

## Anatomie d'un modèle Duras / Godard - Cinéma / Littérature "une question d'envers et d'endroit"

### Sur la frontière entre littérature et cinéma : une rencontre "ratée" ?

§1 Le 2 décembre 1987, Jean-Luc Godard et Marguerite Duras se rencontrent chez elle pour dialoguer devant les caméras d'Arte / la Sept dans la perspective d'une émission qui sera diffusée le 28 décembre<sup>1</sup>. Cette rencontre insolite, qui constitue un événement audio-visuel, s'équilibre de plusieurs façons. D'abord on assiste à la confrontation de deux "monstres sacrés"<sup>2</sup>, le plus grand écrivain français vivant, et l'un des cinéastes les plus importants de la seconde moitié du siècle – il était d'ailleurs convenu que l'un et l'autre parleraient de leur dernière production, *Emily L.* pour l'écrivain, *Soigne ta droite* pour le cinéaste. D'autre part dialoguent ensemble deux artistes de même stature, médiatique (même si les chronologies ne concordent pas) et culturelle<sup>3</sup> : tandis que Jean-Luc Godard prolonge ses expérimentations en continuant de bénéficier de la notoriété acquise au début des années soixante, *L'Amant* a donné une célébrité "mondiale" (dit-elle) à un écrivain peu fréquenté du grand public jusqu'alors. À y regarder de plus près, on peut aussi faire l'hypothèse que Marguerite Duras et Jean-Luc Godard occupent dans l'histoire de leur discipline une position comparable : l'un et l'autre ont exploité le récit classique jusqu'à l'épuisement de ses ressources (*Le Mépris* / *Le Ravissement de Lol V. Stein*), avant d'explorer de nouveaux territoires narratifs<sup>4</sup>.

§2 Le point d'équilibre le plus intéressant apparaît discrètement, en filigrane des échanges : même si la critique a beaucoup tardé à prendre cette donnée en considération, Jean-Luc Godard et Marguerite Duras ont tracé leur parcours personnel sur la frontière entre les arts (littérature et cinéma en particulier), construisant leur vocabulaire esthétique à l'intersection des disciplines, et nourrissant leur pratique d'origine des incursions sur le territoire voisin. En 1987, la carrière cinématographique de Marguerite Duras est terminée : elle a fait 20 films en 20 ans, parmi lesquels autant d'objets insolites et inclassables, et quelques chefs-d'œuvre (*India Song*, *Le Navire Night*, ses courts-métrages, etc.). Jean-Luc Godard quant à lui, après avoir longtemps écrit sur le cinéma, a tout de suite introduit beaucoup de textes et de livres dans ses films qui sont parfois des adaptations (de Moravia ou Zola) et qui deviennent parfois des livres (*A bout de souffle*, *Une femme mariée*), avant la prolifération remarquable des publications dans les années 1990. Or cette convergence, au lieu de s'officialiser dans la discussion, s'y insinue en contrebande, par des allusions, quelques épigrammes et attaques (obliques de la part de Jean-Luc Godard, plus directes de la part de Marguerite Duras), un peu comme si chacun des deux "monstres sacrés" préférerait que sa parole soit identifiée au territoire exclusif où s'exerce sa notoriété, plutôt qu'exposée à la dégradation d'un partage. En partant du film de Jean-Luc Godard, Marguerite Duras commence par rétablir en deux temps une vieille hiérarchie culturelle – qu'elle a depuis longtemps reprise à son compte dans ses réflexions sur le cinéma<sup>5</sup> : d'abord, les formulations sont importantes, il s'agit de constater non pas les lacunes des dialogues, mais l'absence de "raison d'être du texte" (p. 140), qui serait en quelque sorte vidé de sa substance par l'usage furtif qui en est fait (des citations dites et oubliées). Cette

constatation prépare la désignation d'une déficience de Jean-Luc Godard : "Il y a quelque chose dans le principe de l'écriture qui t'attire d'un côté et qui, de l'autre, t'insupporte et te fait fuir. Tu ne tiens pas le coup devant l'écrit" (*ibid.*). Entre-temps, le cinéaste a répliqué en inscrivant Marguerite Duras dans la fameuse "bande des quatre", regroupant "ces écrivains qui ont fait du cinéma" (p. 142) dans une marginalité (rejetée "par le monde du cinéma") et un voisinage (aux côtés de Jean Cocteau, Sacha Guitry, Marcel Pagnol) dont on peut bien penser qu'il n'est pas nécessairement du goût de l'écrivain – laquelle continue de tracer une ligne de partage entre ceux qui écrivent et ceux qui n'écrivent pas, pour finir sur un diagnostic qu'on pourrait trouver sévère : "Où te situer, toi ? Toi, tu fais un film d'abord, puis, tu essaies de racoler la parole" (p. 142). Évidemment, le choix du verbe racoler donne du relief à l'opposition sous-jacente chez Marguerite Duras entre une parole sacrée conquise par l'écrivain-officiant du culte littéraire, et la parole publique (comme on dit fille publique) séduite par l'argent du cinéma.

§3 La discussion constitue très vite une opposition qui semble tourner à l'avantage de Marguerite Duras – dans le temps de l'exercice du moins, et dans le dispositif télévisuel où elle se montre plus à l'aise, donnant souvent l'impression de faire la leçon à Jean-Luc Godard : "Avantage à Duras", notera d'ailleurs Dominique Noguez dans son journal en date du lendemain<sup>6</sup>. Pourquoi pas ? Mais quel serait alors – au-delà de la médiatisation elle-même – l'enjeu de cet avantage, et peut-être de cette victoire ? Personne ne s'est soucié de définir la ligne de confrontation des deux protagonistes, et pourtant : si le grand cinéaste a quelque chose à dire au grand écrivain, c'est parce qu'elle est également cinéaste ; si le grand écrivain a quelque chose à dire au grand cinéaste, c'est en partie à cause de son utilisation particulière de l'écrit comme du "dire" – qui transparait d'ailleurs dans l'échange à travers la production d'un certain nombre de figures. Convenons que cette rencontre est "un ratage à peu près total"<sup>7</sup> – "mais génial", ajoute-t-elle : chacun des deux artistes, comme y invitait le dispositif télévisuel, a revêtu le costume médiatique que lui ont découpé son public et son lectorat, et aucun des deux ne s'est risqué sur le terrain de l'autre, c'est-à-dire en l'occurrence au bord de sa propre sphère de reconnaissance.

§4 C'est pourquoi il me semble utile de remettre en miroir les deux grandes figures de la culture française pour interroger l'opposition superficielle et l'évitement que tout le monde a vus au moment de la diffusion de l'émission, suivant une double hypothèse : si Marguerite Duras et Jean-Luc Godard s'opposent vainement dans cette discussion, c'est parce que leur pratique esthétique ne s'accorde pas avec la stature culturelle et médiatique qui justifie leur confrontation ; en effet l'un comme l'autre, à partir des instruments de base de sa *langue maternelle*, a procédé à des combinaisons qui l'ont porté aux frontières largement transgressées de la langue secondaire ; l'un comme l'autre des deux artistes a vécu l'expérience d'un croisement des disciplines et d'un métissage des langages – de sorte que l'évolution de Jean-Luc Godard dans l'ordre du langage cinématographique est comparable à l'évolution de Marguerite Duras dans l'ordre du langage littéraire. La deuxième hypothèse serait que cette discussion circonscrit une intersection importante dans l'histoire des relations entre littérature et cinéma, où le partage des disciplines perd de sa pertinence – c'est-à-dire ne permet plus de rendre raison des enjeux de la création littéraire ou cinématographique.

## 1. Littérature / cinéma : deux histoires

### Faire des livres et faire des films (JLG)

§5 Une première vue d'ensemble du parcours des deux artistes génère tout de suite une première symétrie. D'abord, on sait que Jean-Luc Godard a commencé par écrire et publier sur le cinéma – ce n'est évidemment pas une originalité pour la génération de la Nouvelle Vague. Mais cette production très importante quantitativement, semble aux yeux de son auteur mériter la relecture, puisque c'est avec son agrément qu'en 1985, Alain Bergala rassemble dans le premier volume de *Godard par Godard*<sup>8</sup> 82 textes issus de cette période d'écriture. Le dédoublement de l'équation posée par le cinéaste dans l'entretien qui ouvre le volume est à cet égard très intéressant pour nous :

Écrire c'était faire des films. Cette originalité qui était la nôtre n'a pas été retrouvée après [ ... ] pour nous, écrire aux *Cahiers* c'était une activité littéraire à part entière.<sup>9</sup>

Les propositions d'identité sont nettes : cette activité critique est à la fois littérature<sup>10</sup> et cinéma<sup>11</sup>, pour un critique qui renverse très vite les hiérarchies entre les arts (en faveur d'une promotion du cinéma), et pour un cinéaste qui refusera très tôt également de reconnaître les distinctions entre les moyens d'expression :

si le cinéma devait disparaître, je me ferais une raison : je passerais à la télévision, et si la télévision devait disparaître, je reviendrais au papier et au crayon. Pour moi, la continuité est très grande entre toutes les façons de s'exprimer. Tout fait bloc. La question est de savoir prendre ce bloc par le côté qui vous convient le mieux.<sup>12</sup>

Il faudrait bien sûr re-contextualiser ces propositions, pour prendre la mesure de leur force de déplacement des lignes de partage traditionnelles ; retenons pour l'heure l'idée d'une continuité entre les arts, dont la conscience reste très vive 25 ans plus tard – associée à cette révélation qui est présentée à Marguerite Duras comme “une délivrance vers vingt ans” : “J'ai vu que le dire n'était pas le chef de file, à suivre automatiquement” (p. 142).

§6 Il serait facile de montrer que Jean-Luc Godard fait – tout de suite – des films *contre* la littérature – même si la préposition peut être ambiguë. Sur le plan des histoires elles-mêmes, *À bout de souffle* est réalisé sans véritable scénario, c'est-à-dire à partir d'un texte très réduit en somme<sup>13</sup>, le chef-d'œuvre du *Mépris* s'exhausse sur le “roman de gare” d'Alberto Moravia, tandis que *Vivre sa vie* se brode sur la trame peu identifiable d'un roman d'Émile Zola agrégeant d'autres textes – parmi lesquels *Le Portrait ovale* d'Edgar Poe joue un rôle important. Sur le plan de l'énonciation, les dialogues sont immédiatement colonisés par des textes littéraires plus ou moins reconnaissables, faisant de ses personnages (*À bout de souffle*, *Vivre sa vie*, *Pierrot le fou*) des récitants ou des ventriloques, tandis que les inserts sur des inscriptions (enseignes de magasins, jeu sur des cartons) se multiplient en fractionnant davantage l'action verbale dans ses films. On peut donc convenir que la continuité entre les médias est activée très tôt dans la pratique cinématographique de Jean-Luc Godard – qui aime la littérature avant de l'absorber. De l'extérieur, cette porosité s'exerce dans un mouvement inverse, dans la mesure où ses films sont aimantés par la littérature : une novellisation d'*À bout de souffle* est publiée au moment de la sortie du film, qui devient tout de suite un roman-photo, mais également une bande dessinée<sup>14</sup>... *Une femme mariée* deviendra quant à lui, sur une sollicitation de Macha Méril par les éditions Denoël,

un livre magnifique – et un montage textes/image qui représente une stupéfiante anticipation des techniques que Jean-Luc Godard développera lui-même beaucoup plus tard<sup>15</sup>.

- §7 Pour le sujet qui nous occupe, le début des années 1990 constitue une charnière où s'équilibre sur le plan éditorial la confrontation entreprise. En effet, c'est à ce moment-là que Jean-Luc Godard approche Paul Otchakovsky-Laurens dans le but de faire des livres à partir de ses films. La formule adoptée, tout à fait originale, présente dans une mise en page de facture poétique les "phrases" extraites de ses films (et rassemblées sous la catégorie générique de "*phrases*" puis "*phrases (sorties d'un film)*")<sup>16</sup>. Si la critique cinématographique ne prête aucune attention à ces "produits dérivés" (Antoine de Baecque), il n'en va pas de même de l'éditeur, qui se montre capable de détacher du film les textes accueillis comme de véritables poèmes : "C'était un travail de versification, qui ne redoublait pas le film mais lui répondait dans une sorte d'écho poétique"<sup>17</sup>. Isolés des images filmiques, organisés dans une mise en page très sobre, les mots prennent une autonomie littéraire que ne leur accorde évidemment pas la publication normale des scénarios, ou des découpages. À la fin des années 90, les *Histoire(s) du cinéma* poussent l'action éditoriale de Jean-Luc Godard vers une démultiplication des instances : diffusées à la télévision, éditées en DVD mais aussi en CD (accompagnés de luxueux livrets), les *Histoire(s) du cinéma* sont publiées par Gallimard/Gaumont dans une composition (texte/image) à la fois très luxueuse et très originale. Outre la déclinaison commerciale des sous-produits, on peut envisager cette démultiplication des supports éditoriaux comme une manière de concrétiser cette unité du bloc dont il parlait et de traiter équitablement les matériaux comme les supports.
- §8 Considérées sur une cinquantaine d'année, la production textuelle et l'activité éditoriale de Jean-Luc Godard indiquent une attraction constante du texte, du livre et de la littérature – qui est totalement ignorée de la critique, mais pas nécessairement du public, si l'on en juge par le succès commercial des *Histoire(s) du cinéma*. S'agit-il de désigner Jean-Luc Godard comme un auteur ou un écrivain ? Le premier terme s'impose avec évidence, si l'on envisage les contrats signés avec P.O.L ou Gallimard, et la publication des articles et des livres eux-mêmes. Le second est évidemment difficile à retenir si l'on se rapporte aux usages de notre langue, et plus encore si l'on rattache au mot la mise en scène et la mythologie dont Marguerite Duras continue d'entourer le statut et la fonction d'écrivain – d'une manière dont on verra les contradictions et les ambiguïtés.

### **Avec / contre le cinéma : aimantations (MD)**

- §9 On sait que Marguerite Duras à très tôt voulu écrire – poussée par une vocation exclusive qu'elle a formulée et mise en scène elle-même<sup>18</sup>, et qui sera confirmée par un maître – "le seul jugement de Raymond Queneau : 'Ne faites que ça, écrivez'"<sup>19</sup>. L'écrivain suit cet appel dans un style d'abord assez classique, qui se singularise vers la fin des années cinquante – sous la double influence d'une libération personnelle et du Nouveau Roman, dont elle n'a pourtant pas voulu partager l'aventure théorique/critique. Cependant, l'attraction de la planète cinématographique vient rapidement troubler "la solitude de l'auteur, celle de l'écrit"<sup>20</sup>, et s'exercera de plusieurs manières sur le travail de Marguerite Duras – pour modifier sa propre trajectoire, en déplaçant les lignes de partage entre les disciplines. Si on reprend le tracé chronologiquement, en dépit de quelques réticences et déceptions, elle

commence par vendre les droits de plusieurs de ses romans pour que d'autres en fassent des films – *Barrage contre le Pacifique* (1958), *Moderato Cantabile* (1960), *Dix heures et demie du soir en été* (1966), *Le Marin de Gibraltar* (1967). Sur la même période, elle-même se met à travailler, c'est-à-dire écrire pour le cinéma, des scénarios de commande – *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Une aussi longue absence* (Henri Colpi, 1961)<sup>21</sup>. Même si des études récentes ont authentifié d'autres circuits<sup>22</sup>, même s'il est difficile d'établir des relations génétiques et chronologiques d'influence, même si Marguerite Duras ne cède rien de la littérature en écrivant pour le cinéma<sup>23</sup>, il est évident que l'écriture cinématographique ou pré-cinématographique dénature rapidement la frontière qui séparait les deux arts – déjà floutée par certaines évolutions de son écriture<sup>24</sup>. À cet égard, une connexion de première importance doit être soulignée : l'intérêt d'Alain Resnais pour l'écriture de Marguerite Duras (et en particulier de *Moderato Cantabile*)<sup>25</sup> a suscité un projet qui modifiera le travail de l'écrivain dans la direction d'une écriture filmique. De fait, dès le début des années cinquante, les circonstances de l'action se simplifient, et la psychologie commence à s'estomper en faveur d'une gestuelle, qui laisse beaucoup à faire au lecteur et contribuera fortement à singulariser le style durassien. L'onde de choc de cette rencontre se mesure au fait que la perspective visuelle adoptée par l'écrivain dans la suite se radicalise dans l'écriture littéraire, alors que ses films sauront incorporer la chair de ses textes, c'est-à-dire sa voix à elle, ou des voix *apparentées* par leur affectation et leur singularité<sup>26</sup>.

- §10 Avec *La Musica* en 1966, à partir d'un texte qui était déjà publié Marguerite Duras passe à l'action cinématographique – ou presque : elle est associée au réalisateur Paul Seban sur un tournage tendu qui scindera en quelque sorte l'équipe technique et l'équipe artistique<sup>27</sup>. C'est donc avec *Détruire dit-elle* (1969) qu'elle trouve une véritable autonomie cinématographique en réalisant un film qui fait rupture de toutes les façons dans son parcours. Car l'écrivain qui toisera Jean-Luc Godard en 1987 depuis les hauteurs où la littérature l'a portée, cet écrivain ne parvient plus à écrire pour faire des livres, et doit en passer par le cinéma pour pouvoir publier des textes<sup>28</sup>, suivant le protocole que Jean-Luc Godard adoptera dans les années 90.
- §11 Incapable désormais de couler directement les éléments d'une action dans un moule grammatical pour construire un roman, la "meilleure des conteuses possibles"<sup>29</sup> choisit donc de passer par d'autres médiations en mobilisant d'autres matériaux, pour pouvoir continuer de raconter des histoires : la passivité des grilles d'analyse médiatiques et culturelles a empêché d'enregistrer cette modification, mais ce sont bien des textes de cinéma, des "*phrases (sorties d'un film)*" pour reprendre la terminologie godardienne, que publie principalement Marguerite Duras sur cette période – jusqu'au "ratage" du *Navire Night*, annonciateur d'un "retour au pays natal"<sup>30</sup>. Il me semble important de souligner qu'en cette occurrence l'artiste (concernant l'inversion du rapport entre le texte et le film) est en avance sur sa propre théorie, en ce sens que ses décisions défont une hiérarchie et inversent un protocole que son discours critique n'a pas remis en cause.
- §12 Les différents segments du circuit éditorial dont nous venons de décrire les transformations se rattachent les uns aux autres pour former un cercle parfait autour de *L'Amant*. Du roman publié en 1984, Marguerite Duras vend les droits à Claude Berri en 1987 – et participe aux préparatifs d'une adaptation<sup>31</sup> qui s'avèrent très houleux, parce que les questions disons théoriques qui présidaient à ses choix

(d'écriture et de cinématographie) prennent une forme très concrète qu'elle s'efforce d'esquiver – au point de renoncer à écrire le scénario elle-même (incapable de procéder à un découpage, ou ce qu'elle appelle une “mise à plat”) mais aussi les dialogues (qui lui semblaient pourtant plus accessibles)<sup>32</sup>. Publiées récemment, les traces audio-visuelles de ces préparatifs sont tout à fait instructives quant au rapport de Marguerite Duras non pas tellement à la littérature qu'à la représentation – et en particulier à cette part de virtualité qu'elle doit conserver quel que soit son vecteur. Après avoir temporairement collaboré avec Jean-Jacques Annaud, Marguerite Duras abandonne le projet de cette adaptation, et devancera la sortie du film en publiant une ré-écriture de *L'Amant* intitulée *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), texte hybride dont le succès commercial sera relancé par la sortie en salle du film de Jean-Jacques Annaud...

§13 Si on cherche la formule de ces volte-face et atermoiements, il faut bien convenir qu'elle ne peut pas se résumer à une opposition générique ou médiale entre littérature et cinéma, puisque la production de Marguerite Duras passe de l'un à l'autre, emprunte à l'un comme à l'autre, et surtout combine les ressources des deux arts, nous obligeant à recentrer la mire sur quelque chose qu'il faut bien appeler l'intervalle entre les deux<sup>33</sup>... Car l'écrivain-cinéaste fait du cinéma et de la littérature en même temps – l'avertissement inscrit au frontispice de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) pourrait convenir à une bonne partie de sa production littéraire et cinématographique : “C'est un livre. C'est un film”<sup>34</sup>. Cette mixité est non pas la solution, mais le *modus operandi* d'un double évitement dont la cible émerge progressivement dans son écriture dans le courant des années cinquante : esquiver l'actualisation de la représentation ; estomper la spécification des relations de cause à effet.

§14 Abordé à travers leur action éditoriale et cinématographique (qui présente donc quelque symétrie), le parcours de Marguerite Duras et Jean-Luc Godard enregistre très sensiblement la fracture de la postmodernité – qui se traduit dans leur production par l'obsolescence des grands genres (et la perte de crédibilité des grands récits), ainsi que la péremption des ancrages disciplinaires – et la prolifération des dialectes. Utilisant la littérature contre le cinéma, et le cinéma contre la littérature, l'un comme l'autre s'est attaqué aux continuités narratives – aux facilités infantilisantes de la narration, gentiment résumées par Marguerite Duras :

avant, quand on montrait un homme qui sort de chez lui et qui arrive par exemple dans un bar, on montrait d'abord l'homme qui sortait de chez lui, puis son trajet, puis l'homme qui arrivait dans le bar. Godard a inventé ça : l'homme sort, puis on le retrouve dans le bar.<sup>35</sup>

## 2. Dégrammaticalisations

### Vers un équilibre intermédial (MD)

§15 Pour qui entreprend chronologiquement la lecture des textes de Marguerite Duras, s'impose rapidement cette évolution : les continuités narratives, encore bien assurées dans les premiers romans, se défont progressivement de plusieurs manières. D'abord, on assiste à une raréfaction progressive de l'action – qui se justifie contextuellement, par le fait que l'écrivain expose ses personnages à la vacance (les personnages du *Marin de Gibraltar*, du *Square*, de *Moderato*

*Cantabile* par exemple), ou plus radicalement les met en vacances (*Dix heures et demi du soir en été*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*), voire les révoque (le vice-consul de France à Lahore dans *Le Vice-consul*, *India Song* et *Son Nom de Venise*), ou les répudie (la Reine des Juifs dans *Césarée*, etc.). L'enjeu de ce ralentissement général, c'est bien entendu d'écarter l'hypothèse d'une réponse par la mise en intrigue, ou d'un divertissement par l'action – laquelle peut prendre une forme hypothétique, allusive ou virtuelle (jusqu'au cas extrême du *Square*, roman dans lequel on envisage ce qui pourrait se passer dans une vie ou un roman), ou bien encore intransitive, au sens grammatical du terme – c'est le cas en particulier à la fin du cycle indien, où les personnages agissent sans qu'on puisse déterminer l'objet de l'action (*L'Amour*, *La Femme du Gange* notamment). Cette raréfaction de l'action s'articule sur une tendance très forte à la répétition, au ressassement – dont les amplitudes sont extrêmement variables, depuis la phrase elle-même jusqu'à l'ensemble de la production narrative. Ainsi se dégagent au fil des années quelques actions nucléaires qui insèment la totalité de l'œuvre en l'empêchant de se disperser. On pourrait nommer le bal de S. Thala, on pourrait nommer la geste familiale en Indochine, ou l'histoire de l'amant chinois. Cette concentration est soutenue, comme verrouillée par une prose resserrée autour de quelques dispositifs récurrents (dans les années 80 en particulier). Car l'amaigrissement de l'action se traduit par une dérégulation grammaticale qui tend, d'une part, à singulariser l'énonciation (lui donnant un tour confidentiel), mais contribue dans le même temps à désamorcer les mécanismes narratifs au profit de mécanismes d'une autre nature – on pourrait, à la suite de Benoit Jacquot, les qualifier de *poétiques*<sup>36</sup> : “Je ne peux plus du tout écrire de romans”, confirmera-t-elle. “A cause des phrases”<sup>37</sup>.

§16 C'est aux critiques des *Cahiers du Cinéma* (Jacques Rivette et Jean Narboni), que Marguerite Duras fait cette confidence – qui comporte, telle est la saison, une perspective idéologique (implicite en l'occurrence mais très importante pour l'auteur). Cette perspective s'exaspère lorsque Marguerite Duras aborde le territoire cinématographique, où les règles du jeu narratif, lissées dans la perspective d'une normalisation de la production, est accusée d'aliéner le spectateur. Ajoutons que la vigueur des critiques tient en partie à l'exterritorialité de l'écrivain au regard cinéma – où, n'héritant de rien, elle ne cherche à ménager personne. Dans ce contexte on comprendra peut-être mieux ses propositions très violentes concernant le “maquereautage” du cinéma capitaliste, responsable de l'aliénation du spectateur, “pris au piège de son propre règne”<sup>38</sup>, responsable aussi de la stérilisation de l'intelligence :

Les cinéastes quantitatifs, ceux qui ont le succès massif, 25 salles, un million et demi de spectateurs, ont une étrange nostalgie de notre cinéma, celui qu'ils n'ont jamais abordé, celui qui n'est pas corroboré par le gain, celui de l'insuccès quantitatif, une seule salle, dix mille entrées.<sup>39</sup>

§17 L'exécration s'étend jusqu'à la culture cinéphilique française, traitée comme une posture sociale, une “attitude culturelle eu égard au cinéma”<sup>40</sup>, tandis qu'elle dénonce les faux brillants de l'auteurisme à la française, spécialisé dans la représentation habile des sentiments, où on est en droit d'attendre intelligence et intensité dans la représentation des passions – pour le dire autrement, elle reproche aux “auteurs” de profaner, séculariser la création cinématographique en la banalisant par des poses prévisibles, scolaires, convenues : “le metteur en scène se

pavane devant son travail-miroir. Son effort, il l'a déjà fourni, comme au lycée le collégien et, à trente ans, c'est la retraite"<sup>41</sup>. On comprend pourquoi Marguerite Duras ne dit rien de la Nouvelle Vague (exception faite de Jean-Luc Godard) qui fait des films "que c'est pas la peine" (selon le mot de Maurice Pialat). C'est sur ce terrain, et dans ces dispositions, que Marguerite Duras commence à faire du cinéma, et développe très rapidement une poétique à la fois radicale et homogène.

§18 À partir de *Détruire dit-elle* (1969), on peut dire que Marguerite Duras exploite au cinéma son exterritorialité pour mettre au point une écriture cinématographique sans référence et sans obligation. La caractéristique la plus remarquable de cette écriture procède d'une conception sacrée du texte lui-même – qui prédétermine le réglage des composants du langage cinématographique en écartant définitivement sa production des codes en vigueur dans le cinéma français (quelle qu'en soit l'obédience). Ce réglage ou cette répartition est sensible dès *Détruire dit-elle* (1969) : dans ce film, un certain nombre de déconnexions brisent le naturel de convention de la représentation. Tout se joue probablement sur le plan énonciatif : la fixité du cadre, la relation inquiète au hors-champ (qui est également thématisée), la diction comme dé-contextualisée des acteurs suffisent à sectionner la connectique présidant à la construction d'un monde au cinéma – et suffisent à séparer les composants du langage cinématographique dans un système qui régule soigneusement les discordances – j'entends par là qu'une certaine fonctionnalité est quand même préservée.

§19 La destruction évoquée par le titre du film affecte donc les modalités mêmes du récit. Cependant, c'est probablement avec *La Femme du Gange* et *India Song* que ce tropisme trouve non pas sa règle mais son régime d'exception<sup>42</sup> – dont la mise en œuvre connaît un certain nombre de variantes. Ce régime, comme l'a bien vu Jean-Luc Godard, est défini par un écrivain (l'idée n'est pas concevable par un cinéaste de formation) et appliqué par un cinéaste (sa mise en œuvre n'est pas concevable par un écrivain). En effet, la désolidarisation des voix et des images fracture la relation à l'univers représenté, dont le cinéma dominant s'est donné pour tâche première de simuler l'unité. Même si les dispositifs adoptés varient au fil des années suivantes (*Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, *Le Navire Night*, les courts métrages de 1979, etc.), on peut dire qu'ils sont tous subsumés par cette règle du jeu de la représentation : les composants disloqués du langage cinématographique ne font pas l'objet d'une régulation auctoriale mais spectatorielle : c'est donc en offrant au spectateur le maximum de liberté d'assemblage que Marguerite Duras impose son autorité cinématographique. Ces dispositions adoptées par l'auteur sont celle d'un écrivain, en ce sens qu'elles préservent l'autonomie du texte (au regard des images accusées parallèlement de l'appauvrir)<sup>43</sup>. Mais la mise en relation du texte avec des images qui ne lui répondent pas exactement augmente le "potentiel illimité" de ce texte, en découvrant (selon des frayages multiples) sous les mots de "nouvelles régions narratives"<sup>44</sup>. On peut donc dire que la force de ses films trouve son origine dans la littérature, et son efficacité dans une logique d'assemblage spécifiquement cinématographique.

§20 La dislocation texte/image est donc le *modus operandi* de ce que j'aimerais appeler la *cinémato-graphie* durassienne, pour rendre raison d'un ré-équilibre inter-médial. D'abord, la dissociation du texte et des images développe les ajours du récit – augmentant non pas la liberté, mais la part d'initiative imposée au spectateur.



D'autre part, ces mêmes dispositions modifient l'attention suscitée par l'image : dans la mesure où l'image en partie évacuée n'illustre plus l'action, son assujettissement au récit s'affaiblit, programmant un regard plus autonome – détaché, à la limite “absolu” dirait Marguerite Duras. On serait alors en position de faire l'hypothèse d'une cinématographie parfaitement équilibrée (en termes de proportions intermédiaires), en ce sens que l'importance accordée aux différentes composantes du langage cinématographique s'égalise, sans jamais pencher en faveur ou au détriment du son ou de l'image. Ainsi, suivant deux chronologies distinctes, on peut dire que littérature et cinéma se conjuguent dans la pratique de l'artiste à la faveur d'une ré-initialisation très radicale des conventions représentatives. Sa production littéraire se dévêt lentement de sa panoplie grammaticale et conventionnelle pour en venir dans les années soixante-dix et quatre-vingt à “[...] une écriture du non-écrit [...] Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls”<sup>45</sup>. Trois films suffiront à “reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive... très simple, très primaire presque : ne pas bouger, tout recommencer”<sup>46</sup>.

### Cinémas de l'écriture (JLG)

§21 Si l'on se reporte aux premiers textes publiés par Jean-Luc Godard<sup>47</sup>, on peut être surpris par leur facture disciplinée, qui s'explique en partie par l'influence d'Éric Rohmer aux *Cahiers du Cinéma* : “À l'époque, il y avait aux *Cahiers* l'idée du “beau langage” qui venait du XVIII<sup>e</sup>”<sup>48</sup>. De fait, cette écriture semble obéir à des règles recomposées. Au niveau des microstructures, le critique s'impose une facture curieusement classique, en multipliant les formulations archaïsantes, inversions et négations désuètes. Au fil des textes, à la faveur d'incrustations archaïsantes, le style revêt ainsi certains atours du “beau langage”. Au niveau des macrostructures, le grand style s'impose parfois de manière systématique, lorsque le critique mobilise rigoureusement les moyens de la rhétorique classique – pour des articles importants (d'un point de vue polémique), consacrés à Alfred Hitchcock notamment<sup>49</sup>. Pour rendre raison de ces déploiements rhétoriques un peu démodés, il suffirait de rappeler, à la suite de Godard lui-même, qu'il s'agit alors de faire entrer “les auteurs de films [...] dans l'histoire de l'art”<sup>50</sup>, et pour imposer l'autorité de certains cinéastes, il faut d'abord se donner une légitimité. C'est pourquoi le critique forge ce style paradoxal, qui s'efforce à promouvoir la nouveauté radicale du cinéma en costumant ses propres textes de la respectabilité des figures anciennes : il faut s'être montré capable d'écrire comme Laclos pour oser affirmer qu'il n'est plus nécessaire de filmer comme Delannoy.

§22 C'est dans une perspective comparable que le critique a choisi de construire sa réflexion sur le cinéma sur les fondations d'une bibliothèque – ou plus exactement en feuilletant un dictionnaire des littératures – car dans les années cinquante, il cite très peu et se contente de distribuer des noms. Mais le catalogue est impressionnant, par l'éclectisme et la quantité des références : sur le corpus que j'ai délimité, on croise ainsi Aragon, Audiberti, Balzac, Baudelaire, H. Bazin, Bernanos, Bérroul, Bossuet, Brecht, Céline, Cervantès, Chateaubriand, A. Christie, Cocteau, Corneille, Defoe, Diderot, Dostoïevski, Faulkner, Flaubert, Gide, Giono, Giraudoux, Goethe, R. Grenier, T. Hardy, Joyce, La Bruyère, Laclos, Larbaud, Lermontov, Malraux, Marivaux, Maupassant, Meredith, Molière, Montherlant, Moravia, Pirandello, Poe, Proust, Queneau, Radiguet, Ramuz, Rimbaud, Ronsard, Rousseau,

Sartre, W. Scott, Mlle de Scudéry, Shakespeare Simenon, Mme de Staël, Stendhal, Valéry. Certains auteurs bénéficient de plusieurs mentions (une bonne dizaine pour Balzac, Baudelaire et Malraux) dans une liste signalant pour commencer que la séparation des domaines (littérature et cinéma) n'est pas encore advenue ; on comprendra bientôt qu'elle ne doit jamais advenir, parce que dans l'ordre des arts, les ségrégations disciplinaires ne sont pas pertinentes pour lui. Le dictionnaire des grands auteurs vaut revendication d'héritage et qualification du critique, tandis que le catalogue lui-même égrène d'un texte à l'autre le vocabulaire critique d'une promotion du cinéma : chaque nom propre ouvre des catégories stylistiques, pose une échelle de valeurs, suggère des affinités thématiques ; car il s'agit également d'ordonner des hiérarchies et d'inventer, c'est-à-dire nommer des classiques :

les grincheux affirment volontiers que le cinéma est inférieur au roman, pour ne pas dire à la littérature ; ils lui reprochent de manquer de Stendhal, de Proust, de Giraudoux ; ils prétendent que le jour où il en trouvera, tout ira bien. Mais il se trouve justement qu'avec Joseph L. Mankiewicz on se trouve en présence d'un Giraudoux de la caméra.<sup>51</sup>

On comprend vite aussi que cette analogie intermittente et interminable œuvre parallèlement à la dissolution de la bibliothèque, laissant entendre que nos grands écrivains ne sont pas inégalables, ni même incomparables, et doivent parfois s'associer pour soutenir la comparaison avec certains films :

*Du Côté de la Côte* est un film admirable. C'est France Roche multipliée par Château-briand (celui d'*Impressions d'Italie*), par Delacroix (celui des *Croquis Africains*) ; par Mme de Staël (celle de *De l'Allemagne*) ; par Proust (celui de *Pastiches et Mélanges*) ; par Aragon (celui d'*Anicet ou le Panorama*), par Giraudoux (celui de *La France Sentimentale*), et j'en oublie.<sup>52</sup>

Le nom propre définit alors un territoire, un domaine public où règne la notoriété, dont l'auteur est en fait exproprié, où le texte n'a pas – encore – droit de citation. Afin de cartographier les terres nouvelles du cinéma, on voit donc que Jean-Luc Godard convoque et congédie aussitôt les grands noms fonctionnalisés, domestiqués d'une littérature qui doit se quitter pour désigner autre chose ; c'est ainsi que l'hommage se transforme en adieu.

§23 On peut s'interroger sur la posture du sujet de l'énonciation – mais on a vu que la mise au monde du cinéma exigeait un travail simultané d'auto-qualification (connaissances littéraires / compétences stylistiques), de sorte que se compose, au fil des années, le portrait d'un médiateur dont l'autorité n'est plus contestable et se manifeste diversement. Régulièrement une maxime, en effaçant le sujet de l'énonciation, par défaut atteste de sa puissance. Mais le *je* s'affiche parfois résolument, et de manière très calculée – en conclusion d'un article sur *Rafle sur la ville* (P. Chenal) : “un film vrai, dit la publicité. Je dis : un vrai film”<sup>53</sup>. Écrire aux *Cahiers*, c'était donc bien “faire du cinéma” dans tous les sens : il s'agissait d'abord de donner une légitimité artistique au cinéma en lui proposant une surface de projection réflexive – et *faire* du cinéma de cette façon c'est le *mettre au monde* de la pensée. Il fallait pour cela que Jean-Luc Godard compose un personnage et un appareillage rhétorique ; le “beau langage”, les grands auteurs sont alors requis pour figurer la beauté et la nécessité du cinéma. Mais nous allons voir que le classicisme de ce cinéma de l'écriture n'est jamais pur et se fissure avant même de s'être vraiment établi.

- §24 L'équilibre du dispositif dont nous avons observé quelques mouvements est constamment menacé par des procédures de dislocation, comme si la surface de cette prose disciplinée se laissait troubler par les remous d'un vouloir dire beaucoup moins docile. Ainsi, l'auteur refuse parfois brutalement de s'expliquer lorsqu'il décide de la beauté de certains films : "dire d'eux : c'est le plus beau des films, c'est tout dire. Pourquoi ? Parce que c'est comme ça"<sup>54</sup>. Dans la même perspective, le recours à la parataxe permet d'éliminer certains maillons du raisonnement : "contrairement aux idées reçues, on voit qu'il n'y a pas de belle mise en scène sans un beau scénario. Platon disait que la beauté est la splendeur de la vérité"<sup>55</sup>. On peut entendre que le scénario est à la mise en scène ce que la vérité est à la beauté... En l'occurrence, ce ne sont pas les unités du discours qui sont malmenées, mais leur assemblage, leur montage qui sollicite beaucoup ellipses et courts circuits. Autrement dit, aux frontières de ses figures, le prestige de la rhétorique classique est guetté par le silence, menacé d'annulation. En atteste encore la figure du paradoxe, qui arrête régulièrement la pensée sur l'informulé : "on ne regarde la figure d'une femme que si l'on doute de son amour"<sup>56</sup>. Ce qui doit retenir l'attention, c'est que Jean-Luc Godard développe un style qu'il refuse de faire fonctionner tout à fait. Manifestement, l'enjeu de ces manœuvres n'est pas de forger un style plus personnel, mais au contraire de donner l'initiative au langage, après avoir mis en turbulence les protocoles usuels de la représentation verbale.
- §25 On pourrait multiplier les exemples – nombre d'entre eux sont devenus célèbres – de cette mise en jeu ou mise en travail du signifiant, qui prend volontiers un aspect ludique – et que l'on retrouvera aussi dans les films de Jean-Luc Godard. L'évocation du jeu des acteurs dans *La Loi* de Jules Dassin passe par une équivoque : "Pierre Brasseur roupille, Montand, de mon temps, était mieux"<sup>57</sup>. Il peut s'agir aussi de démonter et remonter pour les remotiver des expressions figées dont l'arbitraire se porte alors à notre attention : "le metteur en scène de *Suzanne découche* est un malin et demi [...] pas snob pour un cadrage"<sup>58</sup>. Je ne m'arrêterai pas sur le goût bien connu du calembour – un exemple seulement dans *Le Mépris*, où Camille ordonne à Prokosch : "montez dans votre Alfa, Roméo".
- §26 Ces jeux peuvent sembler bien innocents. Pourtant le sentiment s'impose, au gré de ces manipulations, que le langage peut se dérober à notre contrôle à tout instant pour frayer sa propre voie en travaillant contre la parole publique, contre les images prévues et les assemblage préfabriqués. C'est frappant lorsque Jean-Luc Godard remanie des structures. Dans *Allemagne année 90 neuf zéro*, un chiasme est combiné à une figure d'antanaclase assez anodine (une permutation engendre le changement de statut grammatical et sémantique de deux mots) : "vous avez une nouvelle bonne ; moi, j'ai une bonne nouvelle". Mais ces inversions peuvent se montrer plus constructives : ce même film, réalisé pour honorer la commande d'un travail sur l'état de solitude, prend forme d'une permutation de structure, et met en scène la solitude d'un état. On voit donc que, sans nécessairement remettre en cause la linéarité du discours, Jean-Luc Godard guette en quelque sorte les faux raccords du langage pour tester la possibilité d'une subversion. Se souvenant de La Bruyère, un personnage d'*Alphaville* donne la théorie et la pratique de cette forme de vigilance : "tout a été dit, à moins que les mots changent de sens, et les sens de mots"<sup>59</sup>.

- §27 En effet, lorsque toutes les significations sont prédisposées par le spectaculaire et ses avatars, le sujet de l'énonciation peut encore choisir de se dérober au spectacle, et refuser l'instrumentalisation du langage pour l'obliger à se réfléchir, à se questionner cette fois unité par unité. Il s'agit donc bien suivant d'autres modalités que chez Marguerite Duras, de "tout reprendre à zéro". Régulièrement, l'auteur déploie l'histoire d'un mot, pour le recharger de ses résonances étymologiques : "les assiettes, c'est fait pour s'asseoir", entend-on dans *Week-end*<sup>60</sup> ; ou, à propos d'*Histoire de la Folie* de Foucault : "si je dis que c'est du gribouillage, c'est que dans gribouillage il y a Gribouille et surtout il y a scribe"<sup>61</sup>. Plus gravement, Jean-Luc Godard interpelle Michel Piccoli au moment de la célébration du centenaire du cinéma – qui donne lieu, chaque nuit, à la généreuse diffusion d'une minute de film à la télévision : "qu'est-ce qu'on appelle célébrer ? [...] pourquoi célébrer le cinéma ? parce qu'il n'est pas assez célèbre ?"<sup>62</sup>. La malhonnêteté d'une coalition médiatico-culturelle est dévoilée par une simple question qui réactive un sens oublié du verbe *célébrer* (rendre célèbre ; faire connaître).
- §28 On peut donc juger que, passant de l'écriture critique au cinéma, Jean-Luc Godard utilise les ressources (littéraires, étymologiques et linguistiques) du langage verbal pour refuser / dénoncer la tranquillité du déjà dit, ou du prêt-à-dire, la logique "de ces petits films français où les acteurs croient qu'il suffit d'ouvrir la bouche pour penser"<sup>63</sup>. Pour penser, il est plus rentable de quitter les autoroutes de la communication afin de démonter, et restaurer du même geste une locution ; pour répondre à la question "comment ça va ?" le cinéaste ne cherchera pas à statuer sur un état – comme nous y invitent automatismes sociaux et verbaux. Il questionnera un procès, l'opération qui transforme par exemple en événement en information, son passage par la machine à écrire (*Comment ça va ?*). Dès que le cinéma prend le relais de l'écriture, dès que les mots sont mis en concurrence avec les images, le locuteur refuse d'assumer seul l'autorité d'une parole qu'il n'hésite plus à importer – ou racoler, donc ? – : les citations se multiplient en s'anonymant, Ferdinand pratique la lecture à haute voix (*Pierrot le fou*), slogans et affiches publicitaires sont recyclés, la voix *off* de *JLG / JLG* se compose et se décompose en chuchotements. Ainsi les films se nourrissent-ils de paroles qui n'appartiennent plus à personne.

### 3. Entre littérature et cinéma : cinémato-graphies

#### Poétique des espaces intermédiaires (JLG)

- §29 Suivre le trajet de certains instruments de figuration / défiguration dans l'œuvre de Jean-Luc Godard permet de comprendre comment des mécanismes mis au point dans le temps de l'écriture critique sont repris tels quels suivant d'autres agencements dans le temps de la production cinématographique. Très simplement, les figures mobilisées pour fracturer et modifier les assemblages tout faits du prêt-à-dire sont réquisitionnées pour casser les assemblages tout faits du prêt-à-montrer et du prêt-à-raconter – d'où l'importance des inscriptions, enseignes, jeux sur les lettrages divers qui conjuguent la force de l'image et du texte. Cette destruction programmée dès le tournage d'*À bout de souffle*, s'engage très rapidement à partir du *Mépris*. Les outils forgés dans l'atelier littéraire vont contribuer à congédier la littérature.

si l'on sait à l'avance tout ce que l'on va faire, ce n'est plus la peine de le faire. Si un spectacle est tout écrit, à quoi sert de le filmer ? A quoi sert le cinéma, s'il vient après la littérature ?<sup>64</sup>

§30 En 1962, Jean-Luc Godard évoquait ainsi les limites de la préfiguration du spectacle par le scénario, qui enfermerait en quelque sorte par avance le récit dans des continuités préparées, et dans les premières années de sa production cinématographique, le cinéaste utilise des incrustations littéraires pour enrayer les mécanismes de la narration et démultiplier les possibilités combinatoires de l'image, et par contre-coup les ramifications des histoires possibles – c'est ainsi qu'il envisage une phrase de Rainer Maria Rilke définissant la beauté : "c'est une de ces phrases qui est comme un corridor avec beaucoup de portes, de chambres à ouvrir. On n'a pas encore commencé à les ouvrir et on se dit : que de choses à découvrir !"<sup>65</sup>. Bien entendu, toutes les composantes du langage cinématographique sont rapidement touchées par un énorme travail de fractionnement et de citations qui ne se limitent pas du tout à la littérature.

§31 Au terme présomptif de son parcours, c'est chaque image qu'il refusera à la fois de figer dans un discours cinématographique et de référer à l'ordonnement rationnel des choses. Le récit, le montage, le plan, ne peuvent plus se prévaloir que de la cohérence de l'imprévisible, suivant la définition du montage fournie par Georges Bernanos à travers Robert Bresson : "ô merveille / qu'on puisse faire présent / de ce qu'on ne possède pas / soi-même / ô doux miracle / de nos mains vides"<sup>66</sup>. On voit donc comment se détermine un *espace intermédiaire* – qui se construit d'une manière plus complexe que chez Marguerite Duras, mais suivant un mécanisme comparable que l'on peut réduire par cette équation : ce n'est jamais l'élément A ou l'élément B qui importe (on n'entend presque rien dans certains plans de Godard, on ne voit presque rien dans certains plans de Duras), ce n'est pas non plus la simple succession de l'élément A et de l'élément B, mais l'élément C suscité par leur rapprochement – et qui reste sans domiciliation officielle. Soulignons que ce n'est pas à un romancier, moins encore à un cinéaste, mais à un poète que Jean-Luc Godard empruntera la force de son modèle – la définition de l'image publiée par Pierre Reverdy dans la treizième livraison de *Nord-Sud* en 1918 :

L'image est une création pure de l'esprit. / Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. / Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. / Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'images. / Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent. / On obtient rarement une force de cette opposition. / Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste.<sup>67</sup>

§32 Si on se demande pourquoi Jean-Luc Godard a retenu cette définition de l'image plutôt que celle d'André Breton qui l'incorpore et la rectifie dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), la réponse est simple : Pierre Reverdy exige dans la mise au point de l'image une régulation de l'arbitraire par l'exercice de la raison qu'André Breton récuse (la force de l'image étant produite par l'écartement initial des éléments rapprochés). Cette nuance mérite d'être signalée parce qu'elle indique la volonté chez Jean-Luc Godard de maintenir dans l'exercice de la représentation le prisme d'une subjectivité (qui est moins sensible évidemment que chez

Marguerite Duras, mais très actif cependant). Mais ce qu'il faut souligner surtout, c'est la continuité de cette action cinématographique : au moment de synthétiser sa propre méthode (*JLG / JLG*), le cinéaste emprunte à un autre genre, un autre médium, une proposition extra-cinématographique qui a bien pour vocation de cerner un *espace intermédiaire*. Or c'est un principe et une pratique qui sont actifs depuis ses commencements au cinéma – du côté de la critique d'abord. De fait, Jean-Luc Godard s'est montré très tôt attentif au cinéma qui serait capable de montrer autre chose que ce qui fait normalement obstacle au regard – c'est la définition de l'objet – dans les films de Nicolas Ray par exemple :

on ne s'intéresse plus aux objets, mais à ce qu'il y a entre les objets, et qui devient à son tour objet. Nicolas Ray nous force à regarder comme réel ce que l'on ne regardait même pas comme irréel, que l'on ne regardait pas.<sup>68</sup>

Quelques années plus tard, c'est à Élie Faure que revient la responsabilité de dire (à travers la voix de Jean-Paul Belmondo) les règles du jeu de la représentation :

Velasquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse [...] L'espace règne.<sup>69</sup>

§33 Il est évident que le travail de déconstruction du récit classique entrepris à partir d'*À bout de souffle* passe par des dispositifs propres à dérouter la narration : découpage et démontage esquivent l'ajustement des éléments narratifs attendus. Ces dispositions sont très sensibles par exemple dans *Le Mépris*, où les rapports entre le texte et l'image, la parole et l'action, le mouvement des corps et le mouvement de la caméra, sont en partie dé-fonctionnalisés par des choix de découpage et des mouvements de caméra qui compliquent la continuité temporelle en décomposant l'homogénéité narrative au prisme de cette triangulation : regard / action / diction.

§34 Ensuite, l'ensemble du travail consistera dans l'exploration des possibilités offertes par la combinaison des matériaux au nombre desquels la littérature, parce qu'elle véhicule des images non matérialisées, joue un rôle de première importance pour d'une part modifier le regard et absenter son objet que le cinéma dominant tend à rendre évident, et d'autre part modifier les circuits narratifs. Plus précisément l'équilibrage des composants, ou la régulation inter-médiale opérée par Jean-Luc Godard engendre une cinémato-graphie très neuve. Ainsi, à l'autre extrémité du parcours que nous envisageons, et puisque c'est dans ce film que Jean-Luc Godard explicite les règles du jeu, on pourrait examiner comment, dans *JLG/JLG* le prisme réglé par l'artiste procède à une saisie qui est simultanément problématisation (histoire et géographie) de cette saisie. Au début du film, un plan nous montre à travers une fenêtre une façade de l'autre côté de la rue. Le plan se développe quelques secondes, durant lesquelles la mise au point, qui saisissait d'abord les maisons, se dérègle pour révéler les contours de la fenêtre et ses voilages. L'objet offert d'abord à notre attention se décompose donc pour céder ses droits à l'architecture d'un seuil ; ce recul de la mise au point désigne d'abord l'objet comme construction du regard, puis le regard comme construction de l'objet, en ce sens que l'objet du regard (ce sont des fenêtres) se met à regarder l'observateur initial et contribue à définir l'espace comme intervalle et le regard comme échange, et non plus seulement comme saisie d'un objet par un sujet.

§35 Ce qu'il me semble important de souligner, c'est que Jean-Luc Godard (bien avant le temps des publications qui homogénéise son parcours au regard du parcours de Marguerite Duras) utilise des opérations mentales et des actes d'écriture testés au temps de la critique, d'abord pour casser le prêt-à-raconter comme le prêt-à-montrer des autres, ensuite pour modifier les règles du jeu de la représentation dans ses propres histoires au cinéma. Les citations – d'abord littéraires, puis poly-artistiques – ont également cette fonction de descellement et de remontage. En ce sens on peut dire que Jean-Luc Godard a écrit *sur* le cinéma (écriture critique), avant d'écrire *avec* le cinéma (mise au point d'une *cinémato-graphie*), puis *à partir du* cinéma (les publications autonomes des années 90). La logique de ces transferts est explicitée incidemment dans l'entretien qui nous occupait, par une comparaison – développée, mais surtout reconvertie pour montrer autre chose : un principe de figuration, utilisé d'abord pour saisir une réalité, est repris pour en saisir une autre...

le cinéma c'est comme la cuisine : on sait qu'on a raté le plat, on sait qu'on peut, bon, atteindre, pas la perfection, mais on sait que si on vous avait pas poussé le coude, s'il n'y avait pas eu le téléphone, les nouilles auraient été juste cuites à la bonne cuisson [...] et dans un livre peut-être, et il doit y avoir une jalousie de moi, une grande jalousie par rapport au dire [...] on peut bien cuire les nouilles [...] aller peut-être jusqu'au fond de la matière même des nouilles [...] au cinéma [...] il y a trop de complots et de trucs, ça n'intéresse pas [...] il faut nourrir trop de monde au cinéma [...]

### L'image écrite (MD)

§36 À propos de la cuisine préparée par Marguerite Duras sur le tournage de certains de ses films, les témoignages ne manquent pas – sur sa crainte de “nourrir trop de monde au cinéma” non plus<sup>70</sup>. La méfiance de Marguerite Duras à l'égard du cinéma d'un point de vue esthétique n'est pas tout à fait sans rapport, puisqu'elle vise l'excès de présence et d'actualité imposée par le médium – accusé de stériliser l'imaginaire préparé par le texte : “Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. / C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire”<sup>71</sup>. Cependant, Marguerite Duras isole intuitivement mais de manière très nette une composante fondamentale du langage cinématographique, que les sémiologues mettent en exergue dans les mêmes années sur un plan théorique<sup>72</sup>, et que l'ensemble de son œuvre à elle contribuera à développer : alors que la littérature est limitée par la dimension conventionnelle et arbitraire du langage, et par des langues imparfaites en cela que les mots ne ressemblent pas aux choses, au cinéma tout peut faire signe, tout peut faire sens, tout peut faire émotion – selon des combinaisons illimitées. Dans ses entretiens avec Michelle Porte, elle évoque les images cinématographiques de la mer :

La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture.

En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l'image. On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre.<sup>73</sup>

Ces propositions, suscitées par ses propres images, font l'objet d'une généralisation au cinéma dans son ensemble, et inversent tout à fait la négativité affectant ses

propos habituels sur le cinéma : on note que ce renversement implique la prise en charge de la création cinématographique par le vocabulaire de la création littéraire, qui actionne donc ici dans le métalangage une hybridation des deux arts, l'avènement d'une écriture *cinémato-graphique*.

§37 Cette *cinémato-graphie* engage la mise en œuvre de deux mécanismes emboîtés : la virtualisation des représentations (1) est soumise à un système de décalages (2) (entre le son et l'image ; les corps et les voix ; le plan / la séquence, etc.) qui contribuent à constituer, comme dans le travail de Jean-Luc Godard, un *espace intermédiaire* dont le sol est composé différemment, mais dont la délimitation se fait par des moyens comparables. Les procédures envisagées tout à l'heure sur leur versant destructif doivent donc être considérées aussi autrement – pour leurs vertus créatives et constituantes. D'abord la raréfaction de l'action visible à l'écran – qui prendra des formes spectrales, à l'intersection des voix, de la musique et des images –, cette raréfaction n'existe pas *absolument* : elle ne peut être diagnostiquée que relativement à l'agitation conventionnelle du cinéma narratif. Les personnages d'*India Song*, fortement ralentis et comme démobolisés, prennent des poses, esquissent quelques pas, ébauchent un mouvement de danse éventuellement, mais (si l'on considère qu'une action a un sujet et un objet) dans le cadre d'une action qui sera perçue comme fragmentaire, incomplète, intransitive en quelque sorte. Le desserrement des continuités temporelles et des relations de cause à effet qui charpentent le récit traditionnel contribuent à accentuer le sentiment d'un fractionnement de l'action : pour reprendre le cas d'*India Song*, le découpage des plans garantit les raccords dans le mouvement de personnages qui ne vont... nulle part. Mais là se décide la puissance de transformation de cette *cinémato-graphie* : ces fractionnements modifient la mesure de l'action comme les valeurs de cette action – invitant à regarder chaque geste autrement, partiellement déconnecté d'une intrigue exsangue ou languissante<sup>74</sup>. Cette promotion cinématographique du geste concerne aussi l'action verbale, qui fait l'objet d'une représentation scindée, puisque dans la célèbre scène du bal, nous voyons Michael Lonsdale et Delphine Seyrig à l'écran, nous reconnaissons leurs voix, mais jamais les voix ne viennent s'articuler sur les visages. Notons que c'est encore en termes spatiaux que l'auteur métaphorise le résultat de cette division – en évoquant le "dépeuplement" des acteurs et des personnages<sup>75</sup>.

§38 Marguerite Duras utilise donc le texte (et la musique) pour délocaliser le rapport que nous entretenons à la fiction. Or la dislocation ou l'extension des continuités narratives habituelles permet d'expérimenter de nouveaux dispositifs – d'une efficacité parfois très prenante. Dans *Le Camion* par exemple, l'auteur nous fait savoir qu'"il n'y a pas de représentation de l'histoire"<sup>76</sup>. De fait, en lieu et place de cette représentation alterneront deux séries d'images : les images (sans personnages) faites depuis un camion circulant dans les Yvelines ; les images de Marguerite Duras et Gérard Depardieu lisant sans "aucune répétition"<sup>77</sup> le texte d'une histoire qui pourrait être celle du *Camion* – les deux séries étant reliées par la musique et par les voix. Ainsi, privée d'illustration mais *préparée* par l'interaction entre les voix et les images, l'histoire prend une force très insolite de son caractère lacunaire, parce que son inachèvement et sa délocalisation sollicitent fortement l'imaginaire, rétabli dans ses droits bafoués par le cinéma dominant – autrement dit l'engagement du spectateur. De même dans *Césarée* (court métrage de 1979), la voix *off* (de Marguerite Duras) évoque de manière très allusive, à travers un texte



de facture poétique plus que narrative, le destin de Titus et Bérénice (sans jamais que les noms soient prononcés) tandis que la caméra circule lentement dans le jardin des Tuileries parmi les statues de Maillol : les corps féminins isolés sur leur socle, nus et figés dans un mouvement sans avant et sans après, figurent incomplètement “la reine des juifs”, “répudiée pour raison d'état”<sup>78</sup> – plus qu'à Pierre Reverdy, on pense alors davantage à la “beauté convulsive” définie par André Breton<sup>79</sup>... Reste que, entre arts plastiques et poésie, la conjugaison d'un récit verbal très ajouré et d'images lacunaires mais suggestives présente au spectateur les éléments d'un récit à bâtir, et les moyens d'une appropriation de l'histoire dont la relation est très habilement esquivée.

§39 Ce qu'il me semble par conséquent important de souligner, c'est que la simplification des moyens employés et la dislocation de la grammaire, au lieu d'appauvrir le langage cinématographique, en augmentent les possibilités suivant un mécanisme très simple et très puissant : abandonnant pour partie les codes du cinéma commercial (décor, action, narration, diction, etc.), Marguerite Duras soustrait l'image aux exigences narratives, voulant qu'une image ne puisse valoir que pour ses propriétés conductrices ou vectorielles (à la limite dans le cinéma commercial, une image n'a pas de valeur en tant que telle, elle ne vaut que pour la suivante). Elle libère du même geste le regard du spectateur de cette pression narrative, de sorte qu'il puisse s'exposer à la conjugaison du son et de l'image dans le cadre d'une expérience sensorielle véritablement singulière et personnelle. Autrement dit, et comme l'ont bien montré des travaux récents sur la perception cinématographique<sup>80</sup>, ce qui est soustrait à l'histoire augmente l'attention accordée à l'image, et ce qui échappe aux codes narratifs revient à la poésie des assemblages privés. Regarder un film de Marguerite Duras, c'est aujourd'hui encore se prêter à une expérience perceptive très neuve – suivons l'invitation qu'elle adresse à son acteur dans *L'Homme atlantique* :

*Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin.*

### **Changer la nature de l'action**

§40 Dans *Sauve qui peut la vie* (1979) on assiste à une rencontre entre Marguerite Duras et “Jean-Luc Godard” (interprété par Jacques Dutronc) qui *n'a littéralement pas lieu*, parce que “Marguerite Duras” ne veut pas entrer dans la salle où le cinéaste prodigue quelque chose comme une leçon de cinéma. En compensation, il ouvre un livre d'elle (fabriqué à partir d'un film de Michelle Porte) pour lire intégralement à ses élèves la célèbre page manuscrite reproduite en *fac simile* : “Je fais des films pour occuper mon temps [...]”<sup>81</sup>. En refermant le livre, “Jean-Luc Godard” constate la convergence de son expérience avec celle de l'auteur du *Camion*.

Cette non-rencontre filmée fait trace d'une rencontre non filmée qui sera quant à elle évoquée par Marguerite Duras dans *Les Yeux verts* :

Il semblerait qu'on ait eu jusqu'ici des problèmes inverses lui et moi dans le cinéma, surtout dans le rapport texte image. Mais qui sait, peut-être que non, ça dépend aussi de comme il le dirait lui, s'il le disait.<sup>82</sup>

Dans l'entretien de 1987, Jean-Luc Godard reprend cette figure de symétrie à propos des relations entre littérature et cinéma dans son œuvre avant d'extrapoler : "C'est l'envers qui se débat par rapport à l'endroit [...] La littérature et le cinéma, c'est l'envers et l'endroit"<sup>83</sup>.

§41 Dans le parcours des deux artistes, il apparaît que l'envers et l'endroit sont impossibles à dissocier si l'on veut rendre raison d'une économie de la création qui mobilise les ressources des deux arts. Mise en miroir, leur évolution compose en outre une symétrie que nous avons tenté de décrire. On a vu d'abord que l'un et l'autre font un usage agressif ou transgressif du médium limitrophe. Marguerite Duras vitupère "la majeure partie du cinéma qui a été fait"<sup>84</sup> et prononce – sur un mode qui combine de manière très singulière le poétique et le polémique – la vanité de "ce détail, le cinéma"<sup>85</sup>. Dans les respectables encyclopédies de la littérature, Jean-Luc Godard décapite les œuvres en détachant les noms propres des textes qui, soigneusement anonymés, irrigueront plus tard la bande son de ses films. Car de part et d'autre, l'agressivité manifeste une volonté de conquête dont les enjeux sont certes différents : pour Jean-Luc Godard, il s'est agi d'abord de mimer certains gestes de la culture traditionnelle et ses protocoles de rassemblement pour promouvoir le cinéma au rang des arts, avant de convertir les outils façonnés dans cet exercice littéraire au profit de son propre dialecte cinématographique. Pour Marguerite Duras, il s'agissait plutôt d'utiliser le détour impersonnel de la technologie du cinéma (et de ses préparatifs) pour continuer de publier des histoires à un moment où l'incorruptibilité de la syntaxe française l'avait réduite au silence.

§42 C'est ici que la pratique amphibie des deux artistes prend à nos yeux un intérêt excédant largement leur propre cas, et prend une force modélisatrice de première importance si l'on réfléchit aux relations entre littérature et cinéma après leur passage : sans nécessairement que cela soit calculé, la translation d'un médium (idiome) à l'autre a provoqué des métissages extrêmement fertiles en ce sens qu'ils entraînent une accélération très sensible des évolutions en cours (dans la discipline d'origine) : la dislocation du texte et des images permet à Marguerite Duras de tester jusqu'au vertige (*Son nom de Venise*) ou jusqu'au noir (*L'Homme atlantique*) la virtualisation des représentations au cinéma, tandis que son écriture littéraire se dé-grammaticalise en adoptant des formes de narration plus visuelles. Quant à Jean-Luc Godard, il reprend tels quels au cinéma des mécanismes de démontage testés dans l'ordre du langage verbal pour les réinvestir dans l'ordre de la syntaxe cinématographiques : un certain nombre de figures sont requises pour desceller les assemblages convenus de la narration et favoriser d'autres possibilités, que sa production textuelle radicalise sous forme de *phrases (tirées d'un film)*.

§43 Dans quelle mesure peut-on dire que ce dialogue, puis ce double parcours et cette symétrie que nous avons examinés nous instruisent sur les pratiques actuelles ? D'abord, l'un et l'autre des deux artistes ont pris le risque du dépaysement disciplinaire, de la délocalisation de leur production, et du métissage des idiomes – sans égard pour les circuits de reconnaissance qui ont construit leur carrière : risque authentique pour Jean-Luc Godard, qui abandonne les fastes de la narration

linéaire au profit d'une recherche beaucoup moins "commerçiable" – selon le mot de Marguerite Duras, pour qui les risques sont peut-être plus mesurés<sup>86</sup>. Mais surtout, l'un comme l'autre ont procédé à des hybridations qui ont contribué à modifier *la nature de l'action* littéraire comme la nature de l'action cinématographique, en publiant des textes et en réalisant des films où l'action véritable est évacuée des contenus gestuels ou événementiels de quelque histoire ou de quelque scénario : elle consistera désormais dans le renouvellement des mises en rapport qui s'effectue dans l'acte énonciatif. D'où la marginalisation progressive de leur production dans notre culture, et l'importance de leur contribution dans l'art contemporain : l'action elle-même (c'est l'idée de la métaphore ou du montage) s'effectue dans l'espace et dans le temps du déplacement qui conduit d'une catégorie à l'autre, d'un genre à l'autre, de l'image au mot, ou du mot à l'image :

Une lecture vue, une première lecture vue, feuillets en main, c'est autant du cinéma – sinon davantage – que le jeu du contenu de cette lecture ou sa représentation.<sup>87</sup>

Jean Cléder  
Université de Rennes 2

## NOTES

- <sup>1</sup> "Duras / Godard, 2 ou 3 choses qu'ils se sont dites", *Texto, émission Océaniques, 28 décembre 1987*, reproduit dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 2 (Paris, éditions des Cahiers du Cinéma, 1998, p. 140-147). Les mentions de cet entretien, indiquées entre parenthèses, renvoient à cette édition.
- <sup>2</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome II (1946-1996), Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010, p. 912.
- <sup>3</sup> À propos de cette discussion, Annie Ernaux note dans son *Journal du dehors* : "Est culturel ce qui provoque le respect. (*Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, <Quarto>, p. 527).
- <sup>4</sup> On ne peut pas évidemment attribuer la même ambition théorique et totalisante à Marguerite Duras – même si, on y reviendra, c'est une théoricienne du cinéma intéressante à plus d'un titre.
- <sup>5</sup> Voir par exemple les entretiens publiés dans *Le Camion* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1977) et *Les Lieux de Marguerite Duras* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1977).
- <sup>6</sup> Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 186.
- <sup>7</sup> Marguerite Duras citée par Jean Vallier, *op. cit.*, p. 912.
- <sup>8</sup> Jean-Luc Godard, *Les Années Cahiers (Godard par Godard)*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1985 ; Flammarion, 1989) ; une édition augmentée sera publiée en deux volumes aux Cahiers du Cinéma en 1998.
- <sup>9</sup> "L'Art à partir de la vie – Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala"; *Les Années Cahiers*, p. 12 et 14.
- <sup>10</sup> On peut entendre cette proposition très simplement : même si les textes sont publiés dans des périodiques (et voués de ce fait à la péremption), l'activité d'écriture est prise au sérieux.
- <sup>11</sup> Il est évident qu'écrire sur les films des autres, c'est se préparer à faire ses propres films.
- <sup>12</sup> "Entretien avec Jean-Luc Godard", *Cahiers du Cinéma* n° 138, décembre 1962, p. 21.
- <sup>13</sup> Sur ce point voir Alain Bergala, *Godard au travail, les années soixante*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2006.
- <sup>14</sup> Claude Francolin, *À bout de souffle*, Paris, Éditions Seghers, 1960, <roman choc>. Sur les autres éléments, voir le chapitre consacré à *À bout de souffle* par Alain Bergala, *Godard au travail, les années soixante*, *op. cit.*, p. 15-57.
- <sup>15</sup> Macha Méril, Jean-Luc Godard, *Journal d'une femme mariée*, Paris, éditions Denoël, 1965.
- <sup>16</sup> Jean-Luc Godard : JLG/JLG, phrases (Paris, *P.O.L.*, 1996) ; For ever Mozart, phrases (Paris, *P.O.L.*, 1996) ; Allemagne neuf zéro, phrases (sorties d'un film) (Paris, *P.O.L.*, 1998) ; 2 x 50 ans de cinéma français ; phrases (sorties d'un film) (Paris, *P.O.L.*, 1998) ; Les Enfants jouent à la Russie, phrases (sorties d'un film) (Paris, *P.O.L.*, 1998) ; The Old Place, phrases (sorties d'un film) (Paris, *P.O.L.*, 2001) ; Éloge de l'amour ; phrases (sorties d'un film) (Paris, *P.O.L.*, 2001) ; Film Socialisme, Dialogues avec visage auteurs (Paris, *P.O.L.*, 2010).
- <sup>17</sup> Propos recueillis par Antoine de Baecque, *Godard, biographie*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2010, p. 754.
- <sup>18</sup> Sur cette vocation précoce, voir par exemple *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 126.

- <sup>19</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17-18.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17.
- <sup>21</sup> Pour une présentation synoptique des interactions entre textes et films dans l'œuvre de Marguerite Duras, je me permets de renvoyer aux "Chronologies croisées" que j'ai établies dans *Marguerite Duras, le cinéma, Études cinématographiques* n° 73, mars 2013, p. 209-214.
- <sup>22</sup> Je pense en particulier aux travaux de Catherine Bouthors-Paillart.
- <sup>23</sup> Dans la préparation de *Hiroshima mon amour*, les "conseils" d'Alain Resnais vont dans le sens d'un renforcement de l'identité littéraire de son écriture. Voir sur ce point "Travailler pour le cinéma", *France Observateur*, 31 juillet 1958, repris dans Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, 2013, <Bibliothèque de la Pléiade>, p. 112-115.
- <sup>24</sup> Madeleine Borgomano retrace avec beaucoup de finesse le circuit de cette évolution dans *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985, <Cinéma>.
- <sup>25</sup> Voir sur ce point la notice de Robert Harvey pour *Hiroshima mon amour* (*Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, p. 1632).
- <sup>26</sup> Françoise Lebrun, Michael Lonsdale, Delphine Seyrig par exemple...
- <sup>27</sup> Sur cette expérience, voir le témoignage de Michelle Porte dans : *Michelle Porte, Entre documentaire et fiction : un cinéma libre*, Bordeaux, Éditions Le Bord de l'Eau, 2010, <Arts en parole>, p. 51 et suivantes).
- <sup>28</sup> Sur les raisons de cette aphasie, voir Marguerite Duras : "La destruction la parole", entretien avec Marguerite Duras par Jean Narboni et Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma* n° 217, novembre 1969, pp. 45-57, p. 57. Proche collaborateur de Marguerite Duras, Benoit Jacquot insiste volontiers sur cette inversion qui s'est produite après 1968. voir par exemple : "Le geste artistique de Marguerite Duras : 'd'une liberté inconditionnelle'", Entretien avec Benoit Jacquot, Marguerite Duras : le cinéma, *Études cinématographiques* n° 73, *op. cit.*, p. 165 et suivantes.
- <sup>29</sup> Benoit Jacquot, entretien cité, p. 172.
- <sup>30</sup> Marguerite Duras, *Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 14-15.
- <sup>31</sup> J'ai procédé à la transcription des échanges filmés entre Claude Berri et Marguerite Duras, publiée dans le numéro 3 de la revue *Initiales* en décembre 2013.
- <sup>32</sup> À cet égard, il est remarquable que les rencontres de l'été 1987 fassent alterner les séances de travail sur le scénario d'une adaptation classique avec des séances de lecture filmée...
- <sup>33</sup> "[...] est-ce un "livre", un "film" ? l'intervalle des deux ?" (Maurice Blanchot : "Détruire", in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132.
- <sup>34</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17.
- <sup>35</sup> Marguerite Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, p. 96. "On prend le spectateur pour un enfant. Le spectacle cinématographique est un spectacle infantile... Quand on voit à la télévision les vieux films, par exemple, le spectateur est traité comme un enfant arriéré, comme s'il était taré, qu'il faille tout faire à sa place" (*ibid.*).
- <sup>36</sup> Entretien avec Benoit Jacquot pour *Initiales* n° 3 : *MD*.
- <sup>37</sup> Marguerite Duras, "La destruction la parole", article cité p. 45.
- <sup>38</sup> "Le spectateur", in *Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma* n° 312-313, juin 1980, p. 12.
- <sup>39</sup> "Faire du cinéma", *ibid.* p. 24-25
- <sup>40</sup> "Renoir. Bresson. Cocteau. Tati", *ibid.* p. 37.
- <sup>41</sup> "Pickpocket", in *Le Monde extérieur, Outside 2*, Paris, *P.O.L.*, 1993, p. 176-177.
- <sup>42</sup> Sur les rapports entre la règle et l'exception, voir Jean-Luc Godard, *JLG / JLG*, *op. cit.*, p. 18 sv.
- <sup>43</sup> Marguerite Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, p. 75.
- <sup>44</sup> Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.
- <sup>45</sup> "Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt". *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 86.
- <sup>46</sup> "Dans le cinéma, comme j'ai une sorte de dégoût du cinéma qui a été fait, enfin de la majeure partie du cinéma qui a été fait, je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive... très simple, très primaire presque : ne pas bouger, tout recommencer". *Les Lieux*, *op. cit.*, p. 94.
- <sup>47</sup> Nous avons travaillé principalement sur les 82 textes réunis dans *Les Années Cahiers*. Dans les paragraphes qui suivent, je reprends quelques éléments de l'article suivant : Jean Cléder, "Pour une rhétorique du texte et de l'image", in *Godard et le métier d'artiste* (Actes du colloque de Cerisy), textes réunis et présentés par G. Delavaud, J.-P. Esquénazi, M.-F. Grange, L'Harmattan, 2001, pages 55-69.
- <sup>48</sup> "L'Art à partir de la vie — Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala", entretien cité p. 12 et 14.

- 49 "Suprématie du sujet — Alfred Hitchcock ; *L'inconnu du Nord-Express*", *Cahiers du Cinéma* n°10 (mars 1952), repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 54-58.
- 50 "Truffaut représentera la France à Cannes avec *Les 400 coups*" in *Arts* n° 719 (22 avril 1959), repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 239.
- 51 "Un athlète complet — J. L. Mankiewicz. *Un Américain bien tranquille*" in *Arts* n° 679 (22 juillet 1958) ; repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 144.
- 52 "A chacun son Tours" in *Cahiers du Cinéma* n° 92 (février 1959) ; repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 187-188.
- 53 "Ésotérisme farfelu" in *Cahiers du Cinéma* n° 82 (avril 1958), repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 131.
- 54 "Bergmanorama" in *Cahiers du Cinéma* n° 85 (juillet 1958), repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 134.
- 55 "Les bizarreries de la pudeur" in *Cahiers du Cinéma* n° 8 (janvier 1952), repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 53.
- 56 *Ibid.*, p. 52.
- 57 "Dura Lex — Jules Dassin ; *La Loi*" in *Cahiers du Cinéma* n° 93 (mars 1959) ; repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 209.
- 58 "Mirliflores et Bécassines" in *Cahiers du Cinéma* n° 62 (août-septembre 1956) ; repris dans *Les Années Cahiers*, *op. cit.*, p. 70.
- 59 C'est le premier fragment des *Caractères* : "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent".
- 60 Évidemment, cette citation de Georges Bataille, du point de vue qui nous occupe ici, n'est pas du tout innocente — *Histoire de l'œil* p. 8 (Jean Jacques Pauvert éditeur ; 1967)
- 61 *Cinémaction* n° 52 ; *op. cit.*, p. 82.
- 62 *2 X 50 Ans de Cinéma Français*.
- 63 *Déetective*.
- 64 *Cahiers du Cinéma* n° 138, décembre 1962, p. 28.
- 65 *Godard par Godard*, entretien cité, *op. cit.*, p. 27.
- 66 *JLG / JLG*, *op. cit.*, p. 44.
- 67 "L'image" in *Nord Sud* n° 13, mars 1918.
- 68 "Au delà des étoiles" in *Cahiers du Cinéma* n° 79, janvier 1958, *op. cit.*, p. 120
- 69 Élie Faure, *Histoire de l'art, L'art moderne*. I (Paris, Denoël, 1987, repris chez Gallimard dans la collection "Folio Essais", 1988, p. 167.)
- 70 Marguerite Duras, *La Cuisine de Marguerite* (Paris, Éditions Benoît Jacob, 1999). Notons que ce livre a été retiré des ventes à la demande de Yann Andréa.
- 71 Marguerite Duras, *Le Camion* (Paris, Minuit, 1977, p. 75).
- 72 Voir en particulier Christian Metz, "Le cinéma : langue ou langage ?" in *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, collection "Esthétique", 1968, p. 39-93 .
- 73 Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 91.
- 74 Des critiques ont fait observer le même phénomène dans le travail de Godard : pour continuer de regarder ses films, il faut modifier l'échelle de perception de ses images, et changer d'unité de mesure — abandonner l'unité de la scène au profit de l'unité du plan. Voir notamment Jean-Claude Biette, "Les enfants de Godard et de Pasiphaé", in *Trafic* n° 15, 1996, p. 119-120.
- 75 "Et je crois qu'il y a un dépeuplement général, dans *India Song*. Personne n'est tout à fait là, là où je l'ai mis. Il y a quelque chose d' "en allé", constamment, chez tous" (Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 81.)
- 76 Marguerite Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, p. 101.
- 77 *Ibid.*, p. 15.
- 78 Marguerite Duras, *Césariée in Le Navire Night* (Paris, Mercure de France, 1979, p. 99).
- 79 "Il ne peut, selon moi, y avoir beauté — beauté convulsive — qu'au prix de l'affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos". André Breton, *L'amour fou* (Paris, Gallimard, 1937 ; repris dans la collection "Poésie", 1976, p. 15). André Breton prend pour exemple "la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée depuis des années au délire de la forêt vierge". (*ibid.*)
- 80 Michelle Royer prend appui sur de tels travaux pour expertiser la modification de la perception dans le cinéma de Marguerite Duras, dans cet article : "Le spectateur face au bruissement sonore des films de Marguerite Duras et à ses images", in *Etudes cinématographiques* n° 73, *op. cit.*, p. 43-54.
- 81 Marguerite Duras, *Les Lieux*, *op. cit.*, p. 10.
- 82 Marguerite Duras, "Godard", in *Les Yeux verts*, *op. cit.*, p. 26.

---

<sup>83</sup> *Godard par Godard, op. cit.*, p. 146.

<sup>84</sup> Marguerite Duras, *Les Lieux*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>85</sup> Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1982, p. 26.

<sup>86</sup> "Sur tous les tournages, je me donne le droit d'hésiter. Tu vois ? Je m'en fous, qu'est-ce que j'ai à perdre, je ne suis pas une cinéaste. Je peux chercher devant trente personnes, j'ai le droit. Qu'est-ce que je risque ?" Entretien accordé à Nicole Lise Bernheim, in *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, L'Albatros, collection "Ça/Cinéma", 1981, p. 103.

<sup>87</sup> Marguerite Duras, *Le Camion, op. cit.*, p. 87. Un écho très précis chez Jean-Luc Godard : "Finalement, je crois que ce qu'il y a de plus extraordinaire à filmer, ce sont des gens qui lisent". "Lutter sur deux fronts", entretien avec Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma* n° 194, octobre 1967, repris dans *Godard par Godard*, tome 1, *Cahiers du Cinéma*, 1998, p. 322.