et des œuvres cités*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 54, 1992.

GODARD Jean-Luc et BERGALA Alain, *Godard par Godard: 1950 à 1959*, Paris, Flammarion, coll.« Champs », n° 740, 2007.

HENRY Michel, *Incarnation : une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, l'Harmattan, coll.« Champs visuels », 1997.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1979.

KIERKEGAARD Søren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1985.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll.« Tel », n° 4, 2021.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, coll.« Folioplus », 2006.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus », 2009.

VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, 2e éd., Paris, A. Colin, coll.« Armand Colin cinéma », 2008.

WEIL Simone, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll.« Quarto », 1999.

Articles :

LEPASTIER, Joachim, « Image et matière, entretien avec Fabrice Aragno », *Cahiers du cinéma*, n°759, octobre 2019.

MÉCHOULAN Éric, « Des origines de la peinture », *Protée*, 28-1, 12 avril 2005, p. 19-29.

TOUCHET, Philippe, « *BERGSON, L'évolution créatrice. Du temps à la durée créatrice*. »

PERROT Françoise, « La couleur et le vitrail », *Cahiers de civilisation médiévale*, 39-155, 1996, p. 211-215.

SAN MARTIN Caroline, « De quelle adaptation est-il vraiment question dans A History of Violence de David Cronenberg ? », *Transcr(é)ation*, 4-1, 25 mars 2024, p. 1-22.

TESSON Charles et RANCIÈRE Jacques, « Jean-Luc Godard, une longue histoire », *Cahiers du cinéma*, n°557, mai 2001.

Corpus principal :

GODARD Jean-Luc, *Éloge de l'amour*, 98 min, Avventura film, Périphéria, France, Suisse, 2001. Image : Julien Hirsch, Cristophe Pollock ; Son : François Musy, Christian Monheim ; Avec : Bruno Putzulu, Cecile Camp

MARKER Chris, *Sans Soleil*, 100 min, Argos Films, France, 1983. Texte : Sandor Krasna ; Voix : Florence Delay ; Composition électronique : Michel Krasna ; Mixage : Antoine Bonfanti et Paul Bertault

Films cités :

COCTEAU Jean, *Orphée*, 96 min,Les Films André Paulvé, Films du Palais Royal, France, 1950

GODARD Jean-Luc, *Le petit soldat*, George de Beauregard, 88 min, France, 1960

GODARD Jean-Luc, *Alphaville*, André Michelin, Chaumiane prod, 98 min, France, 1965

GODARDJean-Luc, *Masculin Féminin*, Philippe Dussart, Anouchka Films, 112 min, France, 1966

GODARD Jean-Luc, *Numéro Deux*, George de Beauregard, 88 minutes, France, 1975

GODARD Jean-Luc, *Sauve qui peut (la vie)*, Sonimage, 87 min, France, Suisse, 1979

GODARD Jean-Luc, *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma*, Hasmter production, 91 min, France, Suisse, 1986

GODARD Jean-Luc, *Hélas pour moi*, Vega Films, Les films Alain Sarde, 84 min, France, Suisse, 1993

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Gaumont, Périphéria, 265 min, France, Suisse, 1988-1998

GODARD Jean-Luc, *Notre musique*, 80 min, Avventura film, Périphéria, France, Suisse, 2004

HITCHCOCK Alfred, *Vertigo*, 128 min, Paramount Pictures, USA, 1958

KUROSAWA Akira, *Sanjuro*, 96 min, Toho, Japon, 1962

MARKER Chris, *La Jetée*, 28 min, Argos Films, France, 1962

MARKER Chris, *Immemory*, MNAM-Centre Pompidou, France, 1998.

RESNAIS Alain, *Van Gogh*, 20 min, Les Films du Panthéon, France, 1947

TARKOVSKI Andrei, *Stalker*, 163 min, Mosfilm, URSS, 1979

VIGO Jean, *L'Atalant*e, 89 min, Gaumont-Franco Film-Aubert, France, 1934