

# UC Berkeley

## UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

### Title

Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3bf129ms>

### Author

Bertucci, Sonja Milka

### Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité

by

Sonja Milka Bertucci

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

French

and the Designated Emphasis

in

Film Studies

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Michael Lucey, Chair

Professor Suzanne Guerlac

Professor Ann Nesbet

Fall 2012

Le même et l'autre:  
Proust et Godard au miroir de l'intermédialité

© 2012

by Sonja Milka Bertucci

Abstract

Le même et l'autre : Proust et Godard au miroir de l'intermédialité

by

Sonja Milka Bertucci

Doctor of Philosophy in French

With a Designated Emphasis in Film Studies

University of California, Berkeley

Professor Michael Lucey, Chair

This dissertation explores two major works of the twentieth century: Marcel Proust's *A la recherche du temps perdu* and Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*. Both of these works explore the expressiveness of their own medium in relation to other media, thereby opening up diverse channels of sensory experience within their own particular deployment of aesthetic form. In each case, these works draw upon sensory multiplicity in order to develop new ways of conceptualizing the present as well as new ways of generating acts of memory that relate past and present.

Most studies of Proust's novel focus on one single medium that becomes a catalyst for the narrator's transformative experience. On the contrary: Proust's text does not make any particular medium the absolute (including the novel's own medium of writing), but develops its own perspective by dramatizing the tensions between multiple regimes of sensuous experience, e.g. between text, music, photography, painting, and optical technologies. Ultimately, the novel shows how any attempt to use one particular medium to capture or master reality fails. Moreover, every act of expression in one medium indexes the partiality of its own opening onto the world, thereby creating a space in which an other medium or an other image of the world becomes possible and desirable.

Every particular medium foregrounds the blindspot of other media while simultaneously opening up a zone of attraction toward which other media tend. This movement toward other sensuous channels reveals not only the limits of a particular medium, but constitutes the depth of a medium by holding open an inexhaustible reserve of data that it can never fully capture. The text therefore moves in a space that is characterized by a tension between media that seek to totalize their own points of entry into the world and the inexorable detotalization that ensues when these points of entry are revealed to be incomplete, partial, and revisable.

Drawing on the models of the kinoscope and the kaleidoscope in the early pages of *A la recherche du temps perdu*, the intermedial configuration of the novel points toward its main task for thought: the relation between the one and the multiple. The novel interrogates the very integrity of

perception—how humans are able to perceive identity in difference and how individuals are the same and yet different over time—by drawing upon the multiplicity of forms of individuation across different media. Ultimately, the act of writing recovers the past not by capturing the essence or fullness of time, but by revealing how the same world is modulated over time in differentiated sensuous forms.

Intermediality also lies at the core of Jean-Luc Godard's filmic production. Godard interweaves texts, images and sounds in order to explore the power and limits of cinematic language. Godard's filmic productivity prioritizes showing rather than saying and thereby seeks to vanquish the subordination of the image to forms of narrativization specific to textuality.

In *Histoire(s) du cinéma*, Godard constructs an intermedial space that seems at first glance to aim at a redemption of past moments of suffering and injustice (in particular associated with the Holocaust). However, as in Proust's novel, a double gesture emerges in Godard's film: a movement that oscillates between totalization and detotalization. Whereas cinema aims to represent "everything," Godard continually frustrates this tendency by using intermediality to achieve a radically different goal: video, montage, and formal fragmentation produces an act of memory that is simultaneously an act of dispossession.

By refusing a complete or full representation of the past, Godard's film keeps viewers in a constant state of tension, longing, attentiveness, and ultimately, creativity. For Godard, cinema does not regain time and cannot redeem reality. Cinematic memory is not restorative. Instead, cinema provokes multiple acts of memory that do not merely reproduce that which is gone, but allow latent traces from the past to re-enter human practices and perceptions through the work of art. Working upon the image bestows on the past a new form of existence rather than restoring that which has irrevocably disappeared.

à Gabriel

# TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	Vi
<b>PARTIE I. PROUST : L'ECRITURE A LA CROISEE DES ARTS : FIXITE ET LATENCE DU VISIBLE</b>	<b>1</b>
Marcel Proust et le roman de la vocation invisible	1
<b>CHAPITRE 1. LE PARADIGME DE L'UN ET DU MULTIPLE : LES TENSIONS DE L'ECRITURE, LA DRAMATISATION ROMANESQUE DES VOIES DE DEVOILEMENT DU MONDE</b>	<b>7</b>
<b>1. L'image fixe et le cliché : le fantasma d'une image sans ombre</b>	<b>7</b>
<b>2. Le kaléidoscope et le kinétoscope : des paradigmes en tension</b>	<b>13</b>
2.1. Le « kaléidoscope » : l'identité de la différence ou la synthèse problématique du divers sensible	14
2.2. Le kinétoscope de l'écriture	18
<b>3. La Recherche : deux explicitations romanesques de l'un et du multiple</b>	<b>24</b>
3.1. Les jeunes filles de Balbec : l'individuation d'Albertine	24
3.2. Saint-Loup et l'essence des Guermantes	27
<b>CHAPITRE 2. LA LOGIQUE DE LA CAPTURE : UNE LOGIQUE DE « L'INSTANTANE »</b>	<b>30</b>
<b>1. La logique « métaphorique » et « métonymique » de Swann : la fixation du réel par cooptation artistique et le leurre de la profondeur</b>	<b>30</b>
1.1. Swann et le narrateur : la relation chiasmatisque	30
1.2. Swann : la logique de l'érotisation artistique	31
1.3. La révélation de la sonate : un fantasma de dévoilement ?	37
1.4. La métempsychose du monde	39
<b>2. La logique représentative : projection, filtrage, mise en tableau</b>	<b>41</b>
2.1. L'herméneutique du sensible ou l'éloignement de la chose : rappel	41
2.2. Le projection d'un regard totalisant : la réalité des verres colorés	42
2.3. Le filtrage de l'optique	45
2.4. La « mise en tableau » du monde : la stylisation/projection d'une image au dehors	47
<b>3. La logique photographique : la tentation de figer le monde dans un cliché</b>	<b>52</b>
2.1. La séduction du cliché	52
2.2. La déception du cliché : la "photographie faite par Saint-Loup"	54
2.3. La logique extrême de la capture : <i>La Prisonnière</i>	58

<b>CHAPITRE 3. LA LOGIQUE DE LA DEPOSSESSION : VERS UNE REFORMULATION DE L'ÉCRITURE</b>	62
<i>Le même et l'autre : l'ouverture cinesthésique</i>	62
<b>1. Elstir et la peinture : le même et l'autre</b>	63
<b>2. Le paradigme musical et la logique de dépossession l'identité de la différence</b>	69
2.1. La présence du son dans <i>La Prisonnière</i>	69
2.2. Le son frappé d'anathème	70
2.3. La musique et l'intériorité: la vibration interne du visible	72
2.4. Repenser l'intelligibilité du monde comme visibilisation non visuelle : la musique entre spatialité et temporalité	74
<b>3. La littérature et la « déformation cohérente du visible » : vers une nouvelle reformulation de l'écriture</b>	79
3.1. L'écran diapré de la lecture et le rêve de profondeur	79
3.2. L'écriture : l'art de voir et d'entendre	80
3.3. Le style de Bergotte : à la manière d'Elstir et de Vinteuil	82
3.4. L'artiste oculiste et la variation du même et de l'autre	83
3.5. Le style : l'unité dans la diversité	85
<b>4. La logique de la latence photographique : la modulation de l'ombre et de la lumière et la poétique de la mémoire</b>	89
<b>CHAPITRE 4. CONCLUSION : LA MISE EN ABYME DU MEME ET DE L'AUTRE</b>	95
<b>1. La Recherche et les Arts : la volonté de systématisation</b>	95
<b>2. La Recherche ou le « dévoilement » de la vocation : l'émergence d'une voix dans le kaléidoscope de l'intermédialité</b>	102
<b>3. La Recherche ou les variations de l'un et du multiple : la phrase musicale et le miroir (le kinétoscope et le kaléidoscope)</b>	103
<i>Transition: une tension entre totalisation et détotalisation</i>	106



<b>PARTIE II. GODARD : L'« ENTRE-IMAGES » A LA CROISEE DE VOIX PLURIELLES, RAYAGES DE L'IMAGE ET MEMOIRE DU VISIBLE</b>	107
<b>CHAPITRE 1. L'IMAGE DISSENSUELLE DE GODARD : A LA CROISEE DES ARTS DU TEMPS ET DES ARTS DE L'ESPACE</b>	107
<b>1. Le nouveau codage de la réalité</b>	107
1.1. Contre l'académisme du langage filmique	107
1.2. Le défi de l'intermédialité et le nouveau codage de la réalité	110
<b>2. L'invention d'une nouvelle grammaire filmique centrée sur le montage</b>	112
2.1. Le montage comme articulation du temps et de l'espace	112
2.2. Le montage comme synthèse disjonctive : « 1+1=3 »	113
2.3. « On doit tout mettre dans un film » : l'intermédialité et la mémoire du passé	114
<b>3. Archéologie de l'objet cinématographique : entre pureté et impureté, l'hybridité constitutive et le fantasme de l'art total</b>	116
3. 1. Les arts du temps et les arts de l'espace	116
3. 2. Le cinéma : hybridité ou spécificité ?	119
3. 3. Le cinéma : un mélange impur ou une impureté propre au cinéma ?	123
3. 4. La prégnance des arts	125
<b>4. L'image intermédiaire et dissensuelle de Godard</b>	128
4. 1. Godard proustien : le rayage du cliché	128
4. 2. Le « rayage » intermédiaire de l'image ou la rage de l'expression	129
<b>CHAPITRE 2. ACTES DE RESISTANCE : L'HISTOIRE/L'HISTOIRE DETOTALISEES</b>	133
<b>1. « Voyage(s) en utopie, JLG 1946-2006, à la recherche du théorème perdu » : la problématisation de l'histoire et la subversion du geste rétrospectif</b>	133
1. 1. Le refus de la totalisation	133
1. 2. Un titre comme un acte de résistance : à la recherche du temps perdu	134
1. 3. Temporalités/Palimpsestes	136
1. 4. L'espace collage : « profite que la phrase n'est pas faite... »	136
<b>2. Passion ou penser l'(H)istoire en marge du cadre</b>	139
2.1. Reconduire la fixité de la peinture	139
2.1.a. Un règlement de compte entre le voir et l'écrit ?	139
2.1.b. L'écran et le cadre, l'attrait pour la fixité	141
2.2. Le traitement de l'immobile dans le mobile	143
2.2.a. L'oscillation entre mobile et immobile : décadrages, recadrages, frayages	143
2.2.b. L'oscillation entre le pur et l'impur, le sacré et le profane : désacralisation, détotalisation, démocratisation.	146
2.3. Ce que fait l'immobile sur le mobile : la problématisation de l'(H)istoire	150
<i>Conclusion</i>	153

<b>CHAPITRE 3. HISTOIRE(S) DU CINEMA : A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU</b>	156
<b>1. L'intermédialité et le mouvement de détotalisation de l'(H)istoire</b>	157
1.1. La Grande Histoire et la machine à histoires du cinéma	158
1.2. Les histoires oubliées de l'Histoire : un acte de rédemption et un devoir de mémoire	160
<b>2. L'espace polémique d'Histoire(s) : une détotalisation du sens et une logique de ressassement de l'(H)istoire</b>	166
2.1. Le travail de l'image : une négociation du regard	167
2.2. L'univers citationnel : une émancipation du dire	175
2.3. L'appel à l'Autre : une égalisation, une dialogisation et une remédiation des voix	181
2.3.a. La mise en valeur de l'altérité	183
2.3.b. L'altérité des voix médiales et la remédiation du « dire »	185
2.3.c. L'intermédialité et l'espace d'égalisation des voix	188
2.4. La belle « machine à écrire » du cinéma : une logique de ressassement de l'Histoire	190
2.4.a. La Grande Histoire : de l'écriture à la projection	190
2.4.b. Voir, dire et redire : la poétique du ressassement	196
<b>3. La poétique sérielle de l'intermédialité : l'image composite et l'image latente ou « 1+1=3 »</b>	199
<b>4. La tâche de l'historien et l'acte de mémoire : du temps retrouvé au temps perdu</b>	204
4.1. Le geste historiographique de Godard : une entreprise proustienne ?	205
4.1.a. Le travail d'historien et le travail de l'historien	205
4.1.b. L'image du retour, le travail de la mémoire : de <i>L'Enéide</i> à la <i>Recherche</i>	208
4.2. L'image fixe et le travail de développement du cliché	212
4.2.a. Retrouver ce que le temps dans ses plis a gardé	212
4.2.b. L'image fixe, l'arrêt sur image et le cliché de la mémoire	213
4.3. La mémoire du cinéma et le cinéma comme mémoire	215
4.3.a. De l'instant prégnant à l'image-souvenir	215
4.3.b. Seule la main qui efface peut écrire : l'aporie de l'acte de mémoire	217
4.3.c. Mythologies, historiographie et mémoire du cinéma	219
4.4. Retrouver le temps, mais perdu : le travail de la mémoire	222
<b>CONCLUSION</b>	225
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	228

## INTRODUCTION

Marcel Proust et Jean-Luc Godard ? Pourquoi vouloir les étudier ensemble ?

Comme Godard, je voudrais *rapprocher* des choses qui n'ont jamais été rapprochées autrement qu'en surface — sans véritablement faire de ce « raccord » une expérience ou un dialogue — *pour qu'il se produise enfin quelque chose*<sup>1</sup>. A l'image de Proust, inventeur d'un nouveau mode d'être du récit, Godard se fait le promoteur d'un nouveau mode d'être de l'image. Il se produit dans les deux œuvres un déplacement des pratiques, une rupture et un renouveau du « dire » romanesque et filmique. C'est ce déplacement que je veux explorer, un déplacement qui me semble essentiellement dû à la coprésence de différents régimes d'expressivité dans le corps même des œuvres. L'objet de cette étude n'est pas *d'expliquer* l'œuvre de Proust ni même celle de Godard, mais de les explorer ensemble, au miroir de l'intermédialité.

Et tout d'abord, que faut-il entendre par la notion désormais bien en vogue d'intermédialité? Devant la prolifération polysémique de ce concept dans les études contemporaines<sup>2</sup>, un éclaircissement terminologique s'impose. L'approche classique du dialogue entre les arts se penche sur les correspondances ou les analogies, et élabore des parallèles entre les arts. L'intermédialité dans son acception large récupère cette définition. Selon Irina Rajewski, au sens large, « Intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media »<sup>3</sup>. Or, c'est d'une démarche neuve qu'il sera ici question, et partant, d'une vision de l'intermédialité comme outil d'analyse d'un média, au sens phénoménologique et épistémologique. Selon Alain Gaudreaut, « a good

---

<sup>1</sup> En France, on pourrait citer le travail de Raymond Bellour où celui-ci fait de Godard une figure proustienne (Raymond Bellour, *L'entre-images. Photo, Cinéma, Vidéo* (Paris : La Différence, 2002). Il va sans dire que le présent travail lui doit énormément. Par ailleurs, en Allemagne, citons une ressource importante qui n'est malheureusement pas traduite : Joachim Paech, "Intermediale Figuration—am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du Cinéma, " in Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (éds.), *Mediale Performenzen. Historische Konzepte und Perspektiven* (Freiburg : Rombach, 2002) : 275-295.

<sup>2</sup> Irina Rajewski, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation," *Remédier: Revue Intermédialités* Vol. 6 (Automne 2005) 46. The sustained success and growing international recognition of the concept of intermediality, therefore, point less to new types of problems per se than (at least potentially) to new ways of solving problems, new possibilities for presenting and thinking about them, and to new, or at least to different views on medial border-crossings and hybridization; in particular, they point to a heightened awareness of the materiality and mediality of artistic practices and of cultural practices in general."

<sup>3</sup> Ibid. 46. Sous le terme ombrelle d'intermédialité, note l'auteur, de nombreux catégories se sont développées : "The current state of affairs, then, is a proliferation of heterogeneous conceptions of intermediality and heterogeneous ways in which the term is used" (45) : ("multimediality, plurimediality, crossmediality, infra-mediality, media-convergence, media-integration, media-fusion, hybridization"). L'une des trois conceptions développées par l'auteur, et qui nous a partiellement guidé dans ce travail de recherche, oppose une conception synchronique (l'intermédialité comme outil herméneutique d'analyse d'une oeuvre), et une

conception diachronique (l'intermédialité étant alors considérée dans la perspective généalogique d'une histoire des relations entre médias).

<sup>4</sup> Cité par Rajewski 45.

understanding of a medium [...] entails understanding its relationship to other media : it is through intermediality, through a concern with the intermedial, that a medium is understood. »<sup>4</sup> L'intermédialité entendue au sens ontologique autorise des rapprochements productifs, et même une libération des différents niveaux de complexité des œuvres. Et c'est dans cette optique que nous approchons et rapprochons les deux œuvres monumentales de Marcel Proust et de Jean-Luc Godard, à savoir *A la recherche du temps perdu* et *Histoire(s) du cinéma*.

*A la recherche du temps perdu* et *Histoire(s) du cinéma* forment deux œuvres où se pose la question d'un *média* en rapport aux autres médias, où l'investigation du *média* respectif donne lieu à une mise en abyme du geste représentatif impliquant une nouvelle reformulation de l'acte créatif lui-même. Dans les deux cas, il s'agit d'entrer dans le vif d'œuvres qui interrogent le relationnel se tissant entre le sujet perceptif (ou le spectateur) et l'apparaissant (le monde ou l'image), en même temps que l'espace des relations entre différents médias, autant du point de vue de leur historicité que de leur puissance expressive.

Chez Proust, il n'y a pas d'intermédialité au sens d'un entrelac de systèmes sémiotiques, mais une problématique de l'intermédialité émerge dans la mesure où l'auteur fait constamment référence à la peinture, à la photographie, à la musique, et l'architecture, et à bien d'autres dispositifs optiques, que Rajewski appelle « intermedial references »<sup>5</sup> : Proust, note Jean-Yves Tadié, voulait que son ouvrage fut « la somme de tous les arts ». <sup>6</sup> L'objet de notre étude vise alors à explorer la vision plurielle du monde projetée par les médias en présence dans le texte, et à investiguer l'espace d'attraction du jeu intermédial ainsi mis en place, espace où l'écriture expose à la fois ses limites et ses velléités, musicales, photographiques, picturales, et où elle se formule négativement, par ce qu'elle n'est pas, par ce qui la creuse et l'inspire de l'intérieur. En parcourant l'évolution de l'écriture et du procédé de narration en relation aux autres médias, nous serons à même d'interroger le récit de la vocation que constitue la *Recherche*.

Quant au médium cinématographique, il représente selon certain critiques une remédiation des autres arts, au sens où l'écran filmique est capable d'accueillir toutes sortes de flux sémiotiques : musique, peinture, texte. Comme nous le verrons au cours de notre étude, le cinéma a souvent été pensé comme Art total, ou synthèse des autres arts. Cependant, chez Godard, cette intermédialité fondamentale est mise à l'épreuve, et fait l'objet d'un questionnement radical, pour tester les limites d'expressivité du média filmique et reformuler la question du sens ou du dire au cinéma. Que veut dire « survenir dans une image », et que peut dire au fond l'image ? Chez Godard, le geste expressif se comprend toujours par filiation, par des fragments pris dans un tissu intersubjectif et intermédial.

Si le rapprochement des deux auteurs s'éclaire enfin, il nous reste à justifier la validité d'une telle « mise en rapport »<sup>7</sup>, qu'on pourrait facilement qualifier de « montage ». D'emblée, il nous a

---

<sup>5</sup> Rajewski 52.

<sup>6</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier* (Belfont: Pocket, 1983) 49.

<sup>7</sup> Ce qui a motivé la comparaison des deux auteurs au départ, c'est une citation de Jean-Luc Godard qui fait explicitement référence à l'œuvre de Proust : "Le cinéma commence par le temps retrouvé et finit par le temps perdu. La littérature, elle, commence par le temps perdu et finit par le temps retrouvé." (Godard, Jean-Luc, et Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 1 (Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1998)

paru important de reformuler la modernité de Proust et le classicisme de Godard et d'esquiver par là même toute lecture respectivement moderne et post-moderne des deux œuvres. De fait, ce désir de rapprochement entre Proust et Godard se fonde d'abord sur une certaine similarité des contextes historiques : les deux œuvres posent la question de l'écriture et du cinéma à des moments de crise. Au début comme à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, certaines formes de représentation du monde aspirent à l'hégémonie, et il semble qu'autant Proust que Godard aient opposé une résistance devant l'hégémonie d'un mode unique de représentation, et partant, inventé de nouvelles formes à la hauteur des besoins de leurs contemporains : inventer une nouvelle écriture, inventer un nouveau cinéma, mais toujours faire du neuf avec de l'ancien. La *Nouvelle Vague* a redonné au cinéma sa place dans l'histoire. Proust a prêté un nouveau souffle au récit romanesque. La *Nouvelle Vague*, nous dit Antoine de Baecque, est « autant un retour vers un ancien cinéma réinventé qu'une projection vers un nouveau cinéma à venir »<sup>8</sup>. De même, Jacques Rivière examinant l'œuvre de Proust la définit comme « une révolution en arrière »<sup>9</sup>. En tous deux, on trouve peut-être également une « manière moderne d'être classique »<sup>10</sup>.

D'autre part, chez Proust comme chez Godard, la représentation est questionnée car elle n'est plus « évidence » : la réalité semble s'offrir comme fragments. A ce sujet, la manière dont Proust écrivait ressemble à la méthode dont Godard travaille : « il s'agit toujours de fragments, ou de chapitres qui attendent le montage »<sup>11</sup>. Ici, l'enjeu éthique du projet se fait jour : il existe dans les deux projets un double mouvement, d'une part un mouvement de totalisation (à la fois d'autoglorification du médium et de clôture sur soi) ; de l'autre, un geste qui engage un déploiement itératif du dire sous toutes ses formes. Le décadre intermédial permet de mettre en doute son système, et donc, de remettre en question les modalités propres de son engagement au monde, de découvrir la partialité de toute « mise en forme » du monde et d'éconduire une croyance monolithique en l'identification du monde et de sa représentation. En d'autres termes, les deux œuvres reconnaissent l'impuissance de leur médium respectif sans néanmoins nier ou ignorer simultanément l'impulsion totalisante qui les anime.

Enfin, dans les deux œuvres se jouent les problématiques fondamentales de la perception et de la mémoire. « Apprendre à voir » pourrait bien être le problème central et commun aux deux œuvres, à la différence que la *Recherche* fait du récit l'apprentissage d'un regard, alors que pour Godard, le cinéma est par définition quête du regard, et c'est le « délire du montage » godardien, selon les termes de Georges Didi-Huberman, qui fait *voir* (58). Si la force du cinéma est d'avoir un regard sur le monde, c'est donc, comme chez Proust, qu'il est regard en quête de lui-même. L'idée n'est pas de faire voir au sens littéral, mais de communiquer une certaine vibration du présent par le mot ou par l'image, de rendre « visible » l'invisible, et de penser la relation du passé au présent.

Le présent, c'est l'invisible, c'est ce qu'on ne peut pas voir, c'est ce qui recule dans l'invisible pour porter les choses à la visibilité. Le présent ne peut s'éprouver qu'au passé, comme le dit un jour Daney, dans le miroir d'un rétroviseur : c'est l'intervalle qui s'oublie dans la

---

<sup>8</sup> Antoine de Baecque, "Peut-on apprendre à voir ?" *Cahiers du cinéma* Hors-série "Nouvelle Vague, une légende en question" (Déc. 1962): 31.

<sup>9</sup> Jacques Rivière, *Proust* (Paris : Garnier) 26

<sup>10</sup> Jean Douchet, *Cahiers du cinéma* "Spécial Godard" 17

<sup>11</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier* 49.

continuité des images projetées ; ce sont les détails de la vie qu'on oublie, parce que l'attention n'y avait rien capté de singulier ni même de profitable. Si, comme le dit Stendhal, « le livre est un miroir qu'on promène le long du chemin », il ne peut être en fin de compte qu'un miroir déformant du réel, car on ne rend pas le réel en l'imitant ou en le reproduisant. Le style proustien et le montage godardien ne reproduisent pas le réel, ils le recréent comme regard ou vision, ils tente de le faire jaillir, exploser, dans un « rapprochement » d'images (le montage comme raccord) ou de mots (la métaphore comme raccord). Ni Proust ni Godard ne font de leur médium un double mimétique du monde. Ni la *Recherche* ni *Histoire(s)* n'offrent une vue totale de la réalité, même s'ils en manifestent ou en produisent le désir. Mais nous verrons comment les deux projets dépassent le « récit » de la vocation ou de la rédemption qu'ils engendrent.

Outre l'innovation au plan de l'énonciation filmique ou romanesque, la réflexion sur le pouvoir d'expressivité du médium, la réflexion sur ce que c'est que « voir », et l'oscillation entre totalisation et détotalisation, les deux œuvres prennent pour objet la rencontre du présent et du passé, de la mémoire et de l'histoire, et le travail de la vie qui cumule le passé dans le présent. La thèse aura pour ultime objectif d'étudier l'intermédialité dans la poétique de la mémoire qui se construit dans les deux œuvres de Proust et de Godard. Si le présent est invisible, c'est parce qu'il est déjà passé au moment même où il passe, c'est que son ouverture patente n'est que la face visible d'une invisibilité qui le maintient dans l'apparaître. Dans *A la recherche du temps perdu*, c'est bien le passé personnel qui tente de s'arracher de l'oubli par le travail de la mémoire volontaire et involontaire. Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard se situe moins du côté de l'histoire à proprement parler que de la mémoire personnelle, mais il tente néanmoins d'extraire de ces images « personnelles » la mémoire souterraine du monde et du cinéma. Dans une scénographie proche de celle de Proust, Godard forge également un « récit » sur le passé qui s'ancre dans le présent. Dans les deux projets, il y a un double récit, un récit du passé qui s'ancre dans un récit au présent, et une mémoire de soi qui puise dans l'autre (que ce soit dans le monde du dehors ou dans des images du monde), d'où résulte une nouvelle formulation de l'acte de mémoire. Et c'est sur ce dernier point que je justifierai ce montage entre Proust et Godard.

Dans la *Recherche*, sauver le passé de l'oubli en l'inscrivant dans l'écriture exige une refonte de la relation au monde, au soi et à l'écriture. Au déroulement simple d'une histoire, Proust préfère « un roman d'instant poétiques »<sup>12</sup>, et surtout, une archéologie des moments perdus ou oubliés<sup>13</sup>. Dans notre première partie, nous verrons que les médias (disciplines artistiques et techniques) présents dans la *Recherche* sont autant de métaphores de donation différentes du monde et partant, autant de manières de reformuler l'écriture sans céder au désir de captation de la réalité. L'acte de mémoire n'est plus réduit au monde égoïque, il exige un travail constant de réécriture et ce, par le biais de l'autre.

Dans *Histoire(s) du cinéma*, la question du cinéma se pose par rapport à l'histoire de l'Holocauste. Le film aspire moins à exorciser une culpabilité ou à opérer une rédemption qu'à

---

<sup>12</sup> Maurice Blanchot in Jacques Bersani (éd.), *Les critiques de notre temps et Proust* (Paris: Garnier, 1971) 97. Gérard Genette mentionne également ces "instants poétiques" pour les réfuter. "Proust palimpseste," *Figures I* (Paris: Seuil, 1966) 62.

<sup>13</sup> Blanchot explique que Proust veut "rendre au devenir les scènes qui peu à peu, au lieu d'être des vues fixées et figées, s'étirent dans le temps". Maurice Blanchot, *Les critiques de notre temps et Proust* 97.

générer une nouvelle réflexion sur le devoir de mémoire. Godard s'interroge sur la relation entre le passé et les images (comme Proust le faisait entre le passé personnel et l'écriture), bref sur ce que peut bien vouloir dire de se souvenir : mais à la question proustienne (« Qu'est-ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas? »), Godard substitue une question plus insidieuse : que faire d'un passé dont on ne veut pas se souvenir ? La mise à l'épreuve des potentialités expressives du matériau choisi traduit dans tous les cas un désir de galvaniser les clichés du passé.

Par conséquent, il se produit un questionnement sur la mémoire. Les deux œuvres rouvrent le passé, la mémoire collective des représentations, les débats comparatistes entre les modes d'expression, et surtout, elles « performant », chacune respectivement, et au terme de cette phase critique, un véritable travail de mémoire, tel que l'envisage Paul Ricoeur : « Le devoir de mémoire, observe Ricoeur est aujourd'hui volontiers convoqué dans le dessein de *court-circuiter le travail critique de l'histoire*, au risque de refermer telle mémoire de telle communauté historique sur son malheur singulier, de la figer dans l'humeur de la victimisation, de la déraciner du sens de la justice et de l'équité. C'est pourquoi je propose de dire *travail* de mémoire et non *devoir* de mémoire »<sup>14</sup> (c'est moi qui souligne).

Le choix du corpus a été guidé par plusieurs paramètres. Si je fais référence à d'autres œuvres, il était impératif de centrer cette étude sur l'intermédialité et le rapport à la mémoire et au temps qu'elle découvre. En ce qui concerne Marcel Proust, je me suis limitée aux sept volumes de la *Recherche* (1913-1927), en ayant toutefois recours, et pour des raisons purement argumentatives, à d'autres œuvres de l'auteur, qu'il s'agisse des *Plaisirs et les Jours* (1896), *Contre Sainte Beuve* ou *Sésame et les Lys* (1906).

Mais devant l'œuvre monumentale de Proust, il fallait sélectionner certaines œuvres de Godard en fonction de la pertinence de leur lien à notre étude. Les différents travaux consacrés à l'œuvre de Jean-Luc Godard offrent souvent des études générales. Notre projet concerne seulement un aspect de son esthétique qui n'avait jusqu'alors jamais fait l'objet d'une analyse comparative. Notre choix s'est donc essentiellement porté sur des œuvres postérieures à 1979, date où l'intermédialité joue un rôle prépondérant dans les films de Godard. Nous avons retenu trois œuvres, œuvres qui nous ont paru rejouer la problématique de la mémoire à travers l'intermédialité. Ce choix peut paraître restreint étant donné la vaste filmographie de Godard, et nous avons conscience de cette lacune du projet. Mais traiter de l'ensemble de l'œuvre de Godard n'avait pas de sens pour ce présent travail de thèse. Ainsi, pour guider notre réflexion, nous avons d'abord inclus deux œuvres de Godard (*Passion* 1981, et l'exposition de Beaubourg consacrée à Godard en 2006), où l'intermédialité fait œuvre de questionnement radical, et dont l'étude nous servira d'introduction à *Histoire(s) du cinéma*, où se jouent cette fois à la fois une anamnèse personnelle (une rétrospective personnelle en quelque sorte) et une mémoire collective (une confrontation aux œuvres du passé). Nous ne suivons en aucun cas une méthode chronologique, puisque *Passion* date de 1981, et la rétrospective Godard à Beaubourg de 2006. Les *Histoire(s)*, ont vu le jour entre 1978 et 1998.

*Passion* (1981) est un film qui confronte le cinéma à l'art plastique dont il est l'héritier (la peinture), et qui tente de penser l'histoire en dehors du cadre. Dans *Passion*, Godard ne confronte

---

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé," *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55.4 (2000): 747.

pas seulement le cinéma à la peinture, il interroge la narrativité des deux médias et par suite, leur relation à l'Histoire à proprement parler. En outre, l'exposition-rétrospective consacrée à Godard et réalisée à Beaubourg en 2006 nous a intéressée autant pour sa nature hétéroclite (une mise en scène proprement intermédiaire) que pour son désir de subvertir le récit linéaire et illusoire du discours rétrospectif. Comme dans *Passion*, Godard nous force à penser en marge, à penser l'histoire en dehors du cadre, et refuse de réduire la vie d'un homme au récit linéaire de son existence, à l'histoire de son histoire. Enfin, nous entrerons en force dans le cœur de notre étude comparative, et nous analyserons *Histoire(s) du cinéma*, où nous mettrons à jour la relation organique entre la poétique propre aux *Histoire(s)* et le procédé de narration constitutif d'une véritable introspection ou conscientisation historique du cinéma telle que l'envisage Godard. En plus d'un art poétique, les *Histoire(s) du cinéma* donnent lieu à une réflexion méthodologique sur *l'Histoire*, une réflexion sur la *mimesis* au cinéma, et une problématisation de l'acte de mémoire. De plus, dans *Histoires*, les questions précédentes s'enflamment, et quelque chose se produit : le rapport jusque là latent de Godard à Proust devient évidence : le travail de mémoire de l'un se fraye une voie dans le travail de mémoire de l'autre, de même que les « références intermédiaires » s'épanouissent en véritable en véritable poétique du dire.

Dernier point : notons que mon corpus pose aussi un problème de citation. Si le texte de Proust peut « réapparaître » intégralement sous sa critique, le film-fleuve de Godard ne peut être que cité partiellement, visé indirectement dans l'écriture, sous forme citationnelle. Par souci de clarté et de justice, nous avons décidé d'inclure des photogrammes du film qui, s'il ne peuvent réactiver l'extrait étudié, en donnent au moins un visage.

En ce qui concerne la méthodologie utilisée, il me paraissait important d'articuler un point de vue proprement phénoménologique et une réflexion médiologique pour aborder une question qui se trouve au fondement de cette thèse : le rapport à l'altérité. La phénoménologie, en tant que « science » de ce qui apparaît à la conscience, est à la fois ouverture d'une conscience sur le monde et conscience d'une ouverture sur le monde, c'est-à-dire conscience de l'existence d'un « jour », d'une fissure, qui est en même temps affect au contact de ce qui n'est pas soi. Chez Proust, l'approche phénoménologique nous a paru évidente étant donné que c'est sur les différents modes d'apparaître du monde (de voilement et de dévoilement) que porte la *Recherche*. Et, pour un phénoménologue, les modalités vécues de la conscience s'apparentent aux modalités d'apparaître du monde. Ces structures d'apparaître du monde peuvent à leur tour être matérialisées dans des incarnations artistiques et techniques : les structures d'apparaître du monde et l'expérience intime sont des moments co-originaux de l'expérience, ce qui revient à dire qu'elles s'entre-appartiennent et s'entre-expriment. Une fois de plus, je suis la dernière voie tracée par Merleau-Ponty, lorsqu'il plonge dans la peinture de Cézanne pour y trouver ce phénomène de « voyance » qui témoigne selon lui « d'un changement du rapport à l'être »<sup>15</sup>.

Inspirée de ses derniers travaux sur le visible et l'invisible, où il tente de comprendre le geste artistique dans sa relation au monde, non comme image, représentation, mais portée à l'expression qui nous fait « voir le visible » — l'apparition d'une chose est toujours imperception d'un fond, d'un invisible qui la sous-tend dans son apparaître, — j'ai entrepris d'explorer dans les œuvres de Proust et de Godard le désaveu d'une possibilité de saisie totale de la chose ou d'un désir

---

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Notes de Cours* (Paris : Gallimard, 1966) 187.



de captation, et la découverte par le biais de l'intermédialité d'un pouvoir infini d'expressivité du monde. Si chaque média aspire à une certaine glorification, ces deux œuvres tentent d'inverser l'ancienne mécanique narcissique, et de montrer que la profondeur d'expression d'un média ressort précisément de ses propres limites, de la reconnaissance d'un inachèvement fondamental. Si l'actualisation du sens est un processus de différenciation, *l'intermédialité* qui fait l'objet central de l'étude présente *est* l'expression de cette *expérience* de la signification. L'enjeu politique et éthique du projet réside dans la thématization d'une ouverture à l'altérité, non comme menace ou destruction de l'identité, mais comme approfondissement d'un pouvoir d'expression du monde

Que le même se construise et se prolonge dans l'autre : que l'écriture proustienne (la mémoire personnelle) se dévoile au sens phénoménologique à la faveur d'une projection intermédiaire (l'écriture se projetant dans une « image » intermédiaire de l'écriture), devienne reprise continuée de l'avenir du passé; que l'image godardienne construite à son tour un espace de rencontres traversé de flux, un espace de passages (l'image se révèle au croisement d'un flux intermédiaire), où le même s'aliène dans l'autre pour défier les codes, interroger l'histoire et susciter un travail de mémoire, qu'elle se projette au sens littéral et résiste dans l'apparaître... voici les enjeux de ce présent travail.

## REMERCIEMENTS

Si dans l'étude des lettres, les voix écoutées sédimentent leur sens en nous, semblent enrichir notre esprit au plus intime, le risque existe toujours que la puissance de ces voix asservisse une parole et une pensée qui se cherchent. Pour que la voix intérieure ose briser le silence révérencieux de l'écoute des maîtres (et peut-être les chaînes de son mutisme), l'altérité qui l'a émue, captivée et nourrie, doit en venir à rompre le silence et à inspirer une parole. Modifier le rapport à l'Autre, écrire pour réapprendre à écrire, écouter sans s'asservir, prendre note sans étouffer l'esprit critique, sélectionner et non plus collectionner, raturer pour écrire, enfin. C'est alors que, tout au fond de soi, à la confluence de ces voix multiples associées aux paysages les plus variés de son apprentissage, une voix se découvre, qui n'est pas leur synthèse mais leur ré-articulation, de même qu'un procès d'inviduation s'amorce dans le travail d'expression de la pensée. En elle, peut-être, peut exister le temps d'une respiration, l'illumination fragile d'un "soi" qui vibre dans une parole nouvellement jaillie. Mais, comme le doit si bien Jean-Luc Godard, "si je tiens à entendre ma propre voix, c'est que c'est celle des autres". Ces autres, aujourd'hui, ce sont tous ceux qui m'ont accompagnés lors de ce travail, ombres du passé et figures du présent, et que je remercie du plus profond de mon cœur.

Je tiens d'abord vivement à remercier mon directeur de thèse Michael Lucey d'avoir dirigé cette thèse, et bien plus, d'avoir cru en moi, de m'avoir guidée avec bienveillance et encouragée avec constance tout au long de ce travail. Merci de m'avoir fait découvrir à nouveau les richesses de Marcel Proust.

Je remercie Kaja Silverman pour avoir aidé à découvrir le sujet de ma thèse. Je remercie également Suzanne Guerlac et Anne Nesbet d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Avec beaucoup d'émotion, je voudrais exprimer ma gratitude à mes parents, qui n'ayant jamais eu l'opportunité de poursuivre des études supérieures, m'ont lancée parfois malgré eux sur le long chemin des études. Merci également à Delphine et Doumé d'avoir été là pour moi, et de m'avoir donné la force de poursuivre ce qui me passionnait.

Je tiens également remercier Thom Andersen pour ces conseils, et mon ami Matthew Hollis, pour m'avoir fait redécouvrir Godard et pour tous nos échanges quotidiens sur le cinéma. Et surtout, je remercie mon ami d'enfance, Vladimir, qui a lu et relu, corrigé et conseillé, avec toujours plus de générosité et de dédicace, toutes les ébauches que je lui envoyais.

Je voudrais spécialement remercier Mary Ajideh pour toute l'aide qu'elle m'apportée pendant mes deux années d'écriture. Travailler loin de Berkeley pose un certain nombre d'obstacles, que je n'aurais jamais pu surmonter sans le soutien fidèle qu'elle m'a accordée.

Enfin, je remercie mon mari Gabriel Trop, à qui je dédie ma thèse, pour son soutien inconditionnel, sa force spirituelle, et le miracle de nos conversations, au cours desquelles cette voix intérieure dont je parlais plus haut s'est enfin apprivoisée.

## LE MEME ET L'AUTRE : PROUST ET GODARD AU MIROIR DE L'INTERMEDIALITE

### **PARTIE I. *A la Recherche du temps perdu* : l'écriture à la croisée des arts, l'obsession de la fixité et la latence du visible**

« C'est la visibilité même du visible qui comporte une dimension d'invisibilité. »<sup>1</sup>

« La pureté de l'idée a nécessairement pour envers l'impureté du sensible : l'idée n'existe que dans et par le sensible — *comme le motif en filigrane a besoin du tissu où il transparait* — car elle n'est au fond que la dimension invisible dont le sensible est le mode propre d'exhibition. »<sup>2</sup>

#### *Marcel Proust et le roman de la vocation invisible*

Malgré les résonances de son titre, « *A la recherche du temps perdu* », évoquant la promesse d'une épiphanie aléatoire du temps, l'œuvre volumineuse de Proust est souvent réduite au récit d'une vocation<sup>3</sup>, celle du narrateur qui, séduit quoique inhibé depuis l'enfance par le charme imageant des mots, par leur force « explosive »<sup>4</sup>, découvre au fil du temps les arcanes de son moi littéraire — la réduction optimale étant celle opérée par la narratologie de Genette : « Marcel devient écrivain. »<sup>5</sup> Surtout, la plupart des études proustiennes prennent pour acquis ce postulat initial en le fondant sur l'affirmation (une assertion du narrateur) de « la vocation invisible dont ce livre est l'histoire »<sup>6</sup>. Mais *l'invisible* de cette vocation n'est-il qu'une vocation littéraire, le roman d'un roman suivant « la ligne ascendante d'un itinéraire »<sup>7</sup> ? L'affirmation autoréflexive du

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty and Claude Lefort, *Le visible et l'invisible ; Suivi de notes de travail*, Bibliothèque des idées (Paris : Gallimard, 1964) 90.

<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* 196-197. Sauf mention contraire, toutes les italiques sont soulignées par moi (que ce soit pour les références au texte de Proust ou autres).

<sup>3</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans "À la recherche du temps perdu"* (Gallimard: Paris, 1971) 30 : "Mais cette histoire est surtout celle d'une vocation". Ou bien encore : ce livre n'a pas "d'autre histoire que celle de *la mise en forme* d'une vision" (c'est moi qui souligne). Ma lecture sans nier ni contester la découverte d'une vocation, vise en outre à interroger la nature *dialectique* du processus transformatif du héros et à lui substituer un processus aléatoire, une logique que je qualifierais de "dépossession", celle qui dérive d'une mise en tension de schèmes d'interprétations ou de paradigmes d'intelligibilité contradictoires du monde, et que révèlent la coprésence textuelle des arts et des techniques optiques — ce que je désignerai par le concept d'intermédialité interne au texte.

<sup>4</sup> Analysant le style de Bergotte, le narrateur remarque que l'écrivain faisait "exploser" la beauté des choses jusqu'à lui.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) 75.

<sup>6</sup> Les références au texte de Proust sont indiquées entre parenthèses et renvoient à l'édition Gallimard, collection Quarto. *A la recherche du temps perdu* (Paris: Gallimard "Collection Quarto," 1999).

<sup>7</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman* 182.

narrateur<sup>8</sup> peut-elle légitimement sous-tendre l'analyse ou la vérité du livre, d'autant plus qu'elle engendre elle-même d'autres questions, notamment : « Pour faire le récit de sa propre genèse, la *Recherche* peut-elle être identifiée au livre à venir dont parle le narrateur ? », ou bien encore « L'auteur achève-t-il son livre au moment où, la boucle étant bouclée, le narrateur commence virtuellement le sien ? ». Ces questions ayant été l'objet de brillants travaux, l'étude présente n'y fera référence que pour en déplacer les enjeux.

Dès lors, mon étude portera sur le récit et la narration et ne cherchera guère à articuler *logiquement* ou *rationnellement* les entités que sont le livre (*l'œuvre* de Marcel Proust), le récit (*l'histoire* du héros) et la narration (le *discours* du narrateur). Je me focaliserai plutôt sur la relation du héros aux différents modes d'intelligibilité du monde (que révèlent l'art et la technologie), de même que le rapport privilégié du narrateur au média<sup>9</sup> de l'écriture. Loin de cautionner un rapport mimétique ou spéculaire entre les deux (la conscience du héros face au monde d'une part, la relation du narrateur face à l'écriture de l'autre), je me propose d'interroger l'entrelacs des différents régimes d'expressivité (et des paradigmes de dévoilement<sup>10</sup> du monde qui les soutendent) présents dans la *Recherche* — leur représentation discursive<sup>11</sup> entendons bien, leur « figuration » au sein du texte pour user d'un terme cher à Mieke Bal —, sans faire de leur apparition une métonymie de l'acte littéraire en quête de lui-même ni même de leur récurrence une suite de moments épiphoniques, en un mot, les réduire à un *argument unique* en faveur de la nature vocationnelle de la *Recherche*. De nombreuses études comparatistes, brillantes pour le moins, ont pris parti d'isoler une seule discipline (ou la peinture, ou la musique, ou la photographie), d'en faire simultanément la pierre de touche de la conversion finale du héros et le modèle d'intelligibilité de l'œuvre de Proust<sup>12</sup>. Cela engage naturellement une quête déterminée d'avance où abondent (par une illusion analogue à celle du « mouvement rétrograde du vrai » bergsonien<sup>13</sup>)

---

<sup>8</sup> Le narrateur déclare en effet : "...avant que se déclarât la vocation invisible dont cette ouvrage est l'histoire"(1053).

<sup>9</sup> Selon le CRI (le Centre Recherche de l'Intermédialité), un média, c'est "ce qui sert de support et de véhicule à un élément de connaissance, produit une médiation entre émetteur et récepteur, *surface ou véhicule de passage*, corps, langage".

<sup>10</sup> Cela inclut des disciplines artistiques tels que la peinture, la musique, le théâtre, mais aussi différentes techniques optiques telles que l'optique, la photographie, le stéréoscope, le kinétoscope, le kaléidoscope, la lanterne magique.

<sup>11</sup> En effet, la présence d'autres média n'est pas *réelle*, il n'y a pas d'intermédialité subsistant *per se*, mais une *représentation* des différents médias dans l'écriture, une mise en relation ou une mise sous tension qui engendre tout à la fois un conflit épistémologique entre schèmes d'intelligibilité du monde et une *problématisation* réelle de l'écriture en tant que média.

<sup>12</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust et Le Roman* 189. Tadié remarque néanmoins le "rôle fondamental" des artistes dans "la découverte" de sa vocation.

<sup>13</sup> La notion de "mouvement rétrograde du vrai", que Bergson définit comme "mirage du présent dans le passé" apparaît dans l'introduction de *La pensée et le mouvant*. Par cette notion, Bergson critique l'attitude qui cherche dans le passé les indices qui pourront rendre compte de la situation présente. Voir Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Collection "Quadrige" (Paris: P.U.F, 1999) 3-23. Concernant cette notion, Merleau-Ponty justifie le passage à ce nouvel opérateur conceptuel dans la philosophie de Bergson. Voir Maurice Merleau-Ponty, *La Nature* (Paris: Éditions du Seuil, 1995) 100-101: "Bergson s'est rendu

indices et exemples préparant la magie de la conversion littéraire du jeune homme. Aussi mon étude va-t-elle prendre pour point de départ les conclusions au premier abord incompatibles de ces travaux. Si la musique, la peinture ou la photographie livrent une *image* de la création littéraire, ne sommes-nous pas obligés de mettre en question la possibilité même de mettre en abîme l'écriture dans un seul média ?<sup>14</sup> Mais alors quel rôle désormais donner aux artistes comme aux techniques optiques présents dans le texte ?

Mon projet aspire à renouveler la compréhension de cette « vocation invisible » via l'exploration minutieuse de l'intermédialité virtuelle en texte. Et, pour éviter tout « backshadowing »<sup>15</sup>, j'aimerais tenter l'hypothèse inverse : la *figuration* de multiples médias, présence que l'on nommera « intermédiaire », ne démontrerait-elle pas l'impossibilité de concevoir l'écriture même comme *vocation*, comme *point nodal* de ces moments initiatiques ? De plus, faute de glorifier l'écriture, ne peut-elle pas conduire à problématiser l'écriture comme média de synthèse — autorisant l'intégration des autres médias —, et par conséquent, à poser une vision autre de la modernité du roman proustien fondée non plus sur un modèle spéculaire ou auto-contemplatif (autoréflexif) mais sur un modèle prismatique (et nous verrons en quoi elle lui sera critique).

Au lieu de privilégier un média, mon étude aspire davantage à explorer la mise en tension de différents régimes d'expression (les arts comme les nouvelles techniques), d'une part, dans l'apprentissage d'une « perception » qui tâtonne, perplexe encore devant les mécanismes de la mémoire ou les filtrages de la perception, devant la densité que peuvent recouvrir au présent le mot « voir » et au passé le mot « revoir » ; d'autre part, dans l'apprentissage d'une écriture qui se

---

compte qu'il n'y avait pas nécessairement défaut dans la rétrospection et, dans l'*Introduction à La pensée et le mouvant*, postérieure à l'ouvrage, il ne parle plus d'illusion rétrospective, mais de 'mouvement rétrograde du vrai' : quand nous pensons quelque chose de vrai, c'est rétrospectivement que ce vrai nous paraît vrai."

<sup>14</sup> La multiplicité des moments de conversion repérés par les différents critiques remet en doute l'unicité d'un moment épiphanique. Je tenterais de le démontrer. Le texte déploie une logique narrative qui déroge à une conception du temps fondée sur une succession d'instant isolés; au contraire, le texte crée un système temporel de rencontres (rencontres de différents modes de dévoilement du monde, mise en relation de différents médias qui s'imbriquent et se modifient mutuellement) dont la signification ultime ne peut être réduite à celle d'une simple conversion : en somme, elle ne peut être "capturée", "détachée", "réifiée", "hypostasiée". Cependant, au début du livre, on trouve bien dans le récit une certaine visée totalisante doublée d'un désir de prise totale sur le réel. Cet élan de totalisation *mutatis mutandis* réapparaît de loin en loin chez le critique comme chez le lecteur, dans la mesure où chacun se voit tenté de "capturer" ces "moments" d'extase, de les rationaliser et d'en étouffer ainsi le pouvoir de signifiante. La plupart des critiques semblent avoir ignoré le piège de cette "prise totale". Ainsi est-il de Brassä, selon Jean-Pierre Montier, pour qui "c'est clairement sous les auspices de la photographie que Proust place l'écriture littéraire qui doit la révéler". Voir Jean-Pierre Montier, "*La Photographie '... dans le temps.' De Proust à Barthes et réciproquement*," 2003. Disponible en ligne : [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_proustbarthes.htm](http://pierre.campion2.free.fr/montier_proustbarthes.htm). Ajoutons également que c'est la présence de la musique dans l'œuvre de Proust qui suscita d'abord l'engouement de la part de la critique littéraire.

<sup>15</sup> Le terme de "backshadowing" définie par Michael Bernstein est une variante de la notion bergsonienne de "mouvement rétrograde du vrai". Michael Berstein, *Five Portraits: Modernity and the Imagination in Twentieth-Century German Writing. Rethinking Theory* (Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2000) 33. L'auteur critique les romans privilégiant en quelque sorte la prédétermination des événements relatés en faveur de ceux qui exposent au contraire la nature profondément contingente de l'histoire.

cherche, invisible encore dans la multitude de gestes expressifs qui l'environne (la musique, la peinture, le théâtre, la photographie). Si le monde s'impose finalement au héros dans une multiplicité de *variantes*, dont l'opacité, la partialité en préserve la richesse et la profondeur, l'écriture, quant à elle, s'impose au narrateur détachée de toute visée totalisante.

Si la perception de l'écriture se voit modifiée au contact de la musique, de la peinture, de la littérature, du théâtre, de l'architecture, de l'optique ou de la photographie — pour devenir par là même une possible « rédemption » du passé —, c'est que la virtualité intermédiaire permet de concevoir l'écriture comme « voyance », autrement dit « dévoilement » ou « visibilité » du monde toujours partielle et à recommencer, comme dépossession et non comme possession discursive d'une idée claire et distincte qui chercherait dans les mots son enveloppe adéquate. Quand bien même l'écriture puisse dramatiser les modes d'expressivité du monde, elle ne peut plus revendiquer un statut supérieur. Si chaque média délivre un accent unique dans l'expression du monde, chaque « exposition » expose simultanément la partialité de son expression, c'est-à-dire la possibilité d'une autre « image »<sup>16</sup> ou d'une image différenciée du même monde. En d'autres termes, si le monde s'offre comme variantes, chaque variante offre différemment le même monde et engage une reprise continue du geste d'expression. Ici se noue véritablement la problématique essentielle du livre, à savoir l'articulation du même et de l'autre ou la « modalisation » de l'un et du multiple.

Dès le début du roman, l'un des problèmes majeurs du héros est de trouver sous la multiplicité sensible (qu'elle soit spatiale ou temporelle) d'une chose, l'identité ou l'essence de cette chose, bref de passer des multiples profils d'un phénomène à une instance unique, à une expérience originaire ou totalisante. Cette quête, qui rappelle la problématique platonicienne de l'un et du multiple, pose d'abord un problème psychologique *et* ontologique, à savoir le problème du maintien de l'identité d'une chose à travers l'écécité de sa manifestation spatiale et temporelle<sup>17</sup>. D'autre part, elle sous-tend également le problème de la *représentation* du monde au sein d'un même média, comme le problème de l'articulation d'un même phénomène dans une pluralité de médias. Si le héros désire subsumer le multiple dans l'un, l'étude présente s'engage à montrer que la quête de l'unité ou de l'essence se réfléchit différemment au contact d'autres modes d'expressivité du monde, qu'elle transforme même le roman en oscillation permanente de l'un et du multiple. En définitive, réinscrire les relations intermédiaires dans une topique platonicienne de l'un et du multiple me permettra de générer une vision non totalisante de l'écriture. Dit autrement, l'intermédialité dans la *Recherche* aura pour effet de détrôner la position de souveraineté de l'écriture, d'en exposer les limites, et surtout d'offrir à l'écriture les moyens d'investiguer son

---

<sup>16</sup> Il faut entendre ici la notion d'image non au sens mimétique d'icône mais au sens ontologique d'"expression". Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (Paris: Gallimard, 1967) 10.

<sup>17</sup> Le problème métaphysique de "l'un et du multiple" est soulevé par Platon dans le *Parménide* et dans le *Théétète*: c'est le problème de la participation des choses. Comment l'unité peut-elle être faite de pluralité, comment l'un peut-il devenir autre dans le temps sans perdre son unité, comment l'un peut se diversifier dans l'autre sans se perdre ? Comment l'un peut participer du même et de l'autre ? Cette problématique est évidemment liée à la question de la permanence ou de l'identité d'une chose dans l'espace et dans le temps. L'étude présente développera différents visages de cette problématique appliquée à la *Recherche*. L'une des idées directrices majeures de cette étude sera d'explorer l'évolution plurielle de cette problématique au sein du texte.

inépuisable richesse comme l'inexhaustible profondeur<sup>18</sup> du monde.

Cependant, il ne s'agit pas ici de construire une téléologie de l'intermédialité, de faire de Proust l'initiateur de pratiques d'hybridation qui ne s'actualiseront qu'au 20<sup>e</sup> siècle (chez les surréalistes par exemple) ; il s'agit en réalité de réévaluer l'historiographie du roman dit moderne dans sa relation aux techniques et autres arts. Ce débat rencontrera bien évidemment la problématique de Lessing (la séparation de arts) comme la définition de la modernité chez Greenberg (le repli réflexif du média sur lui-même<sup>19</sup>). S'agissant du roman, Denis Hollier remarque également un infléchissement autoréflexif depuis la fin du dix-neuvième siècle : le roman, écrit-il, « a pris comme sujet l'expérimentation des limites de sa propre langue »<sup>20</sup>. Dès lors, le miroir (ou tout autre dispositif spéculaire en général) devient la métaphore centrale du texte dit moderne. Dans cette étude, au contraire, j'aimerais explorer l'alternative ouverte par la *Recherche* et substituer au modèle réflexif (le miroir) un modèle réfractif (le prisme). Par suite, ce modèle réfractif renversera le statut hégémonique de l'écriture<sup>21</sup> comme forme synthétisante ou totalisante, ou comme espace d'intégration des autres pratiques artistiques.

Avant de montrer comment le récit de Proust dramatise cette « tension » intermédiaire et ouvre à la question de la profondeur du visible, et par là, à une poétique de la mémoire, avant d'explorer l'expression concrète et romanesque de la topique de l'un et du multiple dans la *Recherche*, j'examinerai en amorce la présence ambiguë du kinétoscope et du kaléidoscope dans le moment inaugural du roman. L'enjeu est d'importance, car au travers des deux dispositifs optiques s'inaugure selon moi cette problématique fondamentale de l'un et du multiple (au sujet des modes de dévoilement du visible et de *l'écriture* per se). J'analyserai ensuite la manifestation proprement romanesque de ces tensions par l'étude de différents types de relationalité au sein du récit : la logique aveuglante de Swann qui ne peut voir le monde qu'en l'esthétisant, la logique de capture de la réalité chez le héros médiée par le « fait photographique », et enfin la logique de dépossession amorcée par d'autres modes d'expression du monde (la musique et la peinture). Chaque rencontre engendrera chez le héros une modification du rapport au monde, comme une modification du

---

<sup>18</sup> Il ne s'agit pas de "profondeur" entendue au sens géométrique d'"effet produisant un espace à trois dimensions", ou abstrait et métaphorique de "ce qui va au fond des choses, en dépassant les apparences", ou même encore de "pénétration d'esprit", mais au sens ontologique que propose Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*. La profondeur décrit l'invisible du visible qui n'est pas le contraire du visible mais précisément le sol ou la source de son apparaître. En fin de parcours, nous nous demanderons en quoi il est possible de parler de la *profondeur* d'un média.

<sup>19</sup> Vincent Descombes, *Proust : Philosophie du roman*, Collection "Critique" (Paris: Editions de Minuit, 1987) 152. La lecture philosophique de l'auteur prend pour présupposé que les idées présentes dans le roman sont des idées littéraires, autrement dit qu'il existe au sein du roman un métalangage sur l'écriture romanesque comme telle. Cet "éclaircissement romanesque" que propose Vincent Descombes ("découvrir" les idées véhiculées par Proust sur le roman comme tel) a quelque ressemblance avec la problématique de notre projet, la différence résidant dans le fait que nous interrogerons l'idée du roman à partir d'une réflexion (intermédiaire) sur les autres arts et techniques présents dans la *Recherche*.

<sup>20</sup> Denis Hollier (éd), *De la littérature française* (Paris: Bordas, 1993) 123.

<sup>21</sup> Nous problématiserons par la suite l'interprétation d'Isabelle Zuber. Selon elle, "[Proust] rend hommage au langage, capable de faire voir, à l'écriture dont il démontre la toute-puissance". Isabelle Zuber, *Tableaux Littéraires : Les marines dans l'œuvre de Proust* (Bern: Peter Lang, 1998) 258.

rapport à l'écriture comme média. En matérialisant les tensions existant entre différents schèmes d'interprétation du visible, « l'intermédialité » forcera le héros-narrateur à repenser l'ambiguïté ou l'obscurité du dévoilement du monde, à penser l'écriture elle-même comme un lieu où ces tensions peuvent être dramatisées. A la séduction d'un modèle idéal qui fait de l'écriture l'instrument d'une vision totale ou d'une image fixe, s'oppose une autre logique, qui fait de chaque « média » le champ d'exploration d'un autre, et d'où dérive une poétique de la mémoire fondée sur une rédemption du modèle photographique, à savoir une retemporalisation de l'image fixe ou du cliché dans l'écriture.

D'une herméneutique du visible à la jouissance du chiasme de l'obscur et du diaphane... si les pavés inégaux métamorphosent Marcel en écrivain, ce n'est pas simplement qu'à travers l'impression fugace de transcender le temps, s'inscrit enfin une promesse littéraire de rédemption du temps perdu, c'est peut-être qu'il répond enfin à l'appel, « L'étrange appel qu'[il] ne cess[er] plus d'entendre » (1801), qu'il devient caisse de résonance, et accepte d'accomplir dans l'écriture arrachée au devoir de vérité l'expression de l'in-visible, de sa latence, et ce, en développant les clichés de la mémoire involontaire. Développer l'image fixe, *c'est* se mettre à l'écriture : l'opacité du visible (la « frontalité » du monde, l'obscurité des impressions, la mémoire involontaire) ne s'érige plus en obstacle ; elle est au contraire l'ombre ou l'obscurité qui permettent à l'écriture de « dévoiler » le monde.



## Chapitre 1. Le paradigme de l'un et du multiple : les tensions de/dans l'écriture, la dramatisation romanesque des voies de dévoilement du monde.

### 1. L'image fixe et le cliché : le fantasme d'une image sans ombre

### 2. Le kaléidoscope et le kinéscope : des paradigmes en tension

2.1. Le « kaléidoscope » : l'identité de la différence et la synthèse problématique du divers sensible

2.2. Le kinéscope de l'écriture

### 3. La *Recherche* : deux explicitations romanesques de l'un et du multiple

3.1. Les jeunes filles de Balbec : l'individuation d'Albertine

3.2. Saint-Loup et l'essence des Guermantes

### 1. L'image fixe et le cliché : le fantasme d'une image sans ombre

La *Recherche* offre une interrogation multiple sur la manière plurielle dont le monde s'ouvre (ou non) à une conscience perceptive, sur les différents modes de voilement ou de dévoilement<sup>22</sup> du visible. Aussi le héros, en quête de vérités métaphysiques, perçoit-il le monde comme doublé d'une dimension d'invisibilité. Cette profondeur du réel, le héros se donne la tâche d'en dévoiler le secret, de la faire émerger de l'ombre (de l'espace et du temps). Et la faire sortir de l'obscurité n'est autre que parvenir à la « penser » à la lumière de l'intelligence (« en essayant de penser, c'est-à-dire, de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti » 2397). Dans cette partie, je m'efforcerai d'analyser ce désir de dévoilement total du monde au plan du récit (comment le héros perçoit le monde en son dévoilement total) ou de la narration (comment le narrateur perçoit l'écriture comme dévoilement total).

Soulignons dans un premier temps la présence dans le texte d'une abondante thématique centrée sur la lumière et l'obscurité<sup>23</sup>. Le roman s'ouvre sur la chambre *obscure* du héros ; les

---

<sup>22</sup> Nous le verrons par la suite, il ne s'agit pas seulement de mettre à jour les multiples voilements ou filtrages de la réalité, mais plutôt d'interroger la notion d'ouverture sensible à la réalité, et donc d'explorer la "plasticité" essentielle de tout mise en forme expressive du monde (ou de tout processus d'individuation par lequel quelque chose émerge, une forme, appréhensible par les sens).

<sup>23</sup> Le mappage lexicographique de l'"obscurité" dans toutes ces variantes littérales et métaphoriques (obscur, obscurément, obscurcir) révèle en effet une fréquence d'utilisation et d'attribution surprenante. Les individus sont qualifiés d'obscurs (Mme Verdurin, Swann, Albertine, les hommes de lettres, la famille, les parents, les gens en général), de même que les choses (les corps, les livres, l'allée, les rues, le pays, la baignoire, salle à manger), le langage ("les mots finissaient par s'obscurcir" 357, "les phrases obscures" 500, les états, les impressions ou les affects (les attachements (533), les souvenirs 1214, l'inspiration 1272, les idées, la beauté 1889, les ressemblances 1904, la connaissance 2394, les images mentales 1864. Par ailleurs, le mot est fréquemment utilisé sous sa forme adverbiale : "je me sentais, si obscurément que ce fut..." (1850) ; "je savais déjà obscurément..." (671). Ajoutons enfin que l'acception la plus fréquente dans le texte se révèle métaphorique : l'obscurité dont parle le narrateur est d'abord épistémologique car elle témoigne d'une connaissance non claire et indistincte, partielle, et rebelle à toute prise intellectuelle. L'obscurité renvoie également à une attitude psychologique, au sens de confusion mentale ou d'amnésie ; elle est enfin ontologique, car l'obscurité devient le milieu, le sol où les choses se voilent et se dévoilent, se

sensations ou les impressions *obscur*es demandent à être éclaircies (« le sentiment qu'elles [les aubépines] éveillaient en moi restait *obscur* et vague », 117), l'individu est « une ombre où nous ne pouvons jamais entrer (797) (il y a par exemple chez Swann « quelque chose d'*inaccessible* comme l'horizon, *dérobé à la vue* » 113). Enfin, le supplice nocturne du jeune héros à Combray est associé à sa chambre, « le point fixe et douloureux de [ses] préoccupations » où la lanterne magique faisant ondoyer le monde dans des jeux de clair-obscur, provoque en lui un sentiment douloureux d'aliénation.

Dès le début du roman donc, l'obscurité du monde, synonyme de paix mais surtout de confusion, d'indétermination, d'oubli et de réminiscences douloureuses trouble le héros. De là surgit un désir de clarté : le dévoilement du monde prend la forme initiale d'une véritable conquête de l'essence des choses<sup>24</sup>. Le héros cherche par tous les moyens à *voir*, à « dépouiller la réalité » (1216) de son opacité pour découvrir la vérité intemporelle derrière les choses, elle-même personnifiée sous la figure voilée d'Eurydice (« Eurydice derrière son voile » 190) ; bref, à « faire sortir de la pénombre » (2271) ce qu'il ressent au contact du monde pour fixer l'impression sensible dans « une image bien nette » (391)<sup>25</sup>.

Lorsqu'au terme de son aventure, le narrateur se souvient de son passé, il évoque l'herméneutique du visible qui le hantait auparavant : « déjà à Combray, je *fixais avec attention* devant mon esprit *quelque image*... en sentant qu'il y avait peut-être *sous ces signes* quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir... Sans doute ce *déchiffrage* était difficile mais seul il donnait *quelque vérité à lire*. » (2270)

Nombre de commentateurs voient dans ce décryptage forcé du monde les traces d'un idéalisme cartésien, bref le désir de transcender l'impression sensible pour atteindre à une image vraie du monde. Certes, dans ce passage, le monde se donne comme hiéroglyphes, dans une visée diplopie : sous la surface-profondeur gît la demeure du vrai ; sous les impressions sensibles se cache l'arrière-monde de l'intelligible. On pourrait certes parler d'idéalisme latent, car pour un idéaliste, dévoiler le monde, c'est le rendre intelligible pour l'esprit, c'est tenter d'abstraire une forme unique (à la manière peut-être de la « variation eidétique » chez Husserl), l'invariant invisible ou la loi générale de son fonctionnement, bref son essence propre. Et c'est bien ce dont il s'agit ici.

Par contraste, d'autres voient dans ce « déchiffrage » une étape, et dans la confrontation

---

préservent et préservent leurs richesses (le narrateur parle de "l'obscurité qui baigne toute chose" 2237).

<sup>24</sup> La clarté s'oppose à obscurité, et la distinction à la confusion. Voir la note de Husserl dans *Logique formelle et transcendantale*, §16.

<sup>25</sup> Dans le célèbre épisode de la "Madeleine", le héros, qui insiste sur le devoir d'analyse ou d'éclaircissement définitif, articule une herméneutique proche de l'idéalisme cartésien. Les signes du monde doivent être analysés par l'esprit (chez Descartes aussi, le déchiffrage du monde est défini par une "lecture de signes par la pensée") : "il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, *mais en moi*. Il l'y a éveillée, mais ne la *connaît* pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un *éclaircissement* décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon *esprit*. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement: créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière." (45)

toujours déçue au réel, une épiphanie du regard d'où résulte tantôt un rejet de l'objectivisme<sup>26</sup>, tantôt une réhabilitation du monde sensible<sup>27</sup>. Nombre de déclarations du héros semblent corroborer et simultanément infirmer ces deux thèses. La question n'est donc pas de savoir si la déception du sensible provoque ou non un tournant idéaliste. Ce qui m'intéresse d'avantage, c'est la manière dont le narrateur thématise par la suite l'échec de ce déchiffrement herméneutique.

En effet, les ratages de contact avec la réalité, explique le narrateur à la fin du récit, procèdent d'une inaptitude à « développer » d'« innombrables clichés » pris au contact de la réalité : « ils [les hommes] ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que leur intelligence ne les a pas "développés". » (2285)

Au mode d'éclaircissement herméneutique fondé sur une sémiotique du visible (donc un « déchiffrement » de signes) succède un mode d'appréhension « hybride » modelant le déchiffrement des impressions sensibles sur la métaphore du développement photographique. Au modèle cartésien d'une intelligence conquérante qui jette froidement sa lumière sur les choses, s'oppose désormais un modèle heuristique où les choses s'éclairent d'elles-mêmes (le « développement » du cliché) moyennant l'intervention de l'intelligence.

Pourquoi le « déchiffrement » devient-il « développement » ? On peut émettre l'hypothèse suivante : l'apparition de la photographie et du champ sémantique associé<sup>28</sup> dans la thématique du dévoilement du monde se double d'une réflexion sur la mémoire involontaire, elle-même pensée à partir du photographique. Autrement dit, la connaissance du monde n'est plus le fait d'une conscience en survol, objective, démondanisée, qui vainc les choses dans l'instant par l'acuité de son regard analytique ; la connaissance des choses implique au contraire une conscience incarnée, historique, donc un mélange d'impressions et de souvenirs. Dès lors, le passage du linguistique au photographique permet au narrateur d'étoffer son épistémologie d'une dimension temporelle. Partant, le narrateur critique cette relation au monde fondée sur le cliché et l'instantané : « notre manière de prendre connaissance et pour ainsi dire de *prendre le cliché* de cet univers mouvant, *entraîné par le Temps, l'immobilise* au contraire » (2337). En effet, ajoute-t-il, « Notre tort est de présenter [...] les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile » (2036). On remarque ici que la métaphore filée de la photographie emboîte la conceptualisation ontologique du monde chez le héros et, greffée sur la notion de *cliché*, problématise le dualisme épistémologique au cœur du monde de la *Recherche*. L'image ou le

---

<sup>26</sup> Comme le souligne Deleuze, l'ensemble de la *Recherche* est rythmé par « une série de déceptions ». L'apprentissage du héros consiste à passer par un déchiffrement temporel de signes, au passage de l'objectivisme (la croyance en la réalité des choses sans nous) au subjectivisme (c'est la conscience subjective qui confère la réalité à la chose) : "à la déception du côté de l'objet, explique Deleuze, il s'efforce de trouver une compensation subjective". Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris : P.U.F, 1964) 44.

<sup>27</sup> Nous analyserons plus en détail par la suite l'argumentation d'Anne Simon. Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans "A la Recherche du temps perdu"*, Coll. "Ecriture" (Paris: Presses universitaires de France, 2000).

<sup>28</sup> L'étude présente propose d'explorer la signification ambiguë de la photographie et du champ sémantique qui lui est associé : "fixer", "poser", "tirer", "chambre noire", "développer", "révéler", "enregistrer", "capturer", "épreuve", "cliché", "instant", "instantané", "latence".

« cliché » pris au contact du réel est une fixation des choses, elle-même imposée par « l'immobilité de notre pensée en face d'elles » (2337). C'est en effet l'« immobilité de la pensée » qui force par mimétisme à figer le mobile dans l'immobile, et ce geste est fatal au dévoilement du monde puisque en privant les choses de leur durée, il les manque<sup>29</sup> : « pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps ; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n'a jamais pu nous livrer de lui qu'un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu'une seule photographie » (1963). Du monde, nous ne gardons donc « qu'une seule photographie », un « instantané », c'est-à-dire une « image fixe » et plate ou une empreinte de surface, incapable en substance de rendre compte de la mouvance et de la profondeur des choses. C'est donc toute la connaissance du présent et toute la mémoire du passé qui se figent et se noient dans des images fixes, dans des « clichés indépendants les uns des autres » (686).

Dès lors, on comprend mieux pourquoi le narrateur articule la nécessité de « développer » ces clichés : « Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que leur intelligence ne les a pas "développés" (2285) ». D'après notre analyse, ce mystérieux « développement » semble avoir pour mission de rendre la vie au cliché mort. (Nous verrons d'une part comment le narrateur parvient à la fin du roman à faire du « développement » une nécessité de l'écriture, et d'autre part, en quoi cette « révélation » n'est pas le produit d'une évolution, mais le fruit d'une rencontre intermédiaire).

Pour l'instant, on peut noter que c'est par une illumination rétrospective, témoignant donc d'une évolution, voire d'une maturation du héros, que le narrateur arrive à l'affirmation suivante : « Notre tort est de présenter [...] les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion *immobile*. » (2036). A l'orée du récit, cependant, la posture du héros vis-à-vis du monde manifeste, nous l'avons vu, un désir de clarté, de conquête des choses, le désir de sortir le monde de l'obscurité et d'en tirer une image nette. Le regard qui « fixe » est encore un regard qui cherche à capturer le monde, un « regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui » (118). Ce regard qui vise la *capture* n'est ni une vision optique (« le porte-parole des yeux »), ni une intuition de l'intelligence ; c'est un regard synesthésique (« tous les sens s'y penchent ») totalisant qui tente de percer l'essence des choses (« le corps... et l'âme »), l'intérieur et l'extérieur. Par conséquent, au début du récit, le héros rêve encore de tirer un cliché du monde, mais un cliché en *profondeur*.

D'où par voie de conséquence les premières désillusions et les premières frustrations du héros devant une profondeur du monde qui ne se laisse guère capturer par le regard. En effet, devant la multiplicité sensible, le héros tente à maintes reprises d'en abstraire l'essence (en vain)<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Saint-Loup littéralise ce geste. Le héros remarque en effet que Saint-Loup "n'avait jamais voulu [lui] montrer sa photographie [Rachel], [lui] disant: 'D'abord ce n'est pas une beauté et puis elle vient mal en photographie, *ce sont des instantanés que j'ai faits moi-même* avec mon Kodak et ils vous donneraient *une fausse idée d'elle*'" (618).

<sup>30</sup> Autre exemple tout aussi probant, le héros est pris d'une fascination pour la Duchesse de Guermantes ; c'est d'abord son nom qui l'obnubile, et dont il aimerait percer l'essence ("ce que j'avais cherché en elle – le charme du nom de Guermantes") ; il cherche à analyser ce "hiéroglyphe" que sont les Guermantes (796), à en "déchiffrer l'énigme" (786) pour retrouver ce que ce nom renferme véritablement, c'est-à-dire leur singulière façon d'"être-au-monde" ou "l'essence de cette vie inconnue" (786). Le narrateur confesse

Notamment lors de ses face à face avec Albertine. La jeune fille, nous le verrons, incarne l'irréductible multiplicité. Elle est l'opacité même, la résistance à tout dévoilement. Le héros la compare même à « une suite d'événements sur lesquels nous ne pouvons pas faire la lumière » (1690).

Les multiples clichés d'Albertine sont par suite comparés à des jeux d'éclairage : « chacune de ces Albertine était différente comme est différente chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrables et variés d'un projecteur lumineux. » (739)<sup>31</sup>. Ici, les apparitions d'Albertine sont décrites en termes de perspectivisme photographique, le braquage lumineux et varié du projecteur pouvant être comparé à l'objectif d'une caméra : Albertine n'est qu'une suite de perspectives, de points de vue qui varient en fonction de la lumière. D'autre part, au motif photographique (de la fixité), Proust oppose une métaphore mobile inspirée de la danse. L'évocation de la danse a pour effet de renforcer la mouvance de l'objet visé, et par conséquent, d'en interdire toute prise par le regard. Voilà pourquoi l'image d'Albertine résiste à toute synthèse : la fluidité de la danse combinée aux jeux d'éclairage font de l'apparaître d'Albertine une multiplicité irréductible.

Et pourtant, ce qui contrarie le héros tout au long du récit, c'est l'impossibilité de transformer la multiplicité des apparitions d'Albertine en une image unique, bref en « l'instantané de ce qui dure »<sup>32</sup> en elle. D'Albertine, le héros ne dispose que d'« effigies » *fragmentées* : « je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés » (1714). Autrement dit, sous ces images fragmentaires, c'est moins l'identité d'Albertine qui s'effondre que la perception unitaire du héros. Cette série de vues ressemble à des planches chronophotographiques fragmentées qui laisseraient entre les images des intervalles obscurs. D'où l'éternelle inadéquation et l'impossibilité de recouvrement perceptif entre l'image souvenir et la perception d'Albertine au présent : « Ces effigies [d'Albertine] gardées intactes dans la mémoire, quand on les retrouve, on s'étonne de leur dissemblance d'avec l'être qu'on connaît .» (1653)

La mémoire du héros débite ainsi des images qui ne correspondent plus à l'image

---

vouloir percer le mystère "obscur" des Guermantes, un mystère, dit-il, plus "obscur que le christ dans l'hostie" (769), et matérialisé dans l'hôtel particulier qu'ils habitent, ce "bahut que [s]a vue avait à digérer" (754). Il existe chez le héros un désir puissant d'abstraire une généralité de la particularité (1132), d'abstraire l'un du multiple, d'autant que son esprit est constamment "fixé sur un bel idéal". Dans le troisième volume, il parviendra bien sûr à pénétrer littéralement dans l'univers aristocratique (le volume 3 de la *Recherche* constitue l'entrée dans le monde des Guermantes, de même que le volume 2 de la *Recherche* retraçait l'entrée du jeune héros dans l'univers cossu de Swann et d'Odette).

<sup>31</sup> Le fractionnement d'Albertine est décrit ici par recours à une métaphore optique, mais nous le verrons plus tard, Proust utilisera également une métaphore musicale pour évoquer la "multiplicité" incohérente d'Albertine : "ce fractionnement... tenait à la forme successive des heures où elle m'était apparue, forme qui restait celle de ma mémoire, comme la courbure des projections de ma lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés" (2005).

<sup>32</sup> Brassai rapporte que Proust écrivait, dans une lettre du 11 mai 1915 à Mme Strauss, que la photographie, 'c'est l'instantané de ce qui dure dans une personne [47]'. Cité par Jean-Pierre Montier dans son cours sur Brassai. "Un photographe lecteur de Proust : Brassai". Mis en ligne le 10 avril 2003. Consulté le 16 janvier 2012. URL: [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_brassai.htm](http://pierre.campion2.free.fr/montier_brassai.htm).

d'Albertine au présent (l'usage du terme « effigies » au lieu d'image renforce encore l'effet de dissemblance). Le héros observe alors : « je conclus à la difficulté de présenter une *image fixe* aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. Car il ne change pas moins qu'elles, et si on veut *clicher ce qu'il a relativement de plus immuable*, on le voit présenter successivement des aspects différents devant l'objectif déconcerté » (1849). De nouveau, nous découvrons le filage d'une métaphore photographique, le désir de fixer la chose et la mouvance d'une chose qui ne se laisse pas apprivoiser par un regard-caméra.

Devant cette Albertine au pluriel, le héros rêve encore de *fixer* l'image, mais une image en profondeur. Ici, il ne s'agit pas de transcender la multiplicité sensible mais, au contraire, de partir de l'image (donc de l'un) et d'en tirer tous les possibles qu'il contient (la multiplicité des profils) : « les dernières applications de la photographie... (est-ce l'invention de lentilles puissantes qui peuvent donner d'infinies perspectives sur une chose) ... je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyions d'une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime » (1029). L'image dont rêve le héros n'est plus un instantané ; c'est une image en profondeur, une « vue optique » qui engloberait toutes les apparitions passées, présentes et futures d'un individu, bref une image sans ombres.

En résumé, le désir (et l'impossibilité) de *fixer les choses* dans une image nette (de transcender la multiplicité des profils dans une image fixe, de passer donc de la multiplicité à l'unité) conduit le héros à « fantasmer » une image en profondeur (une image qui transformerait l'unité en ses possibles variantes, et qui ferait donc passer de l'un au multiple). A présent, nous avons le début et la fin du roman, « l'instantané » et la « vue optique ». Entre les deux, une oscillation permanente de l'un et du multiple. Tentons désormais d'éclaircir ce point.

D'après l'analyse précédente, le récit met à jour des tensions entre différents moments de l'écriture, d'où émergent d'autres tensions, cette fois, entre modes de dévoilement du monde, eux-mêmes associés à une diversité de dispositifs en rupture. (En termes husserliens, l'appréhension phénoménologique du monde donne lieu à une série d'effectuations noétiques elles-mêmes liées à des prothèses techniques ou artistiques ; en d'autres termes, les médias présents dans la *Recherche* sont autant de métaphores de donation différentes du monde. Ainsi, le héros cherche sur le plan du vécu perceptif à accéder à l'invariant de la chose, à l'identifier dans un recouvrement de noèmes de modalités intentionnelles différentes, elles-mêmes matérialisées dans les différents médias).

On peut alors émettre l'hypothèse suivante : le récit ne formerait-il pas une dramatisation plurielle de différents schèmes d'intelligibilité du monde ? Plutôt que de privilégier un média, la *Recherche* ne met-elle pas en tension différents paradigmes d'expression du monde (la photographie, la peinture, la musique, la littérature), tous en quête d'articulation de l'un et du multiple ?

Par ailleurs, si nous avons éludé jusqu'à présent la question de la distinction entre le narrateur et le héros, c'est que nous ne voulions pas faire de cette distinction un postulat de base, ni même l'enjeu d'une rationalisation logique (qui répondrait à la question suivante : est-ce que le livre que nous avons en main est le livre à venir que le héros rêve d'écrire à la fin du roman ?). Nous voulions partir du texte même et montrer qu'il existe dans l'écriture des moments conflictuels qu'aucune interprétation ne peut totaliser. Il existe entre le héros et le narrateur un lien, une opposition, une relation. On peut même parler d'une certaine déhiscence entre les deux.

A la capture du sens du récit dans le sens du livre devant être écrit au futur antérieur (sous-tendu par une vectorisation dominante vers le livre), je me propose d'explorer le champ problématique de l'intermédialité. Du héros, ou du récit, nulle prise n'est possible, nulle synthèse : chacun est à la fois le même et l'autre, parce qu'aucune modalité perceptive n'est en fin de compte définitive, et ne parvient à dominer les autres expériences en épuisant leur sens. L'écart entre le héros et le narrateur apparaît donc au sein du récit même, dans les déceptions occasionnées par des tentatives d'exhaustion intermédiaire.

Pour conclure cette entrée en matière, notons que c'est par un détour, dans l'obsession proustienne de *l'image fixe*, que nous avons tenté de mettre à jour les tensions fondamentales du récit et du discours. En réalité, la problématique de l'un et du multiple se manifeste dès les premières lignes du roman, dans la présence mystérieuse et métaphorisée du kinétoscope et du kaléidoscope. Nous voilà donc de retour à la première page du livre.

## 2. Le kaléidoscope et le kinétoscope : des paradigmes en tension

Si la présence respective de la peinture, de la musique et même de la photographie dans l'œuvre de Marcel Proust a fait l'objet d'une littérature critique conséquente, peu de commentateurs analysent la référence au « kaléidoscope » ou au « kinétoscope » à l'ouverture du roman. Rompant avec l'image d'une aristocratie en déclin, d'un monde élitiste gouverné par la quête du beau, les deux instruments optiques (le kaléidoscope et le kinétoscope) insufflent un vent de modernité au roman, car ils renvoient métonymiquement à des formes modernes de divertissements populaires<sup>33</sup> qui contrastent avec l'esthétique de raffinement propre aux milieux aristocratiques. En ce sens, comme le note Antoine Compagnon, l'univers de Proust est véritablement « entre deux siècles »<sup>34</sup>, à mi-chemin entre un passé rigide qui s'érige en gardien de l'Art et un futur en mouvance tourné vers de nouvelles formes de distractions visuelles. Par suite, si le kaléidoscope et le kinétoscope sont tous deux des instruments optiques liés à de nouvelles formes d'images, ils ne reflètent pas la même modernité : le kaléidoscope présente un espace visuel fragmenté de lumière polarisée, alors que le kinétoscope, véritable ancêtre du cinématographe, propose une restitution totale du mouvement et de l'espace dans le temps. Pourtant, l'étude respective des deux métaphores optiques dans leur contexte d'apparition mettra à jour, nous le verrons, les tensions fondamentales du texte (au plan du récit comme au plan de la réflexion sur l'écriture comme telle).

Ce que je me propose de démontrer ici, c'est que ces métaphores optiques fonctionnent

---

<sup>33</sup> Le kaléidoscope ne date pas du vingtième siècle, mais la "spectacularisation" de ces outils optiques, l'avènement d'une société aux divertissements éminemment visuels date de la fin du dix-neuvième siècle : "Inventé par le physicien écossais Sir David Brewster en 1816 alors qu'il faisait des expériences sur la polarisation de la lumière, le kaléidoscope a été breveté le 27 avril 1818 par Windsor, et le 29 mai par Giroux. Le kaléidoscope eut un grand succès à Paris de 1818 à 1822, en concurrence réelle avec le casse tête chinois. Au dix-neuvième siècle le kaléidoscope est un joujou scientifique dans les catalogues d'optique ou encore un outil de prestidigitation voire de magie blanche" (Source : Wikipédia).

<sup>34</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles* (Paris: Seuil, 1989) 49. L'œuvre de Proust, dit-il, est "assise entre deux siècles comme entre deux chaises, bancale et boiteuse, et trouvant son énergie dans ce décalage".

comme embrayeurs de la problématique sous-jacente du texte : la topique de l'un et du multiple.

## 2.1. Le « kaléidoscope » : l'identité de la différence ou la synthèse problématique du divers sensible

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : "Je m'endors". Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait... Bientôt minuit... Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer *le kaléidoscope de l'obscurité*, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir. (13)

La *Recherche* s'ouvre dans une obscurité spatio-temporelle à la fois littérale (il fait nuit) et métaphorique (un brouillage spatio-temporel) : le premier mot de la *Recherche* « Longtemps » évoque un horizon temporel duratif et vague qui plonge *de facto* le lecteur dans une zone d'indétermination temporelle, tandis que l'usage du passé composé (« je me suis couché »), temps perfectif du passé marquant généralement un fait accompli ou une clôture de l'action, suggère un temps déterminé. Dans une même phrase, deux temps s'opposent, inaugurant ainsi à l'ouverture du roman le problème de la temporalité.

En outre, les premières phrases de la *Recherche* multiplient les références temporelles (« longtemps » ; « de bonne heure » ; « je n'avais pas le temps » ; « une demi-heure après »), alors qu'il n'ait fait aucune mention d'un lieu précis (hormis d'une chambre à coucher « obscure »), comme si, fidèle à son titre, le récit lui-même débutait en un lieu indéterminé doublé d'une temporalité incertaine, bref dans une mystérieuse obscurité.

La description qui suit le passage cité ne fait que confirmer la perte d'ancrage spatio-temporel ; elle renforce également le mystère de cette obscurité ambiante en entraînant le héros dans un voyage onirique<sup>35</sup> porté par un courant d'images hétéroclites provenant de lieux et d'espaces divers. Le narrateur, évoquant ses insomnies de jeunesse, insiste en effet sur sa perte de repères comme sur sa perte d'identité : « je ne savais même pas au premier instant qui j'étais... non encore du lieu où j'étais » (15). En réalité, les sentiments que décrit le héros définissent un état de transition hallucinatoire, états dit hypnagogiques ou hypnopompiques situés entre l'éveil et le sommeil, où la conscience émerge à peine de son engourdissement. Lors de ces semi-réveils

---

<sup>35</sup> Yann Le Pichon, *Le musée retrouvé de Proust* (Paris : Stock, 1995) 45. L'auteur introduit une notion intéressante à cet égard. Il qualifie ainsi d'"épigénie" le phénomène de visions présenté au début de la *Recherche* : "Certains tableaux de Chirico, tableaux d'intérieur, décrivant le plus souvent une chambre, où se mêlent des colonnes grecques, le visage d'Ulysse, littéralisant ainsi le voyage intérieur produit par une captivité. Xavier de Maistre a par ailleurs écrit un livre à ce sujet, puisque forcé à l'immobilité, il se servait des tableaux tapissant les murs de sa chambre pour s'évader ". Les ouvrages de Xavier de Maistre auxquels Yann Le Pichon se réfère ici sont *Voyage autour de ma chambre* (1794) et *Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825).



nocturnes, produit d'un furtif battement oculaire rappelant l'obturateur photographique, le héros « fixe » quelques instants « le kaléidoscope de l'obscurité » pour replonger de suite dans une vision mi-onirique, mi-hallucinée, où différents espaces et différentes temporalités se superposent, mêlant les souvenirs aux fantasmes de l'imagination : passé mythique ou personnel, temps historique ou fantasmatique.

Pourquoi cette mention métaphorisée du kaléidoscope à ce moment précis du récit a-t-elle suscité notre intérêt ? Notons d'emblée que l'expression « kaléidoscope de l'obscurité » donne l'impression d'un oxymore : « kaléidoscope » signifie étymologiquement « regarder des belles images » ; elle implique à première vue une forme de vision qui contraste avec l'univers nocturne, à moins évidemment de renvoyer aux visions oniriques ou bien aux hallucinations optiques propres à l'état transitoire de semi-conscience de l'hypnagogie, ce qui renforcerait d'autant le flou spatio-temporel de l'exorde narrative. Le héros en proie à des dérives nocturnes ne perçoit en l'espace de quelques secondes qu'une masse informe et indéterminée de couleurs et de formes, qu'un agrégat d'images fantastiques, mythiques ou mnésiques, qu'il qualifie un peu plus tard d'« évocations tournoyantes et confuses » (15) (La description métaphorisée des visions nocturnes rappelle sans doute les « impalpables irisations » ou les « surnaturelles apparitions multicolores » de la lanterne magique à Combray, « où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané » (17)).

D'autre part, si le kaléidoscope est d'abord un dispositif optique à visée ludique ou scientifique, il constitue également un topos littéraire. Composé d'un entrelacs de miroirs mobiles et inégaux réfractant la lumière à l'infini, le kaléidoscope offre une pléiade de facettes de couleurs et de formes différentes. A partir donc d'un nombre fini de miroirs, le kaléidoscope génère une infinité d'images. En découlent alors deux interprétations opposées : d'un côté, le kaléidoscope est l'expression concrète d'une articulation possible entre l'identité et la différence, entre l'un et le multiple (la production infinie de compositions visuelles à partir d'un système fini d'éléments). De l'autre, en offrant une vue perspectiviste infinie de l'espace, le dispositif du kaléidoscope exaspère le problème de la synthèse de la multiplicité sensible. Et ces deux paradigmes en tension, nous le verrons, sous-tendent activement la *Recherche*.

Retournons à présent au début du récit. Les « évocations tournoyantes », nous l'avons dit plus haut, provoquent un brouillage des repères spatio-temporels ainsi qu'une perte identitaire : le héros perd à la fois son identité comme l'identité de sa chambre. La réalité environnante devient une zone obscure où la lumière de l'intentionnalité perd son empire et, partant, où toute synthèse des impressions sensibles devient problématique. Comme le narrateur le soulignera plus tard à propos du jaloux : la réalité devient alors « un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien » (1994). Le « kaléidoscope », à la fois clair et obscur, révèle l'état de fragmentation irréductible du monde sensible : l'obscurité se double de clarté, la distinction de confusion. En définitive, le couple « clarté-obscurité » renvoie à l'expérience totale. Les notions de « clair-confus » (la clarté d'une démonstration mathématique par exemple dont on ne peut néanmoins distinguer la synthèse des parties), de « distinct-obscur » (la clarté d'une démonstration dont le sens global fait défaut) semblent caractériser toute perception du monde. Il semblerait donc que tout apprentissage passe par là, par ce diaphragme de l'obscurité et ce chiasme problématique où se subjective un savoir.

Et c'est bien cela qui se produit à la fin de l'épisode : une sortie du diaphragme de

l'obscurité<sup>15</sup> pour entrer dans le monde diurne de la clarté : « le souvenir — non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être — venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi » (15). Submergé de visions-souvenirs, le héros retrouve donc ses assises : de cet espace d'irisation nocturne comme de cette masse informe de visions émergent la forme singulière d'une chambre et la forme unitaire d'un « moi » (« me tirer du néant » 15). Et cette recombinaison progressive de l'identité nécessite bien de passer par toutes « les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil », donc par un kaléidoscope de l'obscurité (« l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu » 15). Au point de vue diégétique, le retour à la clarté totale de la conscience ne s'achèvera en réalité qu'à la fin du premier volume de la *Recherche*, au moment précis où le jour enfin se lève, et où les souvenirs hélas s'évanouissent, gommés par la lumière de la « première raie blanche et rectificative » : « Certes quand approchait le matin [...] je savais dans quelle chambre je me trouvais effectivement, je l'avais reconstruite autour de moi dans l'obscurité » (153). La lumière du jour chasse les souvenirs en « reconstruisant » la réalité du présent car, en éclairant la conscience, elle rejette la mémoire dans l'obscurité.

Nous voilà de nouveau confronté au problème initial<sup>36</sup> (la possibilité d'abstraire l'invariant d'une chose à partir de sa diversité sensible ou, inversement, le problème de la permanence de l'identité d'une chose dans le temps<sup>37</sup>). En schématisant, on peut avancer que le « kaléidoscope de l'obscurité » nous pose l'énigme du temps en termes d'identité et de différence : le temps comme opérateur d'altérations, le temps comme dégagement de l'essence par maturation (une figure unitaire se dégage dans le temps) ou perte. Dans tous les cas, l'unité semble se dégager dans le temps (comme se « recomposent » ici progressivement la chambre et le moi du héros).

Par conséquent, le « kaléidoscope » (comme emblème de l'identité et de la différence)

---

<sup>36</sup> Le kaléidoscope, offrant une image toujours autre à partir des mêmes éléments, donne en quelque sorte la solution au problème de l'un et du multiple, une problématique qui, nous le verrons "contamine" la *Recherche*.

<sup>37</sup> Cette problématique rappelle sans conteste la problématique de la temporalité et de l'identité narrative chez Paul Ricoeur. Paul Ricoeur se demande en effet comment penser une identité que "le changement ne fasse pas éclater" (Paul Ricoeur, *Temps et récit 3* (Paris: Seuil, 1985) 365. Chez Ricoeur, l'identité personnelle est à la fois "l'identité comme mêmeté" et "l'identité comme ipséité" (Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil, 1990) 140). D'une part, on trouve l'identité-idem ou la mêmeté, c'est-à-dire "l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même" (*Soi-même comme un autre* 144). C'est le cas par exemple de notre génome ou de l'idiosyncrasie d'une personne. L'énoncé de l'idem serait : "je n'ai pas changé" (*Soi-même comme un autre* 196). Sa caractéristique est la fixité. D'un autre côté, Paul Ricoeur définit l'identité-ipse, ou l'ipséité, celle d'un soi-même qui repose sur le maintien de la parole tenue à travers le temps ; c'est une "modalité de permanence dans le temps" (*Soi-même comme un autre* 149). L'énoncé de l'ipse serait : "C'est bien moi / Me voici !" (*Soi-même comme un autre* 196). Comment résoudre cette dialectique de l'identité personnelle ? Ricoeur propose de choisir le modèle narratif du personnage. Il définit une "conception narrative de l'identité personnelle" (*Soi-même comme un autre* 161) qui est l'identité narrative. L'identité du personnage se bâtit et se modifie au fur et à mesure que l'intrigue progresse.

préfigure l'apparition démultipliée d'Odette au cours du récit, le dévoilement progressif de ses profils contrastés (dans des images photographiques, picturales, mnésiques), dont le héros ne parviendra pas à dissoudre la disparité. Notons que cette possibilité de synthèse se produira finalement au terme du récit (comme se produit la synthèse du moi ou de la chambre à la fin du premier volume), plus précisément, lors de la matinée des Guermantes où le héros, réalisant avec effroi la métamorphose des corps fanés et durcis des invités, fait l'observation suivante : « ils avaient l'air d'être définitivement devenus d'immuablement instantanés d'eux-mêmes » (2320). Qu'est-ce à dire ?

Nous sommes à présent à la fin du roman. L'approche de la mort semble avoir figé les individus « en une seconde de pose », en l'« instantané de ce qui dure »<sup>38</sup> en eux-mêmes. Autrement dit, « Le Temps avait "rendu" tous ces modèles » (2315). Et ce dernier « modèle » semble avoir fixé « l'essence individuelle » de chacun. Par conséquent, la possibilité de synthèse engage « une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du temps » (dans le passage cité plus haut, la « synthèse » ou la reconstruction de la chambre est aussi fondée sur une révision de toutes les demeures familières au héros). En résumé, à l'image du kaléidoscope, le roman offre au final une résolution (romancée cette fois) à la problématique de l'un et du multiple (dans *Le Temps retrouvé*).

A la fois emblème d'une *problématisation* et d'une *résolution* de cette problématique, « le kaléidoscope de l'obscurité » dessine en filigrane la tension qui sillonne de part en part la *Recherche*. En effet, pour ériger en vision ludique et fantasmée l'oscillation de l'un et du multiple, le kaléidoscope n'en expose pas moins le problème de la synthèse du sensible (qui se manifestera chez le héros par un désir de totalisation du monde). Par ailleurs, au plan ontologique, le kaléidoscope fonde aussi une ontologie de la métempsychose<sup>39</sup> qui, nous le verrons, sous-tendra l'artialisation de la réalité chez Swann. Ainsi, le paradigme du kaléidoscope générera des moments de tension chez le héros (dans son contact au monde) et dans l'écriture (dans le rapport de l'écriture aux autres formes d'expression).

En résumé, à l'ouverture du roman, la présence du kaléidoscope remplit la fonction d'embrasseur du problème de l'un et du multiple, problème que le roman déclinera à tous les niveaux. Autrement dit, cette problématique se fait elle-même *variations* dans le récit<sup>40</sup>. Ce

---

<sup>38</sup> Nous retrouvons ici cette déclaration de Proust déjà relevée par Brassai. Elle est aussi mentionnée par Jean -Pierre Montier, *Proust et les images*. Montier, Jean-Pierre et Jean Cléder (Eds) (Rennes: P.U de Rennes, 2003) 43. Ce fragment est tiré de la *Correspondance de Marcel Proust*, tome XIV.

<sup>39</sup> Le héros confesse sa croyance en la survivance des âmes, qui pour le coup, offre une solution du problème de l'un et du multiple : "Je trouve très raisonnable, dit-il, la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur... perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé" (44).

<sup>40</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible* (Paris: Seuil, 1990) 219-20. L'auteur parle de "thématisation" pour expliciter le phénomène de "variation sérielle de l'identique" propre à la *Recherche*. En fait, on peut déjà le remarquer dans le mode verbal pseudo-itératif utilisé dans la *Recherche* (Genette parle quant à lui d'une "mise en répercussion sérielle de l'identique"). Jean-Pierre Richard identifie ce phénomène aux "nervures thématiques" du texte. Mais la variation sérielle de l'identique concerne

problème dévoilera naturellement l'existence de tensions entre visions du monde, et même entre l'écriture et d'autres formes d'expression. En réalité, la topique de l'un et du multiple est elle-même dérivée du problème du Temps, et ce problème, que l'indétermination spatio-temporelle caractérisant la première phrase du récit rendait palpable dans la narration même, est bien celui de la *Recherche*.

Parallèlement à l'irisation spatiale du kaléidoscope, le narrateur évoque un autre modèle optique, le kinétoscope. Au mythe d'un espace réfractant l'identité dans sa diversité sensible se joint le mythe d'une restitution intégrale du temps. C'est ce que nous étudierons à présent.

## 2.2. Le kinétoscope de l'écriture

Nous voici de retour dans la chambre obscure du héros où la mémoire du corps (le véritable « gardien du passé »), supérieure à celle de l'esprit, déclenche un courant de visions mnésiques liées aux différentes chambres habitées par le héros dans sa jeunesse : « Ces évocations tournoyantes et confuses ne dureraient jamais que quelques secondes ; souvent, ma brève incertitude du lieu où je me trouvais ne distinguait pas mieux les unes des autres les diverses suppositions dont elle était faite, que nous n'isolons, en voyant un cheval courir, *les diverses positions que nous montre le kinétoscope.* » (16)

De même que le vécu perceptif ne peut s'éprouver dans la décomposition de ses éléments successifs mais s'appréhende au contraire comme un tout indécomposable, une *gestalt*, de même, le héros ne peut différencier les suppositions consécutives, quoique dispersées dans le temps et l'espace, qui troublent sa perception du présent. Cependant, loin de prendre pour exemple le déroulement du perçu dans la conscience (pour expliciter cette perte d'ancrage), le texte, curieusement, fait référence au kinétoscope<sup>41</sup>, autrement dit, à un appareil optique, l'ancêtre même du cinématographe, capable de recomposer le mouvement dans le temps. Pourquoi Proust a-t-il fait le choix de ce comparant ?

En effet, il eut été plus aisé, et même logique, de comparer la multiplicité fluide et indécomposable des visions du héros au continuum de la vie perceptive. Cependant, il semble que la référence au kinétoscope permette au narrateur de mieux spécifier la nature exacte de ses visions : loin d'être une simple continuité, « les diverses suppositions » (c'est-à-dire les visions des différentes chambres où le héros a vécu) composent une forme d'éléments distincts et hétéroclites,

---

également la structure narrative elle-même, qui oscille en permanence entre la singularité et la multiplicité. Richard, lui, parle davantage d'une répétition d'éléments non conscientisés d'un paysage personnel. Il met alors en évidence "la construction d'un édifice sériel" dans la *Recherche* qu'il nomme "tissage", notion fondamentale qui nous servira ensuite à faire de la *Recherche* même une modulation de l'un et de l'autre, du temps et de l'espace, du visible et de l'invisible, et du champ de profondeur et de la figure sur fond.

<sup>41</sup> Le kinétoscope, inventé par Thomas Edison en 1893, s'inspire de l'invention chronophotographique du français Edouard Marey (le "fusil chronophotographique"). C'est un appareil optique qui, en faisant défiler les plans à 40 images par seconde, permet de recomposer le *mouvement* des images chronophotographiques. Le choix de l'auteur (du "kinétoscope" au lieu du "cinématographe") s'éclaire si l'on considère le mécanisme de projection respectif des deux dispositifs : le kinétoscope, contrairement au cinématographe, ne projette pas l'image au dehors : c'est une boîte close rehaussée d'un oculaire, et cette boîte noire trouve facilement écho avec la conscience imageante du héros.

bref un continuum hétérogène, qui rappelle à maints égards le « kaléidoscope de l'obscurité ». Si les éléments diffèrent tous qualitativement les uns des autres, ils n'en composent pas moins une unité indécomposable ou bien même une continuité discontinue (une multiplicité faite de discontinuités), à l'image peut-être d'un phrasé musical. Faire le choix du « kinétoscope », c'est accentuer la nature *hétérogène et discontinue* de ces visions composant la « brève incertitude du lieu » où se trouve le narrateur. Par conséquent, à l'image du kinétoscope qui, par un défilé rapide, masque artificiellement la discontinuité des plans hétérogènes, l'esprit du narrateur ne peut différencier ou isoler les plans successifs qui composent le « film » de ses suppositions.

Une forme, cependant, finit peu à peu par émerger. Là encore, ce sont des impressions corporelles qui renvoient le héros à la lucidité du présent, et qui lui permettent d'abstraire sa chambre actuelle parmi celles du passé (15) (donc de faire émerger *une* forme à partir d'une multiplicité). Mais lorsque la conscience du héros retrouve sa lumière, « le branle était donné à [sa] mémoire » (17) : elle replonge *volontairement* cette fois dans les souvenirs du passé : « je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray, chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté » (17).

Si au début du passage le passé surgit en continu dans le kinétoscope d'une conscience assoupie, les souvenirs volontaires, eux, une fois la conscience du héros éclairée (tel un projecteur), forment une *planche chronophotographique*, c'est-à-dire une succession de plans où il est possible de décrire les diverses positions<sup>42</sup>. Cependant, la mémoire dite volontaire ne peut ressusciter qu'une séquence de souvenirs toujours identiques, à l'image même du kinétoscope où le film ne pouvait circuler qu'en boucle.

Ainsi, c'est d'abord la vision de Combray qui défile par intervalles sur l'écran de sa mémoire, et plus spécifiquement, la chambre de Combray qui, associée au « point fixe et douloureux de [s]es préoccupations » de jeunesse, déclenche la souvenance du « sevrage » maternel, celui de l'abandon nocturne livrant l'enfant au démon de la solitude, et surtout le souvenir cruel de l'attente, l'attente du baiser maternel si convoité, seul capable de lui ouvrir les bras du sommeil. Pour remédier à cette angoisse quotidienne, ses parents coiffent la lampe de la chambre d'une « lanterne magique », dont les irisations multiples, « les surnaturelles apparitions multicolores » offrent un divertissement scopique supposé alléger ses craintes. Mais loin d'apaiser sa détresse, les formes vacillantes de la lanterne altèrent l'apparence de sa chambre, accentuent son sentiment de perte et d'angoisse, et produisent de surcroît un sentiment d'aliénation extrême. Simultanément, ces ombres tournoyantes mettent en branle la mémoire comme l'imagination du héros : elles déclenchent par ricochet le souvenir de toutes les chambres « inconnues » qui, par leur

---

<sup>42</sup> La chronophotographie inventée par Marey est un procédé qui permet de décomposer le mouvement en ses positions successives. Notons ici que l'idée de chronophotographie est étroitement liée au kinétoscope et ce, non seulement parce que le kinétoscope est en quelque sorte le mécanisme inversé du fusil de Marey, mais surtout parce que dans le texte, Proust fait lui-même référence aux différentes positions du cheval. Marey, grâce à la "méthode" dite "graphique" (cette méthode est à l'origine de la chronophotographie, mais elle se contente d'enregistrer un "graphe" du mouvement) fut le premier à affirmer qu'un cheval au galop décolle totalement du sol pendant un court instant. Muybridge réalisera l'expérience scientifique qui prouvera cette déclaration tant controversée. Notons aussi l'étymologie de "chronophotographie", qui peut se résumer ainsi : c'est l'action de représenter quelque chose dans le temps au moyen de la lumière.

étrangeté et leur froideur, l'ont fait également frémir. En résumé, la lanterne magique provoque bien une déstabilisation du quotidien (ce fameux sentiment de l'« unheimlich »), mais ce trouble est ambivalent (18), à la fois charme et hantise, hantise du passé et surtout hantise de l'oubli. En effet, c'est bien cela dont souffre le héros. Ces visions nocturnes associées à une certaine période de sa vie ne peuvent lui rendre tout son passé : toutes les autres réalités appartenant à Combray, déplore le héros, « tout cela était en réalité mort pour [lui] » (44).

Le mouvement narratif est donc lancé, et le narrateur va faire de cet événement initial (le visionnement des scènes du passé) décrit à la première page du roman, un récit-cadre, dans lequel s'inscrira différentes variations de cette même scène : une première série itérative déroulera différentes saynètes de la vie à Combray liées essentiellement à la chambre du héros (17-43), et que le narrateur résume en un sommaire : « c'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux » (43). L'épisode de la madeleine, événement qui interrompt la continuité temporelle de la première série, fait sortir ce *plan tronqué* (ce petit « pan ») de l'obscurité qui l'encadre et le fige<sup>43</sup>. Il s'ensuit une seconde série itérative qui déroule le film de Combray, non en continu, mais sous forme de scènes discrètes et hétérogènes (44-152) : « tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux, entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne sinon des *fissures*, des *failles* véritables, du moins ces *veinures*, ces *bigarrures* de colorations, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation"» (153). Ces nouveaux *plans* du passé, découverts par la mémoire involontaire, différent de la planche chronophotographique de la première série (où n'apparaissait qu'un seul « pan » en continu de la vie de Combray), dans la mesure où les souvenirs du héros se chevauchent et forment une « masse » confuse et non ordonnée (ils ne se déroulent pas *chronologiquement*). Cependant, certains éléments, caractéristiques de ces réminiscences (c'est-à-dire la présence de « fissures », de « failles », de « veinures » ou de « bigarrures ») permettent au héros de les dater, d'en « distinguer » l'origine, l'âge, la formation, bref de les replacer dans l'ordre continu du temps (il parvient en effet à distinguer entre « les plus anciens » et « les plus récents », entre ses propres souvenirs et les souvenirs rapportés par d'autres).

Cette seconde série s'interrompt enfin, et nous voici renvoyé au récit-cadre, au moment où la lumière du jour vient parachever la reconstruction de la chambre du héros (si le héros avait reconstruit son identité, et la chambre dans laquelle il se trouvait, la vision de cette chambre n'en est pas moins obscure, parsemée « d'erreurs ») et, « de sa première raie blanche et rectificative », faire sombrer les souvenirs dans la nuit du présent (153).

Rassemblons ici les conclusions relatives à la présence du « kinétoscope ». D'une part, la référence au kinétoscope permet de lancer le récit de la mémoire à travers des séries itératives. De l'autre, la mécanique du kinétoscope (et de son contraire, la chronophotographie) offre à l'écriture

---

<sup>43</sup> Dans la conscience perceptive du héros, les choses émergent toujours telle une figure sur un fond. L'apparition importe autant que son apparaît, c'est-à-dire le processus par lequel quelque chose se "phénoménalise" ou apparaît comme tel dans un vécu de conscience : le récit proustien expose la nature inchoative du processus d'apparition. Telle "figure" peut se détacher sur un fond obscur, comme Swann dans *Combray*, cet « obscur et incertain personnage qui se détachait ... sur un fonds de ténèbres... » (24). De même, le héros qualifie Combray de pan de mur "découpé au milieu d'indistinctes ténèbres " (28).

un modèle (et sa limite) de restitution totale du passé. En effet, c'est bien la restitution totale de sa vie passée à Combray dont rêve le narrateur (« Mort à jamais ? C'était possible. » 44). Comme nous l'avons montré, « Combray I », le premier chapitre de la *Recherche*, ressemble à un « cliché »<sup>44</sup> figé dans son cadre (ou plus précisément à une séquence d'images<sup>45</sup>, toujours la même, et qui plus est, réduite à un « pan lumineux [...] toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, [et] se détachant seul sur l'obscurité » 44) : le cadre d'une chambre ou celui d'une « camera obscura ». En réalité, le narrateur-héros aspire à ce que ce « pan lumineux » sorte de l'ombre, à ce que cette séquence d'images s'enfle de toutes celles tombées dans l'oubli. De même que la photographie accomplit le rêve de fixer l'image de la camera obscura, le rêve du kinétoscope est de sortir l'image morte de l'obscurité, du cadre fixe, et de la mettre en mouvement.

Ici, la quête de la lumière (la thématique de l'obscurité que nous avons déjà soulevée) est liée au désir de convertir la « chambre obscure » (la chambre à coucher du héros) en « camera obscura », autrement dit en un lieu producteur de réminiscences (un espace où le narrateur pourra « passer une impression par tous [s]es états successifs ») et de développement de clichés (ces clichés « pris au contact du monde »), bref en un lieu de rédemption du passé (qui deviendra le lieu de l'écriture proprement dit). Nombre de critiques ont souligné le parallèle entre la rédaction de la *Recherche* au fil des nuits<sup>46</sup> et le processus de développement photographique de l'image latente du souvenir dans la « chambre noire ». La chambre du héros (comme celle de Proust) devient alors un lieu magique d'où émerge un torrent de visions qu'il s'agit ensuite de fixer dans l'écriture<sup>47</sup>, un lieu d'irisations spatiales (comme dans le kaléidoscope de l'obscurité) qu'il lui faut transcrire dans le temps (comme dans le kinétoscope) — deux paradigmes donc qu'il faudra jumeler, les arts de l'espace et les arts du temps.

Au final, la présence de l'optique dans le premier volume n'est pas le signe d'une quête de transparence absolue ou d'une vision « correcte », comme le suggère Shattuck<sup>48</sup>; elle matérialise

---

<sup>44</sup> Le "cliché" fonctionne ici comme métaphore d'une série d'images qui reviennent incessamment.

<sup>45</sup> "Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours, différencièrent cette époque de ma vie de celles qui l'avaient précédée (et qui auraient pu se confondre avec elle aux yeux d'un observateur qui ne voit les choses que du dehors, c'est-à-dire qui ne voit rien) comme dans un opéra, un motif mélodique introduit une nouveauté qu'on ne pourrait pas soupçonner si on ne faisait que lire le livret, moins encore si on restait en dehors du théâtre à compter seulement les quarts d'heure qui s'écoulent." (314)

<sup>46</sup> Voici une instance de congruence entre le narrateur, le héros et l'auteur du livre : selon Céleste Albaret, la dernière gouvernante de l'auteur, Proust menait une vie essentiellement nocturne et n'écrivait que la nuit. De même, le narrateur à la fin de la *Recherche* affirme : "si je travaillais, ce ne serait que la nuit" (2397). Et la première chose que nous apprenons sur le héros, dans les premières pages de la *Recherche*, ce sont bien aussi ses insomnies. On trouve donc bien une coïncidence entre l'auteur, le narrateur, et le héros.

<sup>47</sup> La "fixation" définit le processus de conversion d'une sensation en l'équivalent spirituel d'une métaphore : "il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire, de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. ... qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?" (2396)

<sup>48</sup> Chez Roger Shattuck, la prédominance de l'arsenal optique atteste la quête d'une vision juste, transparente et vraie, bref d'une vision claire et distincte (selon l'expression de Descartes). Selon moi, il est moins question d'une vision juste que d'une vision *prismatique* (nous le verrons en fin de parcours), d'un désir de profondeur dans la synthèse des diverses manifestations sensibles du même, d'une quête de

plutôt un désir de restitution des souvenirs dans leur originalité pure, dans leur multiplicité sensible, donc le rêve de faire de ce « point fixe et douloureux » que constitue Combray, le sol d'où ressurgirait tout le passé du héros. En fait, le « kinétoscope » en tant que « reconstitution » intégrale du mouvement dans le temps, symbolise un fantasme de restitution totale du passé (et donc le développement total des clichés perdus).

En réalité, le kinétoscope (comme le kaléidoscope) esquisse un modèle paradoxal, moins un leurre de l'écriture (un miroir ou un mensonge) qu'une limite asymptotique, une dimension vers laquelle devrait tendre le récit. Cependant, le paradigme de restitution totale (symbolisé par le kinétoscope) ne peut être identifié au modèle « cinématographique ». En effet, dans la citation liminaire de cette partie, le narrateur aurait pu tout autant substituer le terme « cinématographe » à celui de « kinétoscope ». Pourquoi alors Proust a-t-il préféré la référence au « kinétoscope » ?

A plusieurs reprises, le narrateur récuse avec virulence le modèle « cinématographique » : « Quelqu'uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique » (2275)<sup>49</sup>. Si « l'écriture » aspire à rendre la profondeur du réel, elle n'est pas proprement « réaliste », car « la littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces... est la plus éloignée de la réalité. » (2276)

On remarque à l'occasion un paradoxe entre une écriture désireuse de fixer quelque chose dans la mouvance du temps<sup>50</sup> (de créer un sens qui restitue le passé) et le refus d'une écriture proprement « réaliste » qui « rendrait » les diverses positions d'une chose dans leur extériorité, comme le ferait un défilé cinématographique. En fait, explique le narrateur, la réalité est « un certain rapport entre [des] sensations et [des] souvenirs qui nous entourent simultanément, rapport que supprime une simple vision cinématographique » (2280).

L'ontologie qui se dégage de la *Recherche* est relationnelle : l'essence de la réalité fonde une relation (un certain rapport) entre une image du présent (une sensation, ou « l'actualisation localisée d'un impact avec le monde », pour reprendre la définition de Bergson) et une image du passé (un souvenir ou une survivance des images passées dans le présent). Chez Bergson, la vie se donne dans un mélange, une endosmose de la perception et du souvenir : le présent empiète toujours sur le passé et l'avenir<sup>51</sup>. Dans la *Recherche*, c'est l'essence même du monde qui est relationalité, rapport du présent au passé ou du passé au présent : une expression d'un domaine à l'autre (du présent au passé), d'un art à un autre, d'un élément à un autre<sup>52</sup>, d'un monde à un autre.

---

l'identité dans la différenciation, ou encore d'une figure qui se détache sans jamais s'immobiliser dans un cliché : c'est donc le rêve d'une restitution totale des choses (le kinétoscope) dans leur immanente richesse (qu'offre d'une certaine façon le kaléidoscope). Voir Roger Shattuck, *Proust's Binoculars* (New York: Random House, 1963).

<sup>49</sup> Le héros ajoute à ce propos : "si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience... sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait..." (2280). Le roman ne peut être un simple enregistrement de surface comme la réalité du présent ne peut être réduite à une connaissance immédiate des données brutes de la réalité.

<sup>50</sup> Mauro Carbone le remarque avec justesse : "le problème central fut celui d'une création de sens qui restitue et manifeste l'antérieur". Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible* (Paris: Olms, 2001) 20.

<sup>51</sup> Henri Bergson, *Œuvres 277*: "virtuel le souvenir ne peut devenir actuel que par la perception qui l'attire".

<sup>52</sup> On pourrait mentionner prématurément l'indistinction du ciel et de la mer dans les tableaux d'Elstir.



Au fond, le dispositif cinématographique est perçu comme simple enregistrement passif du monde<sup>53</sup>. (Est-ce alors l'équivalent de la perception pure chez Bergson, une perception au présent retranchée du souvenir ?). C'est un art du présent, un art de la présence immédiate au monde, puisqu'il y a enregistrement *instantané* des choses. Au contraire, la conscience humaine est *contact* avec le présent et *mémoire* du passé ; elle n'est donc jamais tout entière engoncée dans l'instant. Partant, l'écriture du réel (auquel le héros aspire, celle qui lui permettra de fixer l'essence) ne peut se contenter de re-produire ou de re-présenter le présent (« de décrire les choses »). Surtout, elle ne peut pas *se produire au présent*, ni même être « instantanée », sous peine de demeurer un enregistrement superficiel du vécu, un « cliché » au sens propre et au sens figuré. L'écriture du réel (et non l'écriture « réaliste ») doit s'informer dans la *distance*, « écrire » le rapport du présent au passé (ou du passé au présent). L'écriture est un processus différé qui plonge dans un présent évanoui<sup>54</sup>. Ce qui est visé ici, c'est bien la profondeur temporelle, celle que livre la situation incarnée de la conscience et qu'ignore la vue cinématographique des choses. Le temps va devenir *essentiel* au passage à l'écriture. (Mais au début du roman, le héros, soulignons-le une fois encore, désire *fixer* ses impressions sensibles « instantanément » : c'est ce qui se passe par exemple lorsque le héros voit les clochers de Martinville).

Dès lors, l'ancêtre du cinématographe, le kinétoscope, devient également un anti-paradigme : le leurre d'une restitution totale du passé s'irréalisant dans l'écriture ne peut se réduire au défilé cinématographique. Et pourtant, ajoute le narrateur, « on vagabonde chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation » (2274). Mais « faire passer une impression par tous les états successifs » ne revient pas à enregistrer tous les états successifs : « faire passer » implique une durée, la durée qui travaille l'impression, la transforme, la fait évoluer, l'informe et la déforme (elle produit une forme toujours neuve), et aussi un acte de l'imagination qui projette toutes les positions possibles.

Que nous ont apporté ces réflexions ? D'abord, la découverte de paradigmes dérivés ici de dispositifs optiques, qui entrent en tension dans la *Recherche* ; ensuite, un cadre d'analyse qui servira de fil conducteur à notre exploration ; enfin, le tracé d'une trajectoire de pensée. Si nous avons fixé notre attention sur le début du récit, c'est pour exposer la texture marbrée et glissante d'un texte tissé de « nervures » contradictoires, semblables par là aux « nervures » du marbre ou aux « bigarrures » de certaines « roches », dont parle le narrateur à la fin du premier volume ; dans ces nervures se dessine déjà, comme le dit Jean-Pierre Richard, une « mise en répercussion sérielle de l'identique »<sup>55</sup>, autre figure de l'un et du multiple.

---

<sup>53</sup> Dudley Andrew, *The Major Film Theories* (Oxford University Press, 1976) 37 : Proust ne voit dans le cinématographe qu'un prolongement du dispositif d'enregistrement photographique. C'est donc l'art du présent par excellence. Cependant, notons-le, pour Rudolf Arnheim (1904-2007), l'un des premiers théoriciens de l'art cinématographique, explique Andrew, l'art cinématographique *pur* se doit de répudier toute la tradition mimétique : il ne peut être enregistrement passif du monde, mais processus d'expression.

<sup>54</sup> Le héros croit fermement que le développement des impressions artistiques n'est pas le produit d'un enregistrement superficiel mais le résultat d'une longue fréquentation (donc le produit d'une durée) : "Cette parole (de Mme de Guermantes) me choqua comme méconnaissant la façon dont se forment en nous les impressions artistiques, et parce qu'elle semblait impliquer que notre œil est dans ce cas un simple appareil enregistreur qui prend des instantanés" (1148).

<sup>55</sup> Richard, *Proust et le monde sensible* 219.

Désormais, nous voudrions explorer les multiples figurations de cette problématique, c'est-à-dire son explicitation romanesque. La question est la suivante : comment le roman prend-t-il en charge cette topique de l'un et du multiple ? Comment progressent ces « nervures » décelées par nous dans la texture même du récit ?

### 3. La Recherche : deux explicitations romanesques de l'un et du multiple

D'après l'analyse précédente, on peut déduire que la question de la *perception* dans le récit est une question proprement *phénoménologique*, liée par conséquent au *phénomène d'émergence d'une forme unique dans la diversité du sensible* (c'est donc la première *figure* romanesque de la problématique de l'un et du multiple). Si le kinétoscope et le kaléidoscope modélisent le diaphragme de l'apparaître, nous aimerions explorer en détail ces processus d'individuation d'une forme dans le récit même. A ce sujet, nous avons isolé deux « patterns », deux modèles récurrents dans le récit. Le premier est lié au processus d'individuation d'une chose : le héros cherche à abstraire une « forme » sur la diversité du sensible (ou dans le « kaléidoscope » du monde). Le second « pattern » définit plutôt une quête eidétique. Comme on l'a noté auparavant, la question de la multiplicité sensible entraîne celle de l'identité dans le temps (comment penser une unité dans le temps, ou même, comment abstraire l'invariant d'une chose à partir de la multiplicité de ses exemplifications singulières et contrastées ?).

Pour illustrer le premier cas, nous étudierons le récit de l'apparition des jeunes filles à Balbec et le processus d'individuation d'Albertine (ce processus d'individuation qui a fait l'objet de l'analyse si pénétrante de Deleuze). Pour le second cas, nous analyserons l'apparition de Saint-Loup. Là, il s'agira moins d'une individuation *per se* que de l'abstraction d'une essence, l'abstraction d'une idéalité depuis sa manifestation sensible. Soit quête de l'essence soit individuation, dans les deux cas, nous avons bien affaire à la question de l'un et du multiple. Analysons d'abord le procès d'individuation à l'œuvre lors de la rencontre du héros avec les jeunes filles « en fleur » de Balbec.

#### 3.1. Les jeunes filles de Balbec : l'individuation d'Albertine

Une après-midi, le héros, seul devant le Grand Hôtel, désœuvré, voit s'avancer à l'extrémité de la digue « cinq ou six fillettes » (621). Elles ne forment d'abord qu'« une tache singulière » (621), mais cette masse plutôt informe, cet agrégat d'éléments indifférenciés (le narrateur ne peut spécifier leur nombre exact : « cinq ou six ») se *détache* néanmoins distinctement sur l'horizon de la mer : « leur accoutrement *tranchait* sur celui des autres jeunes filles de Balbec » comme de « toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec » (622). Cette « tache singulière », observe le narrateur, compose un « flottement harmonieux » (623), uniforme et fluide, une somme différenciée quoique non individuée (« je n'avais encore individualisé aucune d'elles), à l'image d'une composition musicale dont on n'arrive pas à différencier les motifs (625) (à l'image aussi de la masse nébuleuse des souvenirs des différentes chambres).

A la grâce de ce corps souple et hétérogène, qualifié de « beauté fluide, collective, mobile » ou de « lumineuse comète », s'oppose la raideur désarticulée des autres promeneurs, des gestes saccadés, des regards dérobés, une démarche titubante. Notons ici l'usage continu du pronom personnel sujet « elles » pour caractériser les « jeunes filles », qui renforce l'anonymat, l'harmonie,

et surtout l'hétérogénéité du composite gracieux et flottant. Sans pouvoir encore fixer ou démarquer aucune d'elles (quoique « chacune fût d'un type absolument différent des autres »), le héros repère néanmoins (quoique vaguement) une jeune fille au vélo, dont la « peau brune » et le « nez droit » évoque « un roi mage de type arabe » d'un tableau de la Renaissance. L'allusion picturale amorce un deuxième processus d'individuation. Alors que les traits de la jeune brune se détachent du groupe qui le retient pour converger en un corps individuel, le héros ne perçoit des autres jeunes filles que des fragments, ici, des yeux rieurs, là, des joues écarlates ou un ovale blanc, donc une multitude de traits qui ne se rattachent à aucune forme individuelle précise.

Forte d'une jeunesse et d'une vitalité conquérantes, la petite bande progresse le long de la digue bravant sans peine les obstacles humains formés par les autres piétons. Bientôt, la force individuante des voix fait de cet agrégat de forme encore irrégulière, « un conciliabule d'oiseaux » piaillants : « maintenant, dit le narrateur, leurs traits charmants n'étaient plus indistincts et mêlés. Je les avais répartis et agglomérés (à défaut du nom de chacune que j'ignorais) (625) ». A force de rapprochement, six formes individuelles se profilent, dont celle de la jeune fille à la bicyclette, qui s'extrait d'avantage encore par un déhanchement extrême et une flopée de jurons. Cependant, observe le narrateur, « Individualisé[]s maintenant », ces corps n'en forment pas moins un « tout homogène en ses parties, « uni[] par un filon invisible, et d'où se dégage « une même essence spéciale » (654).

Lorsque le regard fasciné du héros (« J'avais tant regardé cette cycliste ») tombe enfin sur celui de la jeune cycliste, achevant ainsi une « mise au point », ou une « focalisation », déclenchée par l'arrivée de cette « tache » lumineuse, il aperçoit à nouveau et avec tristesse une profondeur qui lui résiste. Sous ces yeux noirs et pétillants, dans la lueur ombragée « de ce disque réfléchissant », une vie entière bouillonnait, comme des idées, des désirs, des projets, bref un monde auquel il n'avait pas accès : « cette supposition [les connaître] me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble, que si devant quelque frise antique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires. » (627) Une nouvelle fois, la métaphore picturale renforce simultanément l'impossibilité de la prise et le désir du héros.

Pour Deleuze, cet épisode marque le début d'une série, celle des signes amoureux, gouvernée par la loi du mensonge ou de l'homosexualité ; pour entrer dans la série, Albertine doit s'abstraire du groupe auquel elle appartient (la fin de l'amour consacre alors le retour d'Albertine au groupe — sa « relation » avec Amédée). Pour ma part, cet épisode correspond à l'« éclaircissement » romanesque d'un problème métaphysique qui se pose dès le début. En effet, tout ce passage expose un processus d'individuation, une mise au point au ralenti, depuis l'indifférenciation d'une « tache singulière » jusqu'à l'individualisation du cortège en ses éléments discrets. En ce sens, ce groupe de jeunes filles, c'est le « kaléidoscope de l'obscurité », l'image d'une synthèse problématique du divers sensible. Et ce « kaléidoscope », constitué en « diaphragme » de l'apparaître, définit un chaos de déterminations pré-individuelles par lequel doit passer le monde pour s'individualiser. L'appréhension perceptive du « cortège féminin » nécessite un acte de configuration du champ perceptif : ces jeunes filles *s'abstraient* en effet d'un fond marin qui néanmoins les *détermine*. L'image de cet horizon marin hantera même toutes les « vues » d'Albertine. En témoignent ces propos du narrateur : « Que connaissais-je d'Albertine ? Un ou deux profils sur la mer... » (673)

Cependant, nous l'avons remarqué plus haut, dans l'ombre du regard noir de la jeune brune, une nouvelle « profondeur de champ » apparaît. Le regard fixe du héros se voit alors réduit à contempler dans la distance (tel un « spectateur » réduit à son activité scopique) l'intensité vitale d'une flamme inaccessible et impossible à subjuguier (627). Au terme de ce premier acte d'individuation, le regard du héros replonge donc dans l'obscurité. Comme si l'apparition d'un phénomène amorçait toujours un processus continu qui ne s'achevait qu'à la fin de la vie.

Par ailleurs, nous avons présents ici trois modèles de dévoilement du monde que nous analyserons ultérieurement, soit la musique, la peinture et l'optique. En premier lieu, le regard du héros ressemble à un instrument de focalisation : « La vie vous avait complaisamment révélé tout au long le roman de cette fille (Albertine), vous avait prêté pour la voir *un instrument d'optique* » (1027). Cependant, « il avait fallu hier l'indécision et le tremblé de ma perception première pour confondre indistinctement, comme l'avait fait l'hilarité ancienne et la vieille photographie — les sporades aujourd'hui individualisées et désunies du pâle madrepore. » (648). Le bougé ou le « tremblé » de l'objectif explique a posteriori l'indétermination, le flou de la première apparition. Par suite, la figure polymorphe et confuse des jeunes filles est comparée à une composition musicale dont on ne parvient pas à singulariser les notes ou les motifs. Enfin, la mise au point finale de cette « beauté fluide, collective, mobile » devient fresque ou tableau, image distante et plane interdisant par là même tout accès. Au terme du procès d'individuation, l'interrogation est maintenue : si la distance spatiale est supprimée, une autre distance, plus profonde encore, rétablit l'éloignement de la chose :

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son "polo" que je la revois encore maintenant *silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer*, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre: "c'est elle!" (652)

Ce qui *apparaît* ici c'est bien à la fois le problème du kaléidoscope et du kinétoscope : à l'acte de détermination d'un fond (le kaléidoscope) se greffe le problème de l'identité dans le temps (le kinétoscope). Au fond, si l'apparition de la « tache singulière » (« une tache singulière qui forçait à les regarder » 648) déclenche une série, c'est bien la série des plans individualisés et hétérogènes d'Albertine, toutes associées aux « impressions de toute une série maritime » (1027), cette « grande richesse de plans découverts l'un après l'autre par la vie », d'apparitions juxtaposées qualifiées par le narrateur de « mélanges instables » : car, ajoute-t-il, « le visage humain [est] une grappe de visages juxtaposées dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois » (717). Et nous l'avons mentionné avant, l'instrument optique (sous la forme du stéréoscope cette fois) refait surface comme possibilité fantasmée de totalisation des vues séparées d'Albertine.

Par ailleurs, cette épisode expose aussi la séduction de l'essence. Le regard-objectif du héros captivé par ces jeunes filles *pressent* « ce qu'elles avaient de commun et comme de collectif » (648), une « ombre chaude », une « même atmosphère » (625), bref l'existence d'une « même essence spéciale » (654) qui lie leurs individualités respectives. Cette essence singulière *apparaît* même dans une photographie de jeunesse : « Dans une photographie ancienne qu'elles devaient me

donner un jour, et que j'ai gardée, leur troupe enfantine offre déjà le même nombre de figurantes, que plus tard leur cortège féminin; on y sent qu'elles devaient déjà faire sur la plage une « tache singulière qui forçait à les regarder » (648). Cette essence est donc moins une essence intelligible qu'une essence sensible, puisqu'elle est « perceptible ».

C'est aussi la raison pour laquelle l'apparition de Saint-Loup capte l'attention du héros. Sa mise en scène dans l'écriture réalise un autre processus d'individuation, à savoir l'abstraction d'une forme sur un fond mais, cette fois, à partir d'une multiplicité d'exemplifications singulières et contrastées d'un même phénomène. Autrement dit, il s'agit de remonter à l'essence qui régule l'apparaître d'un individu.

Lorsque le marquis de Saint-Loup fait son entrée dans l'hôtel de Balbec, le héros remarque instantanément sa figure fluide et instable ; il confesse même le désir de radiographier ces formes labiles et d'en extraire l'essence : Saint-Loup, à la fois individu et membre d'une classe, tel un prototype dont il n'est qu'une variante, semble en effet « réglé par une idée générale » (583) à laquelle [ses apparitions] étaient suspendues » (583). Notons ici que c'est aussi dans une photographie, celle de sa tante, la Duchesse de Guermantes, que le héros décèle cette loi d'invariance<sup>56</sup>.

### 3.2. Saint-Loup et l'essence des Guermantes

Comme les jeunes filles de Balbec, la figure précieuse de Saint-Loup s'extrait de la matière : il « se détachait en pied » (577) tel « un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engainée dans une matière grossière (577) ». Notons ici deux choses : d'une part, l'opale est constituée de nappes sédimentées depuis des millions d'années ; d'autre part, le filon d'opale est une matière fortement convoitée au dix-neuvième siècle. En comparant Saint-Loup à une pierre précieuse, le narrateur expose à la fois l'historicité de cette forme quintessenciée comme le raffinement exquis d'une gente aristocratique qui se démarque de la lourdeur populaire. La notion de filon implique l'idée d'une générativité des apparitions, chacune étant comme une gemme singulière extraite du précieux filon.

Cependant, précise le narrateur, la forme « azurée » de Saint-Loup est insaisissable : la vélocité à laquelle se meut le marquis lui donne une « allure coup de vent » qui, offrant « le moins de surface possible », empêche toute « focalisation » du regard. Curieusement, son monocle « capricieux » virevoltant au vent devient métonymiquement le symbole d'une manière idiosyncratique d'apparaître, fluide et instable, rebelle à toute fixation : changer d'apparence, « dépouiller la première » (2132) et fuir la fixité d'une forme stable. Au fil des années, Saint-Loup,

---

<sup>56</sup> Proust ajoute alors : "Plus tard, en regardant Robert, je m'aperçus que lui aussi était un peu comme une photographie de sa tante, et par un mystère presque aussi émouvant pour moi puisque, si sa figure à lui n'avait pas été directement produite par sa figure à elle, toutes deux avaient cependant une origine commune. Les traits de la duchesse de Guermantes qui étaient épinglés dans ma vision de Combray, le nez en bec de faucon, les yeux perçants, semblaient avoir servi aussi à découper — dans un autre exemplaire analogue et mince d'une peau trop fine — la figure de Robert presque superposable à celle de sa tante. Je regardais sur lui avec envie ces traits caractéristiques des Guermantes, de cette race restée si particulière au milieu du monde, où elle ne se perd pas et où elle reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau" (806).

frappé de componction extrême, voit son corps s'émacier d'avantage (2132), et cette spectralité croissante, offrant de moins en moins de surface (au regard), aiguise d'autant l'exubérance comme la vélocité de ses gestes : d'évanescence, il devient inaccessible, rebelle à toute capture visuelle.

Cependant, le temps fait peu à peu émerger une forme unique, un style : cette « manière de sveltesse hautaine », atavisme des Guermantes, s'exacerbe jusqu'à devenir en effet un « cliché » : Saint-Loup est alors comparé à un oiseau arborant l'« élégance volatile des Guermantes au bec pointu » (2136). Cette stylisation est la première étape d'une « fixation » de l'essence, car le temps emporte avec lui le mouvement et fige le caractère de l'individu, le celant ainsi dans la mort.

Lorsque Saint-Loup meurt en effet, le héros, chagriné par cette perte, voit surgir en lui une série d'images bien différenciées dans le temps : « Et l'avoir si peu vu en somme, en des sites si variés... , ne faisait que me donner de sa vie des *tableaux plus frappants, plus nets, ...*, que l'on a souvent pour des personnes aimées davantage mais fréquentées si *continûment* que l'image que nous gardons d'elles n'est plus qu'une *espèce de vague moyenne* entre une *infinité d'images insensiblement différentes...* » (2247). La mort fait renaître différents « tableaux » de son ami, mais des clichés « frappants » qui contrastent avec l'« image moyenne » et généralement faussée produite dans le cotoiement continu d'un être aimé.

Côtoyer quelqu'un en continu, c'est se faire une image générale de cet individu, qui gomme les changements entre deux apparitions. Il faut toujours un intervalle plus ou moins long pour percevoir ou apercevoir le vieillissement ou les traces d'altération du temps. Or, dit le narrateur, la mort de Saint-Loup fait bien surgir une « infinité d'images » bien différenciées dans le temps et l'espace, et non pas la « vague moyenne » d'une image totalisante oublieuse des particularités propres à un individu. L'*intervalle* qui sépare ces vues fragmentaires interdit toute approximation visuelle<sup>57</sup> (cette « espèce de vague moyenne »).

Cependant, dans « ces tableaux plus frappants, plus nets », quoique irréductibles, le héros saisit l'identité dans la différence : ces « tableaux » variés « dans le temps » ne se contredisent plus, ne menacent plus de leur pluralité l'ipséité de l'individu, et font apparaître une identité dans le temps que « le changement ne [fait] pas éclater »<sup>58</sup>. En d'autres termes, la mort de Saint-Loup préfigure en quelque sorte la révélation de la matinée de Guermantes, cette « vue essentielle » dite « optique », qui est « la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du temps » (2308).

En effet — nous l'avons vu précédemment dans l'explicitation du paradigme du kaléidoscope — lors de la matinée des Guermantes, l'épisode final de la *Recherche* où l'*écriture* de passé devient nécessaire (« ...les signes ... devaient ce jour-là ... me rendre la foi dans les lettres... » 2263), la sénescence, l'imminence de la mort paralysent le visage autrefois familier des êtres enfin « retrouvés ». Arrivés au terme de leur vie, ces êtres familiers, figés dans « une seconde de pose », prennent une allure de « cliché ». Cette pose ou ce cliché, c'est le dernier « modèle » rendu par le Temps.

Comme pour Saint-Loup, la mort, ponctuant la série des apparitions d'un être, conduit non à une vue « totalisante » mais à une « essence » singulière, c'est-à-dire à une singularité composant

---

<sup>57</sup> On a ici l'impression d'une dilatation temporelle qui aurait permis l'arrêt des positions successives et discrètes du corps de Saint-Loup, et donc la captation de son essence.

<sup>58</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit* tome 3 (Paris: Seuil, 1985) 365.

des multiplicités. Comme l'écrit Bernard Lamizet, mettant ainsi en valeur le rôle de médiation symbolique joué par la mémoire : « La mémoire fait apparaître l'identité, non comme une continuité, mais comme une dialectique d'expériences différentes et parfois antinomiques »<sup>59</sup>. Toutefois, si la définition de Lamizet repose encore sur une possible synthèse de contraires (« une dialectique »), nous poserons au contraire une singularité temporelle qui ne subsume pas sa multiplicité, mais qui fait « passer une impression par tous les états successifs [pour aboutir] à sa fixation » (2274).

Voici donc l'explicitation romanesque (nous empruntons cette expression à Vincent Descombes) de la topique de l'un et du multiple, épisodes qui, sauf mention explicite du kaléidoscope ou du kinétoscope, font apparaître les mêmes problèmes soulevés par la présence des deux dispositifs optiques, à savoir la possibilité d'abstraire une forme dans la multiplicité du sensible, et la possibilité de comprendre l'identité dans la différence.

La *Recherche* sera le lieu d'une *dramatisation plurielle* de la problématique de l'un et du multiple (dont les deux exemples analysés plus haut ne sont que des variantes). En effet, si cette problématique se manifeste dans la présence du kaléidoscope et du kinétoscope, elle s'achève ou s'annule à la fin du roman dans l'articulation finale mais morbide « d'une vue optique du temps ». Cependant, cette variation finale (au sens chronologique) n'en est que la forme la plus extrême. Si le topos de l'un et du multiple sous-tend la logique narrative du roman, c'est avant tout au sens d'une mise en tension de modes contrastées d'intelligibilité ou d'expressivité du monde.

Je me propose alors d'explorer ces tensions en montrant que les différents « médias » présents dans la *Recherche* reprennent le problème de l'un et du multiple, qu'ils constituent au final un écran de projection où « l'écriture » parvient au terme du récit à s'articuler comme « voyance ». Autrement dit, chaque art va offrir au héros en plus d'un mode nouveau de dévoilement du monde, une problématisation autre de l'identité dans la différence (et donc une façon de répondre au problème du Temps), et partant, va conduire le narrateur à articuler autrement le problème de l'écriture (ce qui nous permettra de problématiser « ce récit de la vocation »). En résumé, la mise en tension de modes antinomiques d'expression du monde va de pair avec une projection discursive de l'écriture comme telle dramatisant ses propres limites.

Dès lors, loin de renforcer une vue téléologique de roman, l'articulation de l'un et du multiple dans la mort dévoile non seulement l'extrémisme d'une position idéale (la mort peut seule transcender la multiplicité sensible), mais surtout la présence d'une force ou d'une pulsion totalisante au sein de la *Recherche*. Il serait néanmoins précipité de déduire de cette tendance dans le texte, la nature totalisante de l'écriture de Proust<sup>60</sup>. Et c'est précisément le but de ce travail de montrer que cette pulsion totalisante, bel et bien présente, ne constitue qu'une facette parmi d'autres. Et tout d'abord, quelle logique d'appréhension du monde s'esquisse sous la figure de Swann ? Comment comprendre le désir persistant de Swann « d'artialiser » le monde, et comment analyser l'impact de cette vision sur le héros par le récit qu'en fait le narrateur ?

---

<sup>59</sup> Bernard Lamizet, *Politique et identité* (Lyon: PUL, 2002) 30.

<sup>60</sup> Sjef Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, et Manet Van Montfrans, *Proust dans la littérature contemporaine* (Amsterdam: Rodopi, 2008). Dans l'introduction (7-13), l'auteur mentionne les auteurs contemporains qui, bien qu'épigones de Proust, *critiquent* la *nature totalisante* de son écriture : "en poussant le style proustien à l'extrême jusqu'à en dénoncer la vision totalisante" (8).

## CHAPITRE 2. La logique de la capture : une logique de « l'instantané »

### 1. La logique « métaphorique » et « métonymique » de Swann : la fixation du réel par cooptation artistique : le leurre de la profondeur

- 1.1. Swann et le narrateur : la relation chiasmatisque
- 1.2. Swann : la logique de l'érotisation artistique
- 1.3. La révélation de la sonate : un fantasme de dévoilement ?
- 1.4. La métempsychose du monde

### 2. La logique représentative : projection, filtrage et mise en tableau

- 2.1. L'herméneutique du sensible ou l'éloignement de la chose : un rappel
- 2.2. La projection d'un regard totalisant : la réalité des verres colorés
- 2.3. Le filtrage de l'optique
- 2.4. La « mise en tableau » du monde : stylisation ou projection d'une image

### 3. La logique optique et photographique : la tentation de figer le monde dans un cliché

- 2.1. La séduction du cliché
- 2.2. La déception du cliché : la « photographie faite par Saint-Loup »
- 2.3. La logique extrême de la capture : *La Prisonnière*

### 1. La logique « métaphorique » et « métonymique »<sup>61</sup> de Swann : la fixation du réel par cooptation artistique : le leurre de la profondeur

#### 1.1. Swann et le narrateur : la relation chiasmatisque

L'étude des modes de dévoilement du monde nous conduit dans un premier temps chez Swann dans la mesure où, nous le verrons, ce dernier représente pour le héros à la fois un modèle et un contre-modèle. A maintes reprises, le narrateur lui-même confesse la proximité de son caractère avec celui de Swann : « je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien » (450). En découvrant la vie du héros, on s'aperçoit en effet des correspondances, des échos, voire d'un mimétisme entre la vie passée de Swann et celle du héros, entre leurs manières d'agir et de penser. Surtout, on a souvent l'impression que le héros est le double réincarné de Swann.

Toutefois, si l'on considère le roman d'un point de vue narratologique, on remarque que le récit est écrit en focalisation interne, à savoir, que le narrateur est le héros de sa propre histoire et qu'il nous décrit le monde depuis sa perspective à lui, « de [son] côté du verre qui n'[est] nullement transparent » (1359). Par suite, lors même que le narrateur nous fait le récit de la vie de Swann et, plus particulièrement, de son amour avec Odette — événements en réalité antérieurs à la naissance du héros —, ce point de vue total persiste : on est toujours en focalisation interne, alors que le récit de l'autre déroule un point de vue omniscient. Or ce brouillage au plan de la focalisation narrative reflète en réalité l'état du héros au début du roman. En effet, le héros, en proie à

---

<sup>61</sup> Nous utilisons les notions de "métaphore" et de "métonymie" au sens que leur donne Roman Jakobson, à savoir comme des figures d'association et de contiguïté.



l'insomnie, avoue que la masse de visions qui le submerge transcende les frontières spatio-temporelles et subjectives : « tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse ... entre les plus anciens, et ceux plus récents, ... puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris » (153).

Ainsi les souvenirs liés au personnage de Swann, baignant eux aussi dans un tourbillon de visions et de réminiscences nocturnes, représentent déjà un discours narrativisé (c'est un souvenir rapporté), dont le narrateur a jugé l'évocation ou la redite essentielle, et ce, en raison même des « correspondances » établies entre la vie et le caractère de Swann et sa vie et son caractère à lui (« je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances » 161). Partant, c'est à travers le souvenir de sa vie à lui (du côté d'un verre « qui n'est nullement transparent »), la vie du héros, que s'informe rétrospectivement le récit de celle de Swann. Par conséquent, si les actions et les pensées de Swann se reflètent plus tard dans celles du héros, c'est en réalité parce que le récit biographique de Swann a été rétrospectivement informé par le vécu du narrateur. Entre le récit, ce qui est narré, et la narration, le discours du narrateur, mais aussi entre Swann et le héros, une relation chiasmatisque s'établit alors. Dès lors, analyser la manière dont Swann appréhende le monde, c'est découvrir, indirectement et dans le récit même, certains traits caractéristiques de la manière dont le héros lui-même envisage le monde. Si Swann en tant qu'homme existe séparément du narrateur, Swann en tant que protagoniste ou personnage narrativisé sous « focalisation interne », c'est encore le point de vue du héros qui dramatise à travers autrui les tensions qui le hantent, donc « une manière de parler de soi, détournée » (587). Dans la structure en chiasme du roman se dévoile « un temps qui fait miroiter le futur du passé (le futur du héros) et le passé du présent (le passé de Swann)»<sup>62</sup>.

## 1.2. Swann : la logique de l'érotisation artistique

Tout au long de la *Recherche*, la figure de Swann est liée à l'Art : ancien artiste (ou incarnation de l'artiste raté), il décide d'abandonner toute pratique artistique pour se consacrer à l'étude de Vermeer — étude qu'il abandonne rapidement lorsqu'il fait la connaissance d'Odette. Mais Swann demeure toute sa vie un collectionneur invétéré. On découvre d'abord que Swann offre régulièrement des images, ou même des photographies de tableaux au jeune héros (« elle [la grand-mère] trouvait tout naturel ... [qu'il me rapportait] des photographies de chefs d'œuvres »), car la représentation picturale offrait au photographique un « degré d'art de plus » (24). Pour la grand-mère du héros, la photographie en elle-même ne suffit pas vraiment à l'éducation artistique du héros ; aussi préfère-t-elle des photographies, non du réel mais de tableaux déjà existants, comme si la peinture conférait à la photographie la touche d'art qui lui faisait foncièrement défaut (la photographie entendue ici comme copie exacte du réel). L'attribut « naturel » évoque la nécessité d'intensifier chez le jeune héros l'exposition maximale à l'art, mais aussi, indirectement, la manie esthétisante idiosyncrasique de Swann.

Au premier abord, l'originalité de Swann semble s'expliquer par les tendances esthétisantes de sa propre classe, c'est-à-dire par un désir de raffinement extrême en toutes choses. Que ce soit chez les Guermantes ou chez les Cambremer, chez Swann ou chez les Verdurin, la mondanité est

---

<sup>62</sup> Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles* (Paris: Vrin, 2008) 59.

liée à une certaine maîtrise (ou à une certaine forme de domination) de l'Art, à une régulation du goût esthétique, à des manières spécifiques de pratiquer les arts<sup>63</sup> et surtout, à un contrôle des moyens de représentation comme de la visibilité en général (la visibilité de soi et des choses).

« Un amour de Swann », la deuxième partie du premier volume de la *Recherche* s'ouvre d'emblée sur l'univers des salons, le « petit noyau »<sup>64</sup> des Verdurin (157), où l'art représente un enjeu de visibilisation mondaine. La luxuriance artistique dont Mme Verdurin pare son salon<sup>65</sup>, au sens littéral comme au sens figuré (raffinement extrême de la décoration comme présence plurielle et asservie d'artistes) procède d'un désir d'acquérir des lettres de noblesse (donc d'une stratégie de mondanisation)<sup>66</sup>. L'art n'est donc pas simplement parure, mais métonymie d'un certain contrôle de l'apparaître (de soi et du monde), symptôme d'une « taxonomie » du champ social (et d'un partage singulier du pouvoir, tel que le définit Rancière<sup>67</sup>).

Comme le note le héros à son arrivée au Grand Hôtel de Balbec, la mondanité est un « fait d'horizon » : être vu dans l'entourage de quelqu'un (ici, de la marquise de Villeparisis) accroît immédiatement la valeur, le coefficient d'attractivité, bref l'image sociale de l'individu en question. Il semble que « l'art » fonctionne de façon comparable, comme « fait d'horizon » qui élève la valeur de la chose ou de l'individu objectivés.

---

<sup>63</sup> A Charlus, M. Verdurin déclare, non sans quelque malice : "Ne protestez pas, cher Monsieur, vous l'en êtes", c'est clair comme le jour. Remarquez que je ne sais pas si vous *exercez un art quelconque*, mais ce n'est pas nécessaire. Ce n'est pas toujours suffisant." L'érudition artistique couplée à la mondanité semble garantir l'accès au cénacle.

<sup>64</sup> L'évolution du substantif désignant le Salon des Verdurin va de pair avec une "symbolisation" du terme, accroissant par là la nature sectaire et le "fidélisme" des "élus" : du "petit cercle" au "petit clan" ou au "petit noyau", on passe au "cénacle" des "fidèles" à la fin de la *Recherche*.

<sup>65</sup> Le jour où Swann fait son entrée dans le Salon, Madame Verdurin, pointant du doigt son canapé, fait le commentaire suivant : "jamais ils n'ont rien fait de pareil" (170). Ensuite, Mme Verdurin convie Swann à admirer "ses bronzes". Notons que le désir d'élévation de la maîtresse est matérialisé pas la hauteur de son siège, un "poste élevé" : Madame Verdurin est "juchée sur son perchoir", toujours assise "sur un haut siège suédois en sapin ciré" (170).

<sup>66</sup> Dans cette course à la reconnaissance mondaine, la conquête de Morel par les Verdurin contre Charlus constitue une étape décisive, comme le sera plus tard l'acquisition de la propriété de la Raspelière. Mais c'est surtout le remariage du Duc de Guermantes avec Mme Verdurin qui marquera le point final de cette conquête sociale.

<sup>67</sup> Dans un entretien accordé à *ETC*, Rancière redéfinit le partage du sensible: "c'est la façon, dit-il, dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie". Christine Palmiéri, "Jacques Rancière: 'Le partage du sensible'", *ETC* 59 (2002): 34. Le monde de la *Recherche* expose ce cloisonnement du monde, le système d'inclusion et d'exclusion propre à l'univers mondain des Salons. D'autre part, ajoutons que pour Rancière, le régime "représentatif" de l'art ne repose pas sur une représentation *mimétique* de la réalité, mais sur une *déformation* composée de la réalité, laquelle *pass*e pour une représentation "fidèle" ou vraisemblable du monde. Lorsque Mme Verdurin montre les fleurs peintes par Elstir au héros, elle évoque leur "quasi-ressemblance". Le régime représentatif repose sur des codes de la ressemblance. (Il y a même répétition de "à demi ressemblant" dans le récit). Au dix-neuvième siècle, l'ascension sociale de la bourgeoisie et son accès au pouvoir va de pair avec le triomphe d'une idéologie bourgeoise naturaliste de la représentation. Noël Burch, *La lucarne de l'indéfini* (Paris: L'Harmattan, 2007 (1991)) 12-13.

Lorsque le narrateur décrit Swann pour la première fois, il met en évidence une caractéristique essentielle du personnage, à savoir sa « manie » d'assimiler les choses et les individus aux œuvres artistiques, donc de mêler constamment la vie à l'Art : Swann avait cette « disposition particulière ... [de] chercher des *analogies* entre *les êtres vivants* et *les portraits des musées* » (260). Chez lui donc, l'artialisation du monde n'entre pas au service d'une stratégie de conquête sociale, elle naît au contraire d'un désir plus profond, celui de voir le monde à *travers* la lorgnette de l'Art, de sorte que cette réalité voilée reprenne de la valeur, se fasse moins rugueuse et plus caressante à l'oreille<sup>68</sup>.

Bloch est assimilé à *Mahomet II* de Bellini, la servante du héros à *La Charité* de Giotto, les valets de pied de la soirée de la marquise de Saint-Euverte aux personnages d'un tableau de Mantegna ; Odette, quant à elle, est comparée simultanément à Zéphora, la fille de Jéthro qui figure sur la fresque religieuse de la Chapelle Sixtine, ainsi qu'à Salomé, la « vipère sertie de diamants » du tableau de Gustave Moreau. Toute « présentation » dans le champ perceptif (comme donation d'un phénomène à la perception) donne lieu à un acte de sublimation esthétique, qui recouvre la perception et court-circuite l'« appréhension »<sup>69</sup> naturelle de la chose vue (il y a donc creusement d'une distance de la chose à moi au sein de sa proximité, son comblement imaginaire).

A son entrée chez la marquise de Saint-Euverte (261), Swann compare les domestiques immobilisés sur le perron aux « héritiers des "tigres" de Balzac », puis les grands valets perchés sur l'escalier de l'entrée aux valets de « l'Escalier des géants » (261). De même, l'ascension des marches donne lieu à une mise en parallèle systématique du monde perçu et des œuvres d'art. Une fois entré dans le salon, Swann ne fait que déplorer la laideur réelle du monde (« la laideur masculine »). Pourquoi ce voilage de la réalité ? N'est-ce qu'une projection objectivante qui immole le réel dans sa représentation spiritualisée ? Ne peut-on pas y déceler un désir désespéré de prise sur le réel ?

A mesure qu'il vieillit, précise le narrateur, ce trait psychologique s'exacerbe : « La

---

<sup>68</sup> Lorsque Swann, la "nouvelle recrue" des Verdurin, pénètre pour la première fois dans le cénacle, il se met à caresser les bronzes dans le salon. Et Mr Verdurin de lui dire : "Allons, vous les caresserez plus tard ; maintenant, c'est vous qu'on va caresser, qu'on va caresser dans l'oreille" (172). La musique et l'art en général sert d'instrument de contrôle des fidèles ; la musique, comparée à une "caresse", témoigne de l'entreprise de séduction qui leurre le sujet dans un monde fantasmé, soit la "mondanité" des Verdurin. Cette "caresse" musicale dissimule à peine la tyrannie qu'exerce les Verdurin sur leur salon, un salon où le consensus règne, où les fidèles dûment asservis se contentent de renforcer la vision artistique hiérarchisée de la Patronne, et font ainsi triompher la logique naturaliste de la bourgeoisie. Les Verdurin incarnent en quelque sorte la concupiscence mondaine de l'esthétique.

<sup>69</sup> La notion d'"appréhension" chez Husserl intervient d'abord dans le rapport à autrui — les vécus d'autrui, sans pouvoir être vécus par moi en propre, donc proprement présentés, sont *appréhendus analogiquement* à travers *mes* vécus — mais aussi dans le rapport à l'aséité de la chose : d'une certaine façon, la chose s'absente d'elle-même, elle se profile ou s'esquisse en "adombration" (une donation en esquisses de la chose), ce qui revient à dire que la face noématique renvoie toujours aux autres faces cachées, à la profondeur de son apparaître. Donc, notre rapport à l'aséité de la chose est là aussi d'appréhension. Ici, le rapport de Swann à l'apparaître de la chose n'admet aucune ombre, puisque son geste esthétisant la recouvre d'un voile érotisant (qui ne laisse filtrer aucune ombre). L'appréhension naturelle de la chose est biffée, remplacée par une idéalisation, une image qui lui sert de parade et de désir.

*disposition particulière* qu'il avait toujours eue à chercher des analogies entre les êtres vivants et les portraits des musées s'exerçait encore mais *d'une façon plus constante et plus générale* ; *c'est la vie mondaine tout entière*, maintenant qu'il en était *détaché*, qui se présentait à lui *comme une suite de tableaux*. » (260). Puisque cette tendance se développe dans l'espace et le temps, qu'elle se « magnifie » et qu'elle se régularise (elle « s'exerçait encore... d'un façon plus *constante* et plus *générale* »), ce n'est plus un simple exercice ostentatoire de stylisation aristocratique. A force de sublimer les phénomènes réels dans des œuvres d'art, Swann ne voit dans la réalité qu'« une série de tableaux » ; c'est donc l'apparaître total du monde qui se fige dans une stylisation picturale. Cette « série de tableaux » évoque par ailleurs un espace muséal doté d'une temporalité en décalage avec le présent (puisque les tableaux du musée sont souvent des œuvres du *passé*).

Chez Swann, l'art ne se résume pas à un artifice, il est bien plus, presque une « posture esthétique » au sens sartrien du terme (une manière d'être-au-monde caractérisée par une confusion du réel et de l'imaginaire), donc un mode original d'appréhension et d'intelligibilité du monde. Loin de laisser le monde lui apparaître, l'attitude de Swann révèle une fixation artistique, qui fait de la représentation idéalisée de l'objet la réalité de son apparaître.

Explorons plus en détail ce phénomène de substitution. Notre hypothèse est la suivante : l'esthétisation de la réalité par cooptation artistique aurait chez Swann une finalité érotisante qui lui servirait de viatique, qui lui permettrait d'avoir encore prise sur le réel, et de tolérer un monde qu'il juge dévoyé, souillé par une médiocrité ou une superficialité généralisée, bref une réalité dénuée de profondeur. En vain, nous allons le montrer, car l'esthétisation excessive du visible ne peut engendrer qu'une profondeur de surface, qu'un type de relationalité caractérisé par un constant déni de la réalité, et qui entraînera Swann dans un monde d'affabulations, de rêves insensés et de risques superflus.

Notons en premier lieu que l'objectivation esthétisante du monde dans une effigie picturale est synonyme d'abstraction du monde, au sens de retrait ou de repli sur soi. Plus Swann se sait condamné (« une maladie grave qui l'éloignait du monde », dit le général chez la marquise de Saint-Euverte 263), plus il « s'abstrait » ou s'extraît » d'une vie mondaine qu'il juge insipide, et qui, par ricochet, « se spectacularise » à ses yeux (il en est « détaché » et il en devient « spectateur »), non au sens où la peinture s'incarnerait dans la vie, qu'elle deviendrait « tableau vivant », mais à l'inverse, au sens où la vie se fossiliserait dans un tableau ou qu'elle se figerait dans un cliché.

Ce procès d'abstraction n'est pas sans rappeler la fixité de l'image photographique qui, en figeant le temps, offre au monde une qualité spectrale, comme l'explique Jean-Pierre Montier<sup>70</sup>. Cette fossilisation est synonyme de mort, non seulement pour Swann, mais aussi pour le monde environnant, qui peu à peu s'effondre autour de lui. La « suite de tableaux » figés n'est pas non plus sans évoquer les « immutables instantanés d'eux-mêmes » du *Temps retrouvé*. La mort abstrait peu à peu du monde, fige les êtres et le monde agonisants en un immuable instantané d'eux-mêmes. A cet égard, il est à noter qu'au terme du troisième volume (*Du côté de Guermantes*), Swann se présente à la Duchesse de Guermantes pour lui faire don de photographies représentant les chevaliers de Rhodes (un acte qui d'ailleurs se trouve constamment différé dans le récit) (1194), et ce don de photographies représente métonymiquement l'une de ses dernières apparitions. Cet épisode

---

<sup>70</sup> Voir Jean-Pierre Montier, "Un photographe lecteur de Proust : Brassai". Mis en ligne le 10 avril 2003. Consulté le 16 janvier 2012. URL: [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_brassai.htm](http://pierre.campion2.free.fr/montier_brassai.htm)

intensifie la proximité entre l'image fixe, « l'instantané », et la présence imminente de la mort.

D'autre part, si la mise en tableaux systématique du monde manifeste la démondanisation progressive de Swann (et préfigure sa mort), elle renferme aussi une finalité érotisante. Avant que cette « abstraction » du monde (le « devenir art » de la réalité) ne lui soit fatale (l'abstraction finale correspondant alors à la mort de Swann), elle fait figure de *viatique*. Swann, persuadé de la vanité du monde, se réfugie dans un leurre, dans une construction fantasmatique du monde. Pour appuyer cette hypothèse, nous étudierons comment fonctionne cette logique dans le dévoilement (ou le voilement) de son amour pour Odette.

La première fois que Swann l'aperçoit (163), il la trouve commune, plate et sans intérêt (il lui trouve un « genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir » 163 ; cette jeune femme au fond, explique-t-il plus tard, n'était pas « son genre » 305). Un soir cependant, alors qu'Odette, enveloppée gracieusement d'un peignoir de crêpe mauve, prend une pose, « fléchissant légèrement la jambe dans une attitude légèrement dansante » pour contempler la « gravure » que son amant lui avait apportée, c'est à ce moment précis que Swann, « frappé par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro » (1840), prend de l'intérêt pour la jeune femme dont les yeux maussades ne s'animaient pas. Cette assimilation a lieu dans une pose spécifique liée à un état mental, à un relâchement mélancolique, pose que Swann fixe en un instantané. Cet instant amorce le processus de cristallisation amoureuse : Odette transposée dans le visage de Zéphora devient alors désirable.

A ce moment du récit, la « disposition particulière » de Swann donne lieu à une nouvelle formulation de la part du narrateur : elle procéderait du désir « de retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement des caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, *les traits individuels* des visages que nous connaissons » (184). En retrouvant « les traits individuels » d'Odette dans le beau visage de Zéphora, « ces traits lui [causaient] du plaisir en prenant une signification plus générale », même si le portrait n'en est nullement la représentation (puisque Odette n'est pas en réalité l'original ou le modèle qui a suscité le tableau). Cette signification plus « générale » constitue l'*artialisation* des traits d'Odette, c'est-à-dire sa métamorphose en une forme qui est comme moulée sur l'allure gracieuse et mélancolique de l'icône. Le narrateur cherchant à justifier cet attrait pour le général commente alors : « Peut-être ... avait-il gardé suffisamment une nature d'artiste pour que ces caractéristiques individuelles lui causassent du plaisir en prenant une signification plus générale, dès qu'il les apercevaient déracinées, délivrées, dans la ressemblance d'un portrait plus ancien avec un original qu'il ne représentait pas (184) ». C'est donc sa « nature d'artiste » qui pour avoir failli dans une pratique réelle de l'art, s'efforce de créer à partir du vivant, à partir d'un « original » que le tableau ne représentait nullement. Mais nous allons voir qu'Odette va devenir progressivement l'original de ce tableau.

En effet, la « mise en relation » du tableau et d'Odette (que l'on peut qualifier de « métaphore » puisqu'elle est fondée sur la présence d'analogies plus ou moins réelles) éclaire moins le visage d'Odette qu'elle le rend *intelligible* (et désirable) aux yeux de Swann (en ce portrait, « son type devenait intelligible et clair » 184), substituant au visage qu'il avait jugé plat d'Odette, la figure désirable de Zéphora. Par suite, l'assimilation des deux visages permet à Swann d'*irréaliser* Odette en aimée comme en aimante (qu'il existe ou non une ressemblance réelle entre les deux, puisque la révélation de la ressemblance a été fixée dans un instantané, une pose

spécifique comme une pause de son regard). Odette devient même l'objet d'une mystification permanente, laquelle donne à Swann l'illusion d'un amour réciproque. Ainsi donc, même le danger que suscite Odette (la pensée qu'elle n'est qu'une « femme entretenue ») est sublimée en figure érotique, la Salomé du célèbre tableau de Gustave Moreau. Fardée de pierreries et sertie de vipères (218), la princesse Salomé exécute une danse lubrique pour convaincre le roi Hérode de lui apporter la tête de Jean-Baptiste sur un plateau d'argent. La *cooptation* artistique chez Swann œuvre ici à la manière d'un bouclier face aux sursauts spontanés d'une raison lucide qui fait surgir d'autres facettes, moins glorieuses donc réprimées, de l'être aimé.

Outre ce processus de substitution métaphorique, une autre forme de substitution, métonymique cette fois, s'opère. Lorsque, sous la tutelle des Verdurin, Odette part en villégiature à Compiègne, Swann, se languissant d'elle, « pass[e] ses journées penché sur une carte de la forêt de Compiègne comme si [c'était] la carte du Tendre » ; de plus, pour se rapprocher encore d'elle, il « s'entour[e] de photographies du château de Pierrefonds » (239). Les cartes et les photographies fonctionnent en « fétiches » de l'être aimé : à nouveau, elles enjolivent Odette, la font paraître plus désirable.

A l'inverse, les photographies (*réelles* cette fois) d'Odette perdent leur fonction iconique (leur qualité de ressemblance avec l'Odette du présent) pour se doter d'une fonction indicielle : elles ne *dénotent* plus mais *connotent*, c'est-à-dire qu'elles *renvoient* à une vision idéalisée d'Odette comme à une période où Swann avait foi en leur amour ; elles *pointent* vers un temps de bonheur passé : « Plus il regardait des photographies d'il y avait deux ans, plus il se rappelait comme elle avait été délicieuse. Et cela le consolait un peu de se donner tant de mal pour elle » (236). Les photographies réactivent *métonymiquement* un souvenir délicieux d'Odette, faisant perdurer le leurre de cet amour.

Quand Swann, isolé dans son cabinet, se remet à son étude sur Vermeer, il met « sur sa table de travail, *comme une photographie d'Odette*, une reproduction de la fille de Jéthro » (185). La « reproduction », qu'elle ressemble ou non à Odette (on en doute) finit par « représenter » Odette, *comme si c'était une photographie d'Odette en réalité*. La reproduction du tableau se fait alors « l'icône » d'Odette. Il se produit alors un double mouvement entre l'œuvre et la vie. Le visage de Zéphora inspire d'abord une vision idéalisée d'Odette. Par la suite, la reproduction photographique de Zéphora, sur le bureau de Swann, fonctionne métonymiquement et métaphoriquement comme *substitut* de la photographie d'Odette : elle est érigée véritablement en icône d'Odette, comme Odette devient à son tour « l'original charnel » de la fille de Jéthro » (185). Si l'œuvre d'art informe d'abord la vie, la vie devient en retour le modèle de l'œuvre<sup>71</sup>.

En dernier lieu, c'est surtout l'écoute de la Sonate de Vinteuil qui va achever la magie de la cristallisation amoureuse. En effet, « [l]e plaisir spécial et intraduisible que lui avait fait la phrase » le premier jour où il l'entend chez les Verdurin en compagnie d'Odette, devient une métonymie du sentiment mystérieux qu'il ressent pour elle (242). Son amour prend le « déguisement de cette apparence sonore », et la sonate de Vinteuil devient alors « l'hymne national de l'amour de Swann et d'Odette » (1886).

---

<sup>71</sup> Ainsi, "Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur" (185).

Par rapprochement métaphorique et métonymique, la pensée constante d'Odette (219) se voit matérialisée dans différents médias (des tableaux, des photographies, des cartes, des objets, une sonate), et ces différents éléments dont Swann pare son existence doivent tous témoigner de la « grande idée de l'amour qu'il avait pour elle » (217). Comme on peut le remarquer, le brouillage entre les œuvres et la vie ouvre à un glissement métonymique : l'amour de l'art et l'amour de la Sonate activent le sentiment d'amour pour Odette.

Cependant, la confrontation du modèle en chair et en os, ou de sa photographie, avec ce qu'il ressent au fond, en révèle à plusieurs reprises l'imposture : « Quand du regard il rencontrait sur sa table la photographie d'Odette, ou quand elle venait le voir, il avait peine à identifier la figure de chair ou de bristol avec le trouble douloureux et constant qui habitait en lui » (249). En effet, « il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur » (194).

Conscient intellectuellement du leurre quoique réprimant ce savoir, Swann s'échappe dans un monde objectivé, de même que la réalité elle-même s'irréalise dans l'art. Chez Swann, le double processus de substitutions métonymique et métaphorique n'a donc aucune finalité heuristique. Au contraire, il mythifie l'individu (Odette) pour en dissimuler le néant ; il le dote d'une plus-value érotique en l'associant à une œuvre d'art, à un monde de « signes spiritualisés », comme le dit Deleuze ; il lui impose donc une « icône » qui deviendra l'indice d'un réel qui n'est plus (et qui n'a peut-être jamais existé), mais qui perdure en s'irréalisant. En faisant de l'art la lumière des choses, Swann souhaite en réalité « éteindre toute lumière dans son intelligence » (257).

Pour résumer, le « voilement » du monde permet à Swann d'avoir prise sur le réel et d'échapper à l'énigme d'une « impression obscure », ou d'un sentiment latent qu'il ne cherche pas à comprendre. Le voile artistique comme modalisation objectivante de l'apparaître conduit Swann à vivre tout en niant la réalité extérieure, à survivre tout en se réfugiant dans « dans les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur » (281). Pour ne pas voir la vérité derrière le voile, Swann fait du voile la réalité de l'apparition de la chose. Seul le voile peut déclencher « le caractère excitant et désirable »<sup>72</sup> du monde. Mais le réel demeure invisible tant qu'on l'approche en l'enfermant dans une idée fixe.

### **1.3. La révélation de la sonate : un fantasme de dévoilement ?**

Cependant, les choses se compliquent lors de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte (264) où, pour la première fois, l'Art va jouer un rôle de révélateur dans la vie de Swann. En effet, dans le premier volume de la *Recherche*, l'art est surtout présenté comme signe ostensible de la mondanité. A cette soirée mondaine, au contraire, ce que Swann ne voulait se figurer à la « lumière de l'intelligence », va devenir « visible », donc appréhensible dans l'élément musical même. C'est la première fois où l'art est « mise en lumière »<sup>73</sup> des choses et non moyen de leur obscurcissement.

---

<sup>72</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible* 135.

<sup>73</sup> Rappelons ici que juste avant cette soirée mondaine, le peintre des Verdurin, mentionnant par erreur la soirée de Chatou à Swann, qui lui n'était pas convié, associe la musique à une source lumineuse : "Il ne faudra aucune lumière et qu'il joue la sonate 'Clair de lune' dans l'obscurité pour mieux voir s'éclairer les

En effet, surpris par la présence musicale de la sonate de Vinteuil, Swann n'a pas le temps de rationaliser ce qu'il ressent. Le phrasé musical si cher à sa mémoire, autrefois « déesse protectrice et confidente », lui dévoile la vérité actuelle de leur relation : « Au lieu des expressions abstraites "temps où j'étais heureux", "temps où j'étais aimé", qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son intelligence n'y avait enfermé du passé *que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien*, il *retrouva* tout ce qui de ce bonheur perdu avait *fixé* à jamais la spécifique et *volatile essence* ; il revit tout... (279) »

Cette révélation n'est pas d'ordre rationnel (son intelligence n'avait gardé en réalité que des « clichés » qui ne « disaient » plus rien) ; elle est présentation directe du passé dans le présent, et surtout présentation d'un amour *passé* : « Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre, et de se dire : "C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas !" , tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir *invisibles* dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. » (280)

A la jouissance extatique se substitue la douleur de la mémoire involontaire : ce qu'il avait oublié, ce que son intelligence ou le récit subjectif de son passé ignoraient (ces souvenirs « invisibles » ou bien même l'état de plénitude associé à l'amour), mais aussi tout ce qui « appartenait bien à un monde mystérieux où on ne peut jamais revenir quand les portes s'en sont refermées », tout cela, la petite phrase, elle, « l'avait capté [et] rendu visible » (280). Dans la réminiscence, le passé lui est rendu comme il ne l'avait jamais vécu. La musique fait sourdre le *passé* de son amour, comme toute une série de visions liées à la rencontre avec Odette et à la cristallisation de leur amour, souvenirs qu'il avait enterrés au fond de lui-même pour ne pas souffrir (mais ce sont précisément ces souvenirs-là qui « se réveillaient » depuis « les profondeurs de son être »). Trompé par la présence de la sonate, son corps croit au retour de l'amour et déclenche une série de souvenirs passés liés à l'émotion retrouvée (« ils crurent revenu » le temps de l'amour). Swann reconnaît le mirage de son amour, comme il ressent la douleur profonde qu'il avait jusque là écartée de sa conscience : « Swann aperçut, immobile en face de ce bonheur revécu, un malheureux qui lui fit pitié parce qu'il ne le reconnut pas tout de suite, si bien qu'il dut baisser les yeux pour qu'on ne vît pas qu'ils étaient pleins de larmes. C'était lui-même. » (280)

Dès lors, la sonate de Vinteuil, qui par le passé avait fait brûler la flamme de son amour, maintenant, en jetant sur le présent sa lumière aveuglante, lui rendait désormais visible la douleur de sa perte, d'un amour-mirage qui n'est plus que cendres. L'amour de Swann, pour avoir été mirage et idéalisation de l'autre, n'en est pas moins réel, particulièrement dans la souffrance qu'il entraîne lorsque disparaît l'illusion.

Lors de cette soirée, Swann fait l'expérience de ce que Mauro Carbone nomme « idée sensible » ou « idée alogique »<sup>74</sup>, proche en cela de l'expérience de la madeleine, car « en elle brille

---

choses.' (231) Proust filera cette métaphore de la lumière associée à la musique tout au long du roman. Nous nous interrogerons par la suite sur la persistance du modèle optique dans la métaphorisation du mode d'intelligibilité du monde. Disons pour le moment qu'elle est énoncée par un peintre, pour qui la vue est le sens essentiel, de même qu'elle renvoie au désir obsessionnel du héros de "voir" clairement les choses, donc de les sortir de l'obscurité (c'est-à-dire de la confusion et de l'oubli).

<sup>74</sup> Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles* 11.



une lueur cognitive » qui n'est pas abstraction de l'intelligence mais pensée rendue visible à même son « déguisement sonore ». Ici, c'est le voile qui fait voir, c'est la sonate qui rend visible, « comme l'eau, comme une glace » (425), souligne ce même Swann, lorsqu'Odette la rejoue pour le héros dans le second volume de la *Recherche*.

Dans ce débordement de la mémoire involontaire, les sentiments narrativisés de Swann ne peuvent être compris qu'à travers la « lorgnette » subjective du narrateur. Qu'ils soient réels ou non, véridiques ou projetés, le narrateur se pose en médiateur de ce souvenir rapporté. Notons ici que cette question n'aurait pas lieu d'être si le narrateur lui-même n'y faisait référence dans le récit. A partir du moment où ce « souvenir rapporté » est reconnu tel par le narrateur, on est bien en droit de se demander de quelle nature est la médiation de ce dévoilement. Autrement dit, nous aimerions montrer que l'événement de cette révélation renvoie à une vision « mythique »<sup>75</sup> du monde, c'est-à-dire au régime de fictionalité créé par le narrateur.

#### 1.4. La métempsychose du monde

Dans le deuxième volume de la *Recherche*, alors que le héros pénètre enfin dans l'univers doré des Swann, le narrateur reformule différemment « la disposition particulière » de Swann, comme pour tenter de la justifier *ontologiquement* : « Cette manie qu'avait Swann de trouver ainsi des *ressemblances* dans la peinture était *défendable*, car même ce que nous appelons l'expression individuelle est ... quelque chose de *général*, et a pu se rencontrer à différentes époques » (426).

Cette reformulation adresse le problème de l'identité et de la différence. Swann retrouve l'éccléité d'un individu dans une forme spiritualisée, car le monde lui-même se donne dans une prolifération continuée de profils qui se réincarnent dans le temps. Loin d'être abstraction d'une idéalité à partir de ses exemplifications ontiques, le geste de Swann viserait un « rapport immédiat avec la généralité »<sup>76</sup> : Swann goûterait donc à l'essence de la chose dans l'immanence d'un profil. En d'autres termes, cette faculté lui permettrait de remonter du particulier au général (ou du

---

<sup>75</sup> Attention, le terme "mythique" ici renvoie au sens que lui donne Mauro Carbone : selon lui, dans la réminiscence de Combray, le héros fait l'expérience d'une "intuition eidétique", notion qu'il emprunte évidemment à la phénoménologie de Husserl. (Les méthodes pour accéder à "l'eidos" d'une chose sont, respectivement, l'intuition eidétique, ou l'"intuition des essences", et la variation eidétique, dite encore variation imaginaire. L'intuition eidétique est l'acte de vision directe et non médiée par l'entendement, qui porte sur la structure fondamentale de l'objet, une fois pratiquée l'époche : cette intuition des essences est donc à ce titre un "voir donateur originel" (Husserl, *Idées directrices* I, § 136), dont le caractère est l'évidence. Loin d'être un processus d'abstraction d'une idéalité à partir de ses exemplifications singulières, elle constitue un rapport immédiat avec la généralité, qui est analogue à la perception sensible). Dans cette intuition eidétique, le héros goûterait alors à l'essence de la chose, l'en-soi de Combray, une essence dite "mythique" selon Carbone, car elle est, dit-il, créée (9). De plus, dans ce débordement de la mémoire involontaire, le héros fait l'expérience d'une fusion sujet-objet, d'une coïncidence entre l'essence des choses et le soi, ce qui bien entendu provoque une jouissance (liée au plaisir de l'identité à soi) ; dans la perte de soi, le glissement subtil du "je" hors de la conscience intentionnelle est une expérience de brouillage du sujet et de l'objet, zone obscure où la lumière de l'intentionnalité perd son empire ; pour Carbone, cette suspension de l'individualité est élévation au pur sujet connaissant (11).

<sup>76</sup> Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles* 11.

multiple à l'un), et ce « fantasme » de l'essence préoccupe, nous l'avons montré, le héros depuis le début du roman.

En définitive, le narrateur « explicite » la « disposition » de Swann pour en rédimier le versant négatif. Le voilement esthétisant des choses se voit doté d'une valeur heuristique, ou d'une « voyance », qui correspond en réalité à la conception du monde exprimée par le héros. Cependant, cette voyance n'est pas une herméneutique, un « déchiffrement de signes » à proprement parler ; elle fait au contraire du « diapré », « du voilé », une condition d'accès aux choses car, « au lieu de dissimuler les idées, le voile les rend visibles, en se découvrant ainsi comme possibilité même de leur déploiement »<sup>77</sup>. D'où la *révélation* de la Sonate rapportée par le narrateur lors de la soirée chez la marquise de Saint-Euverte.

A plusieurs reprises, le narrateur exprimera les mêmes idées que Swann : « L'individu baigne dans quelque chose de plus général que lui » (711), ou encore, parlant de sa propre « manie », « [mon œil ne reprenait] vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses » (2147). Surtout, le héros assigne à sa « recherche » une même finalité : « le but de ma recherche, dit-il, [était de trouver] le point qui était commun à un être et à un autre » (2147). Il semble alors que cette « reformulation » participe encore d'un fantasme de dévoilement total du monde. Le narrateur transforme une *disposition psychologique* en thèse ontologique qui, dans une formulation proche de celle de la métempsychose (déjà présente dans le paradigme du kaléidoscope) propose une articulation « mythique »<sup>78</sup> de l'identité et de la différence.

Le syncrétisme de l'art et de la vie, loin de couvrir la réalité d'une patine brillante, loin de servir à érotiser le réel, devient un principe heuristique de dévoilement de la vérité. En effet, pour le héros, l'art seul sait dévoiler, abstraire cette idée supérieure ou cette essence commune entre êtres vivants. En d'autres termes, l'art ferait apparaître la généralité sous la diversité du sensible (le particulier dans le général et le général dans le particulier). De fait, lorsque le héros contemple les « visages de pierre » des sculptures de Saint-André-des-Champs pendant sa promenade à Méséglise (126), il déclare : « les visages de pierre [...] n'étaient qu'un ensommeillement, qu'une réserve, prête à reflourir dans la vie en d'innombrables visages populaires... », comme la *Charité* de Giotto qui s'incarne dans la fille de cuisine. C'est l'unité qu'il devine ici, avant la dissémination, la pluralisation ontique de l'essence. A cet égard, il ne s'agit pas de savoir si l'unité peut accueillir l'altérité en restant identique à soi mais bien de trouver dans le passé l'origine d'une générativité future. Dans cet exemple, le mystère de la transsubstantiation de l'un et du multiple réapparaît, et le héros semble désireux d'en trouver la clef.

En résumé, Swann, auquel le narrateur semble s'identifier — mais d'une façon presque négative — représente simultanément un modèle et un contre-modèle : sa manière d'être au monde semble avoir « empiété » sur celle du héros (comme si Swann jouait le rôle de la « petite phrase » pour le héros), et simultanément, le narrateur se différencie de Swann, puisqu'il fait du mode de dévoilement du monde (associé à Swann) une question idiosyncrasique. En racontant la vie de Swann sur le mode d'une vision subjective (analogue au discours indirect libre), le narrateur ne nous apprend-il pas davantage sur ses propres fantasmes que sur le mari d'Odette ? Ce qui est

---

<sup>77</sup> Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles* 48.

<sup>78</sup> Voir note 75.

réellement mis à jour, dans la figure même de Swann, c'est la labilité du désir du héros, tiraillé entre un désir de voilement qui fige les choses en leur image (comme Swann) et un désir de dévoilement, qui consiste à sortir du déchiffrement intellectuel du monde, donc de la logique du « cliché ».

Si le héros n'est pas le double réincarné de Swann, il existe chez lui, comme chez Swann, un désir de proximité vis-à-vis des choses, qui se traduit, nous le verrons par la suite, par une tendance à mettre le monde en « tableaux ». Mais la logique du « cliché » (ou la logique de captation) se manifeste plus ouvertement par l'omniprésence d'une imagerie optique (et du champ lexical ou sémantique associés) qui sous-tend les descriptions et les commentaires du narrateur comme les observations du héros.

## 2. La logique représentative : projection, filtrage, mise en tableau

### 2.1. L'herméneutique du sensible ou l'éloignement de la chose : rappel

L'une des questions récurrentes du texte, analysée en détail par de nombreux commentateurs, tourne autour de l'énigme de la perception (« Qu'est-ce que voir ? »). Cette question prend d'abord l'allure d'une quête métaphysique et vise à rendre visible l'essence intelligible, le général sous le particulier, à saisir l'invariant comme loi de l'être en question. Rappelons-en les traits essentiels.

Nous avons vu dans la première partie en quoi la question du *voir* était liée à l'émergence d'une forme, liée par conséquent à la topique de l'un et du multiple (à la synthèse des multiples perspectives d'une chose en une unité, ou inversement, à l'abstraction d'une unité depuis le divers sensible). Cette quête, c'était bien une quête eidétique. Or cette essence des choses apparaît captive, voilée sous l'épaisseur des apparences. A l'image de la chambre du héros dans les premières pages de Combray, où l'obscurité est un lieu de visions mais aussi de hantise (la hantise de l'oubli), le monde sensible est d'abord vécu comme un lieu de ténèbres que seule la lumière de l'intelligence peut pénétrer. Le narrateur mythologise même, nous l'avons mentionné, la quête de vérité sous les traits féminins d'Eurydice (393). A l'instar de Swann en quête d'Odette, le héros prend les traits d'Orphée perdu dans les ténèbres, en quête de clarté, en quête de son Eurydice (qui deviendra plus tard Albertine) ou de l'« idée invisible derrière son voile » (354). Face à ce monde qui lui résiste, le narrateur cherche à voir en *profondeur*, à creuser sous le sensible pour trouver « l'univers réel sous l'univers apparent » (581), à « dépouiller » le monde, à conquérir l'opacité obscure des sensations pour découvrir « ces réalités plus solides » (781). En de nombreux passages de la *Recherche*, il est question de vaincre l'objet par l'acuité d'un regard analytique.

Jean-Pierre Richard, examinant la relation du narrateur au sensible, à la matière et à ses états, insiste sur la « longue épreuve des surfaces » qui caractérise le récit, sur « la peau des choses » d'où peut affleurer « la profondeur rêvée »<sup>79</sup>. Comme le fait remarquer Richard réfutant à première vue l'interprétation cartésienne du roman, le contact perceptif avec le monde constitue un moment euphorique, « une épiphanie », même si la jouissance du sensible, fugace et

---

<sup>79</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible* 44.

superficielle, doit être transcendée dans un acte herméneutique<sup>80</sup>. Proust ferait de l'espace sensible un espace linguistique dont le recto, le signifiant, dissimulerait un verso, le signifié, qu'il incombe au savoir de l'intelligence de décoder ou de décrypter à la manière des hiéroglyphes. Mais la vision chez Descartes, n'est-elle pas elle-même lecture de signes ?

Nous avons vu de plus que l'herméneutique du sensible comme *déchiffrage de signes* reposait sur une formulation sémiotique (« déjà à Combray, je fixais avec attention devant mon esprit quelque image... en sentant qu'il y avait peut-être *sous ces signes* quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir... »). Et nous avons mis en évidence un autre modèle de « développement », photographique celui-ci, qui dérogeait au modèle linguistique. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'explorer ce que j'appellerai « la logique de l'instantané » associée au premier modèle herméneutique et, bien entendu, son insuccès, ou les ratages de contact avec la réalité qui en résultent. Pour Deleuze, l'apprentissage dans la *Recherche* est rythmé par une série de déceptions qui force le héros à abandonner ses croyances objectivistes : face à « la déception du côté de l'objet, note Deleuze, il s'efforce de trouver une compensation subjective »<sup>81</sup>.

Il est certain qu'à bien des moments du récit, l'acte de déchiffrage, ou l'interprétation des signes du réel, se révèle infructueux, déconcertant, et provoque même un éloignement de la chose sensible. L'accès à la chose semble bien être interdite : « Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait *de jamais toucher directement sa matière* ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je pris contact avec elle, comme un *corps incandescent* qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. » (74) Qu'est-ce à dire ? Que signifie ce « mince liseré » ou cette « zone d'évaporation » qui semblent interdire tout accès aux choses ? Car ce corps incandescent (« rendu lumineux sous l'effet d'une forte chaleur »), n'est-ce pas la flamme d'un regard ou d'un désir qui cherche la proximité des choses ? D'aucuns ont vu dans cette déception du sensible le tournant idéaliste du narrateur. Quant à moi, j'aimerais plutôt faire l'hypothèse suivante : le héros semble faire de la réalité une entité inaccessible, et même un obstacle, en vertu d'une loi essentielle au désir qui fait de la distance un élément nécessaire à toute jouissance.

## 2.2. La projection d'un regard totalisant : la réalité des verres colorés

Tout d'abord, le héros insiste sur la partialité de toute vision. Chacun posséderait une vision restreinte du monde réglée sur sa propre nature. Partant, dénoncer les défauts des autres serait une façon détournée de parler de soi : « l'attention, toujours attirée sur ce qui nous caractérise, le remarque en effet plus que tout autre chose. Un myope dit d'un autre : "Mais il peut à peine ouvrir les yeux" » (587-588). Voir, c'est toujours voir selon sa propre nature, projeter en l'autre son image, ou faire du monde le miroir de soi. A l'inverse, « pour chacun de nous, un dieu spécial est là qui lui cache ou lui promet l'invisibilité de son défaut, de même qu'il ferme les yeux et les narines aux gens qui ne se lavent pas » (588). Somme toute, soit le jaloux ne critique que les jaloux autour de lui (en vertu de sa propre nature jalouse), soit il « ferme » les yeux sur la jalousie d'autrui,

---

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Deleuze, *Proust et les signes* 44.

croyant par là rendre la sienne propre invisible. L'individu fait donc du monde un écran de projection de soi<sup>82</sup>, tout en masquant son activité d'opérateur. Dès lors, la réalité s'éclipse comme dans « une projection de lanterne magique ... quand on a changé le verre » (656). C'est notre nature en propre qui constitue l'obstacle d'accès au monde.

Dans le domaine amoureux, ce « filtrage » se manifeste davantage. L'amour est décrit tel un filtre subjectif<sup>83</sup> qui conduit l'« aimant » à projeter au dehors un être invisible aux yeux des autres (Gilberte aux yeux de Saint-Loup et Rachel aux yeux du héros) ; du reste, note le narrateur, le choix de l'élue représente « une image, une projection renversée, un "négatif" de notre sensibilité »<sup>84</sup>. Au lieu et place du miroir, nous trouvons une métaphore photographique. Le « négatif » est une image spéculaire quoique inversée, ce qui implique que l'aimé n'est non pas l'écran où le soi se projette mais bien « l'inconscient optique » qui révèle ce qui serait demeuré latent en nous-mêmes. A l'inverse, alors que le choix de l'élue projette un négatif de soi, l'amant ne peut produire au contact de l'aimé qu'une image floue, « des photographies manquées » (391) en quelque sorte, à cause du délire des sens ou d'une imagination « trop tremblante pour qu'elle puisse obtenir de [l'aimé] une image bien nette » (391). Soit projection soit révélation de soi dans l'autre, l'être aimé se voit réduit au cliché, positif ou négatif, d'un état subjectif (496). La perception des choses est donc moins partielle qu'idiosyncrasique.

Le regard est chez Proust associé à un projecteur, ou à un faisceau lumineux : le voir est toujours fonction d'éclairage, lui-même variant selon la sensibilité ou l'état subjectif de celui qui voit, comme à travers un « réflecteur maladroit » (775) dont l'image comme le nom des choses<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> On pourrait évoquer ici ce que maints critiques ont appelé l'idéalisme subjectif du héros. Il nous semble plus juste de nous référer à la notion husserlienne de « *selbstvergessenheit* » ; cette notion décrit un état d'endormissement de la conscience devant les choses, ou pour reprendre les termes de Marc Richir, sa « manière d'être prise à ce qu'elle croyait prendre » du monde. En d'autres termes, la logique de projection de soi dans le monde s'apparente à une forme d'oubli, l'oubli de la nature *constituée* des choses, et cependant, grâce à cet oubli, cette même conscience peut jouir d'un apparaître qu'elle croit pure. Voir Marc Richir, *Phénoménologie en esquisses: nouvelles fondations* (Paris: Jérôme Millon, 2000) 475.

<sup>83</sup> Le héros fait de l'amour le comble de l'activité de projection de la conscience. Non seulement l'aimant projette aux autres une image irréel de l'être aimé, mais l'amour est en soi un phénomène purement subjectif, donc une projection narcissique ("le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour "375).

<sup>84</sup> La nature purement subjective de l'amour est évoquée à l'aide d'une métaphore photographique : l'être aimé devient non pas l'image qu'on projette aux autres, mais l'instantané qu'on tire de lui chaque soir en son absence (496), instantané qui n'est autre qu'une objectivation de l'état subjectif associée à la pensée de l'autre.

<sup>85</sup> Le "nom" de la chose est perçu comme une forme de filtrage (1161), qui permet au monde d'apparaître sous forme de chose distincte dans un vécu de conscience. Le nom de "Guermantes" par exemple fonctionne telle une lumière qui se *projette* sur les choses et en modifie l'apparaître. De surcroît, le nom comme énoncé provoque un double intérieur, tapisse les parois internes de l'imagination d'une texture brillante. L'imagination (à la fois visuelle et auditive) est d'ailleurs associée non à la vision mais assimilée à un "orgue de barbarie qui joue un air différent de la réalité". Enfin, Proust insiste sur les phénomènes qui lui apparaissent sous "la projection lumineuse et rétrospective d'un nom", et parfois à la lumière de l'intelligence ("grâce à la lumière croissante, mais hélas! dénaturante et étrangère de mon intelligence" 423), à la lumière du monde (525), ou à celle de la sonate, qui elle seule parvient à "éclairer" les choses

viennent colorer « le verre ». Voir, c'est donc apercevoir les choses « à la lumière de ». (A cet égard, les propos du narrateur à la fin du roman prennent sens : si le livre fonctionne à la manière de verres grossissants, n'est-ce pas pour nous rendre visible à nous-mêmes à la « lumière de » l'ouvrage<sup>86</sup> (2297) ?). L'entreprise de la *Recherche* vise-t-elle alors à purifier le regard ? Selon moi, il s'agit moins de correction que de multiplication des filtrages qui permettrait de pluraliser l'accès au monde. Si la partialité du voir est constitutive de notre être, comment pourrait-elle être corrigée ? Quel serait ce regard qui parviendrait à arracher son propre « verre » et découvrir en deçà la réalité nue ?

En dépit des filtrages, il existe en effet chez le héros un fantasme de vision pure et une jouissance de la clarté (la jouissance « d'avoir extrait de moi-même et amené à la lumière quelque chose qui y était caché dans la pénombre » 582), tous deux liés à un désir de totalisation (nous verrons pourtant que la mémoire (donc le temps) fait partie de ce qui se dérobe au regard, donc de ce qui résiste au mouvement de totalisation). En effet, le narrateur rêve du « point de vue du merveilleux » (1209) ou d'une conscience en survol, c'est-à-dire d'une vue surplombante ou totalisante sur le monde qui lui en donnerait instantanément la vérité<sup>87</sup>. Jean-Yves Tadié voit dans ce désir panoptique « la nostalgie d'un observatoire idéal »<sup>88</sup>. Cela explique alors la fascination du héros pour le directeur de l'Hôtel de Balbec, dont le pouvoir scopique, véritable « observatoire idéal », suscite chez lui une crainte admirative : « Jugeant qu'une contemplation portée à son maximum d'intensité lui suffisait pour s'assurer que tout était prêt... il s'abstenait de tout geste, même de bouger ses yeux pétrifiés par l'attention qui embrassaient et dirigeaient la totalité des opérations. » (559). Immobile, « les yeux pétrifiés », le directeur jouit néanmoins d'une vue totale

---

(277/521). La lettre de Forcheville, par exemple, est comparée à une " étroite section lumineuse pratiquée à même l'inconnu" (230) ; notons que la notion de style est également associée à une mise en lumière (1883).

<sup>86</sup> Dans la *Recherche*, la "vision" est toujours associée à des verres colorés (1069) : le narrateur mentionne les " verres grossissants " (361) ou les "morceaux de verre" d'une lanterne magique (645) qui colorent la vision ou matérialisent le brouillage entre l'imaginaire et le réel (754) ; les verres du stéréoscope qui permettent d'ajouter de la profondeur à l'objet ; le télescope qui permet de "radiographier" en détail et de loin les individus : "Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au 'microscope', quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses." (2396) ; et enfin, le livre comme miroir, muni de verres grossissants pour que le lecteur puisse se voir (2297). Le narrateur ajoute : "Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants... mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes". Prenons garde ici, car "lire en eux-mêmes", ce n'est pas se voir, ou voir une image de soi dans le livre, nous le développerons plus tard. Et encore : "Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir découvertes au 'microscope', quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses." (2396) Et enfin : "chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même... regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre." (2297)

<sup>87</sup> C'est ce qui se produit d'ailleurs dans l'une des nouvelles de Marcel Proust intitulée *La confession d'une jeune fille*.

<sup>88</sup> Tadié, *Proust et le roman* 44.

sur le restaurant (« la totalité des opérations »)<sup>89</sup>, donc d'un contrôle absolu sur le monde qui l'environne (il embrasse de son regard comme il dirige dans la distance). A défaut de pouvoir accéder à cette toute-puissance du regard, la nostalgie du point de vue idéal se manifeste chez le héros dans la tentation de capturer le réel, c'est-à-dire dans le désir d'un regard impérieux « à son maximum d'intensité » qui assujettirait la chose sous le poids de sa pénétration lumineuse.

### 2.3. Le filtrage de l'optique

La présence multiforme de l'optique dans le récit dramatise un schème d'intelligibilité du réel relevant selon moi de la logique de l'instantané (une logique rebelle au véritable « développement » des clichés de la mémoire). Les divers dispositifs optiques présents dans le texte suggèrent la quête d'une perception pure, non voilée, celle d'un dévoilement total d'une obscurité synonyme de brouillage, de confusion, mais également d'oubli. Comme le souligne Montier à propos de la photographie, le rôle de l'optique est intégré à une stratégie de « dessillage » des yeux (donc à une herméneutique de la vérité elle-même fondée sur une logique positiviste), et témoigne d'un désir de « capture » du réel. « Bien voir » est alors fonction d'une technologie, d'un réglage optimal entre le sujet et le monde. François Chevrier l'a bien noté : « le descriptif est solidaire des dispositifs relayant la vision du narrateur, lesquels dispositifs sont eux-mêmes en relation avec des effets (idéologiques, esthétiques, métaphysiques) induits par les technologies de la vision. »<sup>90</sup> La présence de l'optique atteste un désir de configuration optimale de la vue, lui-même lié à une épistémologie de prise dans la représentation.

Tout d'abord, le regard du héros est souvent perçu comme mécanique, zoom, objectif ou mise au point. Rappelons ici la mécanique de focalisation à l'œuvre dans l'individuation des jeunes filles de Balbec (l'acte d'individuation devenait un exercice de focalisation progressive du regard). L'arsenal optique permet alors au héros de thématiser la nécessité de réglage du regard, moins pour percer la réalité que pour l'appivoiser dans un regard ajusté. Dans la *Recherche*, il est souvent question de réglage, de mise au point, de distance focale optimale. Lorsqu'il retourne à Balbec, le héros se met en quête d'une distance idéale où la mer lui apparaîtrait dans toute sa richesse et lui donnerait l'équivalent du double interne qu'il avait imaginé d'avance. Mais le tableau de la mer à la fenêtre ou dans la voiture de Mme de Villeparisis se *fige* dans la distance (565). A l'inverse, le regard parfois se brouille dans la proximité ou dans sa tentative de mise au point (785) : c'est la scène du baiser entre le héros et Albertine par exemple. Enfin, la thématique de la bonne distance ou de la bonne vue est également fondamentale dans les scènes où il est question de décrire Rachel (879) ou Albertine (323 et 954). Le regard est toujours pensé comme mécanique (554) nécessitant un réglage permanent pour ne pas tomber dans l'illusion optique. L'ordre provient de la conformité à une distance idéale. Si le monde est une toile, s'approcher ou s'éloigner engendre un désordre perceptif ; tout rapprochement engendre une fusion aveuglante et tout éloignement une platitude. Il existe un parallèle entre la question du regard et la perspective ou le point de fuite de l'art classique qui assigne au regard un point idéal capable de retrouver la profondeur des choses.

---

<sup>89</sup> Au début de *Du côté de Guermantes*, Marcel fait le gué et découvre alors des choses insoupçonnées jusque là, l'homosexualité de Charlus.

<sup>90</sup> Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1982) 40.

Mais c'est autant l'impressionnisme ou le pointillisme que la peinture classique qui peuvent éclairer la thématique du regard ajusté. Les tableaux impressionnistes se brouillent en effet lorsqu'ils sont vus à proximité ; il n'existe plus de point focal de netteté (ou de position idéale) mais une distance minimale qui fait du chaos sensible une "gestalt" picturale.

Nous n'entrerons pas ici dans les détails de la logique dite optique, car nous étudierons en détail par la suite le paradigme dit « photographique ». Si nous critiquons son interprétation par la suite, nous devons pourtant reconnaître la richesse du travail de Shattuck. Son analyse met bien en valeur l'idéologie positiviste qui sous-tend la présence de l'arsenal optique dans la métaphorisation proustienne. Dans le réglage et la mise au point se dessine en effet une vision parfaite du monde, ainsi que le fantasme d'individuation totale d'une chose.

Une scène toutefois mérite notre attention. C'est celle où le narrateur va pour la première fois au théâtre écouter la Berma. La thématique de la bonne distance se révèle dès les premières lignes : « il n'y avait qu'une scène pour tout le monde, je pensais qu'on devait être empêché de bien voir par les autres spectateurs comme on l'est au milieu d'une foule; or je me rendis compte qu'au contraire, *grâce à une disposition qui est comme le symbole de toute perception, chacun se sent le centre du théâtre* ; ce qui m'explique qu'une fois qu'on avait envoyé Françoise voir un mélodrame aux troisièmes galeries, elle avait assuré en rentrant que sa place était la meilleure qu'on pût avoir et au lieu de se trouver trop loin, s'était sentie intimidée par la proximité mystérieuse et vivante du rideau. » (359) Cette disposition, « symbole de la perception », c'est la frontalité de la perspective cartésienne en face de son objet et l'illusion d'en être le point de fuite.

Mais le regard du héros, loin d'unifier le divers sensible en une vision parfaite, se voit troublé par la présence de *deux* actrices : « On avait dû changer la distribution, tout le soin que j'avais mis à étudier le rôle de la femme de Thésée devenait inutile. Mais une autre actrice donna la réplique à la première. J'avais dû me tromper en prenant celle-là pour la Berma, car la seconde lui ressemblait davantage encore et, plus que l'autre, avait sa diction » (360). Plongé dans l'incertitude et l'angoisse, le héros comprend que ni l'une ni l'autre n'étaient la Berma. Quand l'actrice apparaît soudain, « comme dans un cadre », toutes choses, perdant leur existence propre à la faveur de ces inflexions de voix, deviennent « milieu acoustique ». Au maximum de son intensité, l'attention du héros ne rencontre aucune des joies et des beautés promises : « j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule. Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes » (360). Une fois encore, le héros ne parvient pas à « distinguer » ou à mettre en forme les données sensibles qui le submergent. En résulte la volonté de suspendre le temps, de *figer* l'expression corporelle et sonore de la Berma pour pouvoir l'analyser : il voulait « arrêter, immobiliser longtemps devant [lui] chaque intonation de l'artiste, chaque expression de sa physionomie » (360). C'est bien une fixation de la voix et de la vue dont il rêve. En vain. La fluence des sons comme des mouvements n'autorise aucune capture et fait disparaître le « tableau » fixe qu'il espérait étudier. Mais « dans une scène où la Berma reste immobile un instant », son regard reprend courage. Disposant d'une lorgnette, il cherche à approcher son regard de l'actrice, conscient néanmoins du fait que qu'un « moyen artificiel » ne lui fournira qu'une illusion d'intimité (car, dit-il, « user d'un moyen artificiel pour se les faire montrer n'équivaut pas tout à fait à se sentir près d'elles » 360). Que se passe-t-il alors ?



Le héros continue : « Je pensais que ce n'était plus la Berma que je voyais, mais son image, dans le verre grossissant. Je reposai la lorgnette; mais peut-être l'image que recevait mon œil, diminuée par l'éloignement, n'était pas plus exacte ; laquelle des deux Berma était la vraie? » (360) A travers la lorgnette au verre grossissant, Marcel perd donc tout contact avec la réalité, il découvre une simple image, plate, un succédané ne lui donnant guère l'essence de ce qu'il cherche. En proie aux doutes, il fait alors de sa propre perception une autre vue artificielle : l'image perçue ne serait peut-être pas si différente de l'image grossie dans la lorgnette. Ainsi, l'échec de la vision naturelle est appréhendé à partir d'un mécanisme optique. On passe d'une perception de fait à un dispositif qui rend compte des erreurs ou de la platitude de la perception. La perception naturelle « diminuée par l'éloignement » aplatit toute vision, à la manière des verres grossissants de la lorgnette. L'échec de cette rencontre (« cette matinée fut une grande déception ») est attribué à une défaillance optique, alors que ce que le narrateur cherche à découvrir, c'est une voix, des « intonations surprenantes ».

On peut noter l'existence d'une contradiction dans les énoncés du narrateur, entre le désir de dépouiller la réalité afin d'en extraire le secret ou la loi générale (retrouver le particulier sous le général ou le général sous le particulier), comme une représentation claire et nette et, d'autre part, le désir de fixer le monde dans une image projetée, de l'esthétiser dans un doublet imaginaire, afin de jouir de sa richesse, d'accéder enfin à « l'euphorie du sensible ». En découle une activité scopique qui fait de l'acte de perception, une tentative de recouvrement de l'image fomentée dans l'imaginaire : « j'étais incapable de voir ce dont le désir n'avait pas été éveillé en moi par quelque lecture, ce dont je n'avais pas d'avance dessiné moi-même le croquis que je désirais ensuite confronter à la réalité » (2149). Comme chez Swann, on trouve chez le héros une tendance à l'artialisation du monde, ou un acte objectivant qui couvre de sa représentation la réalité du monde. Cela fera l'objet de la section suivante.

#### **2.4. La « mise en tableau » du monde : la stylisation/projection d'une image au dehors**

A l'image de Swann, le héros a tendance à esthétiser la réalité, mais cette esthétisation prend chez lui du relief, d'autres formes et d'autres enjeux : rapprocher la nature d'un tableau déjà existant (comme le fait Swann), faire de la nature un tableau (l'artialiser), et surtout, chercher dans la nature des « tableaux » forgés dans son imagination propre. De part en part du roman s'accumulent des pauses contemplatives où l'activité scopique du héros donne lieu à de longues scènes descriptives. Avant d'analyser en détail quelques scènes précises, voyons comment d'autres critiques ont perçu ce phénomène.

Pour certains, la mise en tableaux du monde procéderait d'une volonté de *spectacularisation* de la réalité : toute exégèse donnerait lieu à un tableau textuel figé. Selon Isabelle Zuber par exemple (nous analyserons en détail son interprétation dans la section sur Elstir), Proust « cherche à figer ses descriptions » (171) afin de montrer la nécessité d'un passage à l'art. En faisant des « tableaux figés », Proust mettrait ainsi en abyme la finalité même du roman. D'ailleurs, souligne-t-elle, la nature *figée* des descriptions textuelles (comme des tableaux figés) donne raison de l'apprentissage du héros : « Proust crée des tableaux et les expose à travers son roman, cela fait

aussi partie de l'éducation du héros »<sup>91</sup>. Les pauses contemplatives sont alors perçues comme un long apprentissage de la vision : tout au long du récit, le héros apprendrait à voir *esthétiquement* le monde (l'initiation esthétique s'achève alors après la rencontre avec Elstir). Pour asseoir son argumentation, l'auteure assigne au cadre comme à la lanterne magique un rôle de modèle, à savoir « le principe de base de la création artistique, montrant comment la banalité du réel peut être transformée » (180).

A l'encontre de cette interprétation, deux objections s'imposent ici (nous en verrons d'autres plus tard). On peut se demander d'abord pourquoi le héros n'ait pas finalement décidé de devenir peintre ! Plus sérieusement, cette lecture<sup>92</sup>, qui privilégie la peinture et en fait la pierre de touche de l'initiation du héros, omet de prendre en considération la critique même du narrateur contre une conception qui réduirait le roman à une série d'instantanés. Car le héros avoue la contradiction qu'il y a « de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens » (342).

En outre, l'activité scopique du héros a surtout tendance selon moi à artialiser la réalité dans le but de capturer une forme en mouvement dans un tableau vivant, et non de figer la réalité. En témoigne la description de la Princesse de Luxembourg, que le héros, sortant d'un concert à Balbec en compagnie de sa grand-mère, voit venir à leur rencontre. De nouveau, la description est motivée par une pause réelle du héros : « nous nous étions un instant arrêtés sur la digue » (543). Alors qu'ils conversent avec Mme de Villeparisis, le regard du héros fixe de loin la princesse qui s'approche. Sa silhouette, dotée d'une « légère inclinaison », forme une arabesque typique des « femmes qui avaient été belles » : elle « fait flotter mollement [son] corps comme un foulard, autour de l'armature d'une invisible tige inflexible et oblique qui l'aurait traversé » (543). Pour préserver la fluence gracieuse de sa démarche dandinante, l'auteur utilise la métaphore dynamique d'un foulard qui flotte au vent. Loin de figer la scène, il la stylise au contraire dans sa propre mouvance, et tente d'en extraire la forme générale, la « Gestalt »<sup>93</sup> pour ainsi dire :

---

<sup>91</sup> Isabelle Zuber, *Tableaux littéraires : Les Marines dans l'œuvre de Proust* 8. L'auteure parle d'"un véritable exercice de critique d'art... où l'auteur cherche à peindre avec les mots" (8). Il faudrait ici interroger les fondements de cette déclaration, interroger la logique mimétique entre le héros et le narrateur, qui semble servir de postulat de base à l'interprétation.

<sup>92</sup> La présence des arts dans le texte symboliserait ainsi la nécessité de la création artistique ou d'esthétisation du monde, le devoir de transformer le monde en art pour atteindre à la vraie vie. D'une part, l'artialisation de la réalité est toujours associée à une mise à plat, ce que contredit nombre d'attitudes et de comportements du héros. D'autre part, la présence de l'optique dans le roman n'est pas uniquement un symbole de platitude, elle est surtout associée à une quête de profondeur.

<sup>93</sup> Voir aussi notre analyse consacrée à l'individuation d'Albertine ou à l'apparition de Saint-Loup. On aurait également pu prendre pour objet d'analyse la sublime stylisation d'Odette à la fin du second volume. En effet, toujours motivé (il "faisait le guet à l'entrée de l'avenue"), le regard du héros fixe le "coin de la petite rue" où Mme Swann est censée apparaître. Son apparition donne lieu à un long soupir descriptif : "alentie et luxuriante" telle une fleur qui s'épanouirait à midi, portant comme un "pédoncule" sa large ombrelle. La métaphorisation puise métonymiquement dans le champ lexical et sémantique de la botanique. Voir Gérard Genette, "Métonymie chez Proust," *Figures 3* (Paris: Seuil, 1972) 43. Il existe selon Genette une "influence des relations de contiguïté sur l'exercice du rapport métaphorique". Le comparant choisi ici est motivé par

l'arabesque gracieuse et tout en fluidité formée par sa démarche.

En réalité, l'esthétisation picturale, loin d'être simple artialisation du monde de la part du héros (comme chez Swann) est surtout projection au dehors d'une image intérieure. C'est surtout par là qu'elle fige la réalité. Cette forme d'esthétisation du monde vise (comme chez Swann cette fois) à enflammer la pulsion scopique du héros en augmentant la puissance d'attraction d'un monde trop prosaïque où rien ne peut capter son regard. Et si la réalité ne parvient à capter son regard, c'est que nulle « forme » (essence, idée, vérité) n'émerge du divers sensible — et qu'aucun dévoilement n'est par conséquent possible .

Pour enrayer la monotonie du perçu, et que quelque chose *apparaisse* enfin, le héros avoue composer des tableaux imaginaires qu'il cherche ensuite dans la Nature : « j'étais incapable de voir ce dont le désir n'avait pas été éveillé en moi par quelque lecture, ce dont je n'avais pas d'avance dessiné moi-même le croquis que je désirais ensuite confronter à la réalité. » (543) Dans cet aveu, le héros explique qu'il ne saurait « voir » sans avoir au préalable « dessiné » le croquis des choses en lui, ou plus simplement, sans les avoir « représentés ». Cela correspond bien à la définition du « voir » évoquée précédemment, comme « appréhension d'une forme sur un fond ». Ces choses, dont il cèle le contour sur l'écran imaginaire, il les projette ensuite sur l'écran du monde (pour les « confronter à la réalité »). Ainsi en est-il de Balbec, dont le nom, aperçu, entendu, rêvé, imaginé, provoque immédiatement le désir d'aller voir la ville.

En effet, le Balbec imaginaire précède le Balbec vécu (309). Le Nom « Balbec » prononcé par Legrandin produit un déclic dans l'imagination du héros. Ce déclic est renforcé par d'autres catalyseurs (paroles, photographies, livres) dont la force d'évocation aiguise davantage encore le désir de voir la ville : Swann fait l'éloge de l'église de Balbec ; ses parents lui donnent des reproductions des statues de l'église ; le héros lui-même retrouve avec plaisir le nom « Balbec » dans ses lectures. Ainsi, « [comme toutes les choses dont on avait commencé par mettre le "double" dans [son] imagination » (317), Balbec devient un objet de convoitise (ce qui conduit le héros à vouloir prendre le prochain train pour Balbec (313)).

Après l'excitation première du nom, qui « réveille » le désir de tempêtes et d'architecture gothique, un double « représentatif » prend forme dans l'imagination du héros, mais ce « tableau fictif » existait néanmoins au dehors, à une certaine distance « qu'il fallait franchir ». Ce double interne, rehaussé de tant de merveilles associées au Nom (de Balbec), « comme dans le verre grossissant de ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer », devient alors « promesse de jouissances esthétiques » (315). Surtout, le tableau fomenté à l'intérieur lui paraît « proche mais inaccessible » (315), car c'est dans la conscience aiguisée de la distance spatiale et temporelle (« à franchir ») que naît le désir du héros. La mise en tableaux du monde vise ici comme chez Swann à l'érotisation du regard.

D'ailleurs, plus « l'image » de Balbec est encensée, plus elle s'enrichit des particularités propres au nom propre, donc de déterminations singulières (le nom d'une chose a pour le héros un pouvoir généralisant, alors que le Nom propre est doté d'une riche singularité), plus le héros brûle

---

la présence contiguë du bois. Il se produit donc une extension du métaphorique par irradiation métonymique. L'apparition de Mme Swann ressemble alors à l'éclosion d'une fleur : en témoigne le lexique lié à son apparition : "effeuillaison des pétales de sa robe", "ouvrir", "épanouissant", "pédoncule", "un bouquet de violettes de parme".

d'actualiser le « tableau fictif » dans la réalité (ce « tableau fictif » est alors synonyme d'« ambiance réelle » où le héros va pouvoir enfin plonger). Cependant, en se spécifiant (en devenant une image nette et précise donc individualisée), l'image rêvée de Balbec s'éloigne d'avantage de la réalité, ce qui ne fait qu'« aggraver la déception future de [ses] voyages ».

Le narrateur lui-même expose l'imposture de ces images intérieures : la vision imaginée de Balbec, ayant la particularité d'un Nom propre, ne peut être que « simplifiée » : « ces images étaient fausses pour une autre raison encore ; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées ; sans doute ce à quoi aspirait mon imagination que mes sens ne percevaient qu'incomplètement et sans plaisir dans le présent, je l'avais enfermé dans le refuge des noms » (313). Mais, continue le narrateur, les noms ne sont pas extensibles, il ne peuvent contenir que quelques particularismes, quelques images de rêve, bref ils ne peuvent « représenter » la réalité. En revanche, c'est précisément parce que l'image s'est enfin *formée* sur l'écran intérieur (qu'elle a pris *forme* dans son imaginaire) qu'elle est devenue « tableau idéal », et que son désir de la voir en réalité s'est progressivement aiguisé : « peut-être même, ajoute le narrateur, la simplification de ces images fut-elle une des causes de l'empire qu'elles prirent sur moi » (314). Autrement dit, le « double interne » devient idée fixe, voire obsession (d'où « l'empire qu'elles prirent sur moi »), ou bien encore, « images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant [s]es nuits et [s]es jours » (314).

Ainsi en est-il également de Venise. A peine le voyage fut-il annoncé, les préparatifs terminés, que le héros, rendu fébrile par l'éréthisme de son imagination, se voit interdit de voyage pendant un an. Le voyage à Venise est alors annulé (317). En réalité, la fièvre soudaine du héros est symptomatique d'une contradiction qui caractérise la psychologie du personnage. En effet, si l'image rêvée apparaît « proche et inaccessible », inversement, la vue actualisée ne peut être qu'accessible et distante. Si le désir initial du héros est de vouloir à tout prix rapprocher « les yeux de [s]on corps » et « les yeux de [s]a mémoire » (340), un autre désir plus impérieux, plus incisif, s'acharne à maintenir la promiscuité propre à l'image rêvée, à éconduire toute possibilité d'actualisation pour en préserver l'éternelle virtualité. En effet, actualiser son désir, ici, céder à l'envie d'aller à Venise par exemple, c'est sortir de l'« Espace abstrait » comme du « Temps imaginaire » (un temps « qui se refabrique si bien » observe le narrateur), changer l'éternité d'un désir (sa virtualité) en finitude (car « on ne peut plus les vivre ici quand on les a vécus là » 316). Le temps, opérateur d'altérations, brise alors la perfection de l'image fixée à un bel idéal.

En résumé, le « voir » est projection du désir, autrement dit, le héros voit uniquement de ce qu'il crée pour lui-même une image fixe mais irréelle de la chose à venir, ou de ce dont il dessine en lui-même la beauté. Tout contact avec la réalité aboutit alors nécessairement au désenchantement, faute de recouvrement possible entre la chose « imaginée » et la réalité perçue. L'attention à l'affût, anticipe une rencontre à venir qui n'arrive jamais ou qui se solde par un échec. Par conséquent, le symptôme de la fièvre peut être interprété comme le signe anticipé du désenchantement qui se renverse en impossibilité d'actualisation. L'image de Venise est ainsi préservée dans son immuable splendeur. En conséquence, les promenades aux Champs-Élysées qui suivent le voyage raté de Venise n'en sont que plus désolantes. En effet, explique le héros, personne n'avait excité en lui le désir de voir, et personne n'avait fait de ces promenades une quête esthétique. L'accès à la réalité exige une médiation, et cette médiation, un Bergotte seul peut l'accomplir, c'est une transmutation esthétique. Or, confesse le narrateur à propos des Champs-

Elysés : « dans ce jardin public rien ne se rattachait à mes rêves » (317)<sup>94</sup>.

Dès lors, on peut comprendre pourquoi Swann représente un modèle négatif. Comme lui, le narrateur ne peut jouir de la réalité que « médiée », « voilée », c'est-à-dire « esthétisée ». Par suite, ces tableaux faussés qu'il forge en lui dans l'attente anticipée d'une jouissance esthétique au contact de la réalité, le privent de ne jamais pouvoir l'atteindre (puisqu'il en a déjà une représentation spécifique) ; parallèlement, ce sont aussi des « tableaux de la mémoire » qui gagnent la conscience (ou la semi-conscience) du narrateur lors de ses réveils nocturnes et, comme les croquis internes de son imagination, ces souvenirs de la mémoire ne conservent hélas de la réalité qu'une représentation clichée (c'est le souvenir fixe de la chambre, avant l'épisode de la « madeleine »).

Voilà pourquoi au terme du premier volume le narrateur exprime une nouvelle fois le sentiment de perte totale du passé : « le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant » (342). La présence d'une image du passé n'est en réalité que la conscience de sa perte (la présence du souvenir devient lui-même l'index d'une perte). A contempler l'altération des lieux de son passé, le narrateur comprend « la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens. La réalité qu'[il] avai[t] connue n'existait plus. » (342)

On découvre dans la production de ces tableaux imaginaires (que ce soit les tableaux forgés par la conscience ou les tableaux de la mémoire) la même « logique de cliché » qu'auparavant. Et cette logique du cliché est une logique de capture car elle vise à faire de la « représentation » (représentation sous forme de tableau interne, ou re-présentation sous forme de souvenir volontaire) la réalité même, donc une possibilité de capture du réel. Si le souvenir volontaire ne peut rendre du passé qu'un cliché et, par conséquent, que la certitude de sa perte, de même, le double interne, qui se fixe dans une image nette, ne peut véritablement « dévoiler » le réel ; il ne peut que le voiler, le voiler au point d'en interdire tout accès, et faire de la distance rêvée

---

<sup>94</sup> De même, lorsque le héros fait une promenade à Balbec avec Mme de Villeparisis, il cherche à retrouver dans la distance le tableau qu'il a composé dans son imagination ; et si dans la distance qui efface les aspérités du monde contemporain, le héros peut retrouver certains traits de son tableau intérieur (le tableau littéraire de Lisle par exemple), cette distance ôte par ailleurs toute profondeur au paysage. Face à la planéité du paysage devenu tableau, le héros perd alors le contact de la mer, la beauté de sa vibration et de sa vivacité. La distance l'a rapproché du tableau de son désir, mais elle a aussi *figé* la réalité : "Avant de monter en voiture j'avais composé le tableau de mer que j'allais chercher, que j'espérais voir avec le 'soleil rayonnant', et qu'à Balbec je n'apercevais que trop morcelé entre tant d'enclaves vulgaires et que mon rêve n'admettait pas, de baigneurs, de cabines, de yacht de plaisance. Mais quand la voiture de Mme de Villeparisis étant parvenue au haut d'une côte, j'apercevais la mer entre les feuillages des arbres, alors sans doute de si loin disparaissaient ces détails contemporains qui l'avaient mise comme en dehors de la nature et de l'histoire, et je pouvais en regardant les flots m'efforcer de penser que c'était les mêmes que Leconte de Lisle nous peint dans l'Orestie quand 'tel qu'un vol d'oiseaux carnassiers dans l'aurore', les guerriers chevelus de l'héroïque Hellas 'de cent mille avirons battaient le flot sonore'. Mais en revanche je n'étais plus assez près de la mer qui ne me semblait *pas vivante, mais figée*, je ne sentais plus de puissance sous ses couleurs étendues comme celles d'une peinture entre les feuilles où elle apparaissait aussi inconsistante que le ciel, et seulement plus foncée que lui. " (560)

constitutive du désir, soit la première étape d'un repli solipsiste, soit la source d'un voir démultiplié.

Dans le premier cas, nous avons Swann. Chez lui, l'abstraction de la réalité — la mise en rapport de la vie et des tableaux — le conduit à s'abstraire du monde. Dans le deuxième cas, nous avons le héros qui, désireux de dépouiller la réalité, ne peut néanmoins jouir du monde que voilé, esthétisé dans une image. Mais le dénuement du monde ne constitue qu'une facette de son activité « herméneutique ». L'autre versant est une activité d'injection imaginaire du monde par l'art. L'imagination esthétise la réalité (565) et apporte le supplément de beauté nécessaire à une réalité fugitive qui se donne comme fragment ou multiplicité insubmersible. L'imagination, c'est la possibilité d'un perpétuel enchantement de la réalité, par filtrage, par association artistique, par expansion métonymique, qui conduit souvent à un désenchantement mais se révèle par la suite rédemptrice de la profondeur du monde et de l'activité artistique elle-même (la possibilité existe, grâce à l'imagination, de démultiplier l'accès au monde via différents médias).

Par conséquent, si les pauses contemplatives du héros donnent lieu à une pose du regard, tantôt stylisation, tantôt projection, c'est sans doute pour résoudre (artificiellement) l'impossible unification de la multiplicité sensible (le paradoxe du kaléidoscope) ou l'impossible retour du passé (le rêve du kinétoscope). Le rêve du regard totalisant, s'il prend source dans l'attitude esthétisante de Swann, s'engage cependant dans une voie de non-retour : elle finit par faire de la réalité une « prisonnière ».

### **3. La logique optique et photographique : la tentation de figer le monde dans un cliché**

Dans cette partie, nous aimerions interroger la présence et l'impact de la photographie comme telle dans la logique de totalisation du regard amorcée plus haut. Nous l'avons vu, la métaphore optique est au cœur de stratégies de visions qui cherchent à percer le brouillard du sensible, à faire de la multiplicité sensible une image nette, à fantasmer l'identité dans la différence, l'œil du héros devenant tout à tour écran, projecteur, objectif, mise au point, zoom, profondeur de champ, stéréoscope. Ce qui m'intéresse, c'est autant la relation du héros à l'objet photographique que la métaphore photographique au cœur du récit, bref l'explicitation romanesque du « dévoilement » du monde fondé sur le paradigme photographique.

#### **3.1. La séduction du cliché**

Face à cette invisible réalité qui s'offre avec parcimonie, par fragments, par profils, et dans l'espace et le temps, le héros succombe à la tentation du cliché. Il existe chez lui le désir naïf de posséder le monde dans une image et d'en vaincre pour toujours l'obscurité. La photographie devient simultanément un objet de hantise comme un objet de fascination, un moyen de prise comme un pis aller de la présence, un symptôme de conquête du visible comme celui de son échec.

A l'orée du troisième volume, c'est le Nom « Guermites » qui devient l'idée fixe du héros. Ce Nom évoque un mystère, une essence, une manière de vivre le monde : « c'est ainsi que l'atmosphère où Mme de Guermites existait en moi, après n'avoir été pendant des années que le reflet d'un verre de lanterne magique et d'un vitrail d'église, commençait à éteindre ses couleurs,

quand des rêves tout autres l'imprégnèrent de l'écumeuse humidité des torrents. » (754). Alors que le nom perd de son enchantement, le regard lancé par la Duchesse à l'opéra ne fait qu'attiser le désir scopique du héros, renouvelant ainsi le mystère du reflet primitif (« le reflet d'un verre de lanterne magique » 790). S'ensuit alors la série des attentes matinales, où l'attention aiguisée du héros scrute, au passage de sa voisine, les multiples inflexions que font les plis de sa robe en leur ondulation. Ce qu'il cherche avant tout, c'est de percer le mystère de cette vie, « déchiffrer l'énigme » d'un regard azuré, « en décomposer le prisme », en « analyser les cristallisations », pour atteindre « l'essence de cette vie inconnue » (786). Au théâtre, le héros divinise la « baignoire » de la Duchesse qui, tel un cercle de Dieux, contemple les humains derrière le velum rouge d'une « éclaircie lumineuse » (790).

Pour capturer l'essence des Guermites, le héros se poste en guet, en vigie, l'œil braqué sur les apparitions multiples de la Duchesse, chacune offrant « la projection d'un aspect particulier de son âme ». Devant ces apparitions fugaces (856), le héros aspire à figer le temps : d'une part, il souhaite avoir le loisir d'une contemplation infinie ; de l'autre, il espère encore extraire pour de bon le mystère des « Guermites ». De nouveau, le regard du héros cherche à unifier la multiplicité des profils de la duchesse. Dans le désir de « figer » son apparition, un fantasme photographique de capture se fait jour. En effet, la photographie, comme coupe immobile du temps, devient la métaphore d'une possibilité de prise totale.

Le héros se lance à la conquête de la duchesse. Pour ce faire, il décide de retrouver Saint-Loup à Doncières. (Notons ici que d'un point de vue narratologique, la progression narrative suit celle d'un éclaircissement progressif, d'un rapprochement entre le héros et les Guermites. Entre ce « bahut que sa vue ne pouvait digérer » et son invitation chez la princesse de Guermites à la fin du livre, le héros réussit à entrer dans le vie des Guermites.) A Doncières, contemplant la chambre de Saint-Loup, le héros tombe sur « deux photographies », la sienne et celle de la Duchesse (803). Une longue méditation sur le son et l'espace s'ensuit. Lorsque Saint-Loup entre, le héros n'a plus bientôt qu'une idée fixe : lui demander la photographie de sa tante.

Je regardais la photographie de sa tante et la pensée que Saint-Loup possédant cette photographie, il pourrait peut-être me la donner, me fit le chérir davantage et souhaiter de lui rendre mille services qui me semblaient peu de choses en échange d'elle. Car cette photographie *c'était comme une rencontre de plus ajoutée* à celles que j'avais déjà faites de Mme de Guermites; bien mieux, *une rencontre prolongée*, comme si, par un brusque *progrès* dans nos relations, elle s'était arrêtée auprès de moi, en chapeau de jardin, et m'avait laissé pour la première fois regarder à loisir ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils (jusqu'ici voilés pour moi par la rapidité de son passage, l'étourdissement de mes impressions, l'inconsistance du souvenir); et leur contemplation, autant que celle de la gorge et des bras d'une femme que je n'aurais jamais vue qu'en robe montante, m'était une voluptueuse découverte, une faveur. Ces lignes qu'il me semblait presque défendu de regarder, je pourrais les étudier là comme dans un traité de la seule géométrie qui eût de la valeur pour moi. (806)

Si le temps constitue un obstacle au dévoilement total d'une chose, le cliché offre au

contraire une coupe immobile, un instantané, qui permet d'interrompre la fluence du temps. A l'inverse des apparitions matinales, fugaces envolées, la photographie permet une « rencontre prolongée », une durée de l'apparaître, puisqu'elle fige le temps. C'est une « rencontre prolongée » qui donne au héros le loisir d'une contemplation infinie. Partant, elle devient le signe même d'un rapprochement (« un brusque progrès dans nos relations »), d'une ouverture (la duchesse « s'était arrêtée auprès de moi), d'une compréhension essentielle de l'autre : la contemplation des traits autrefois voilés, « ce gras de joue, ce tournant de nuque, ce coin de sourcils » lui donne alors l'illusion de posséder *l'essence* des Guermantes.

Si la photographie est désirable, c'est parce qu'elle seule peut figer le temps nécessaire à la captation : « A travers les rideaux ajourés de givre, je ne quittais pas des yeux cette étrangère qui *me regardait pour la première fois.* » (806) La photographie lui permet non seulement de contempler à loisir les traits invisibles de la duchesse, d'irréaliser dans la distance son désir de proximité, mais elle devient le symbole fantasmé d'une réciprocité amoureuse. Dans la photographie de la Duchesse, qui n'est autre qu'une mise en scène d'un regard *adressé à l'objectif*, le héros découvre l'illusion d'un contact et le privilège d'une connaissance. Ce n'est plus lui qui la fixe, c'est elle qui le regarde « pour la première fois ».

Lorsque le héros ose enfin adresser sa requête à Saint-Loup (qu'il préface d'une question purement rhétorique : « Est-ce que ce n'est pas Mme de Guermantes dont vous avez la photographie sur la table ? » 822), il voit sa demande rejetée : « Non, il faudrait que je lui demande la permission d'abord » lui répond Saint-Loup. A ces mots, le héros rougit, pensant avoir trahi la vraie nature de son intérêt et l'amour qu'il porte à la duchesse, et éprouve de la haine vis-à-vis de Saint-Loup : « je le détestai » (822).

### 3.2. La déception du cliché : la « photographie faite par Saint-Loup »

La réaction violente du héros devant le refus du marquis met à jour le désir de possession au cœur du désir amoureux. Et nous verrons par la suite comment *La Prisonnière* magnifie ce désir de captation. Pour l'instant, cette événement inaugure une série de déceptions qu'on pourrait qualifier de *photographiques*.

Pour Jean-Pierre Montier, si la photographie est bien synonyme de prise illusoire, elle est néanmoins réintégrée à des stratégies de reconquête de la vérité. En effet, explique-t-il, la photographie de Gilberte présentée à Saint-Loup fait éclater la vérité de l'investissement imaginaire opéré par le narrateur à l'égard de Gilberte<sup>95</sup>. De même, on pourrait dire que la photographie des jeunes filles de Balbec fait *apparaître* leur lien invisible (nous l'avons vu précédemment). Et pourtant, que la vérité surgisse à l'occasion d'un cliché n'enlève point le doute porté sur la valeur heuristique du dispositif photographique.

En effet, d'une part, nous avons vu qu'une certaine modélisation épistémologique fondée sur la logique de l'instantané se voyait décriée par le narrateur lui-même : « Notre tort est de présenter les choses telles qu'elles sont, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la *photographie* et la psychologie donnent d'eux une notion immobile » (2046) L'instantané fige (en notion immobile) pour l'appréhender ce qui par définition ne peut être figé. Les propos du

---

<sup>95</sup> Jean-Pierre Montier, *Proust et les images* 45.



narrateur semblent bien infirmer la possibilité d'une intuition immédiate de l'essence d'une chose, et à plus forte raison la logique épistémique qui fait de la photographie le moteur de la vérité. D'autre part, la présence de l'instantané ou du cliché photographique dans la *Recherche* manifeste un désir de capture du réel comme son impossibilité, un fantasme de totalisation comme ses limites, de même que le leurre d'une image totale qui subsumerait la multiplicité du sensible.

En réalité, la présence de la « photographie » est surtout le lieu d'un « dévoilement » *tragique* du réel. En témoigne la scène où le héros revient de Balbec et entre sans prévenir dans la chambre de sa grand-mère. A la manière d'un dispositif photographique, son regard tente de capturer un cliché et mettre ainsi en mémoire l'image d'une grand-mère agonisante. Cependant, ce « cliché virtuel de ses yeux rendus un instant mécanique » lui découvre « une vieille femme accablée qu'[il] ne connaissai[t] pas » (854). En effet, sur cet instantané « virtuel », le héros ne peut reconnaître sa grand-mère car son regard était devenu un « objectif purement matériel » ou une « plaque photographique ». Le phénomène perçu apparaît dans sa nudité et expose ce que l'intelligence s'efforçait de dissimuler au regard. On pourrait alors tirer la même conclusion que Montier, à savoir que la photographie est liée à un dévoilement de la réalité<sup>96</sup>. Cependant, ce que dévoile la configuration photographique de la vue (du héros) est en réalité le contraire d'un voir phénoménologique. Si le cliché « virtuel » expose la réalité crue, la réalité telle qu'elle est, retranchée au savoir comme au souvenir, elle *dévoile* négativement la réalité de la perception au sens phénoménologique. La vue photographique est une *fausse perception*. Elle « dessille » les yeux du héros, lui apprend certes quelque chose de la réalité, mais elle ne lui *rend* pas sa grand-mère : elle en offre au contraire une image démondanisée, aliénée, prise depuis un regard déshumanisé, qui « fonctionne mécaniquement à la façon de pellicules » et non à « travers la transparence des souvenirs contigus » (854). Cette perception altérée des choses est due à la mécanisation d'un regard devenu photographique, produisant des clichés bruts qui, privés d'images-souvenirs, ne peuvent engendrer de reconnaissance. Sans les souvenirs-images, la grand-mère *n'apparaît* plus. L'oblitération des souvenirs détruit la *transparence* de la vision subjective : elle obscurcit donc la réalité de la perception. La réalité-pour-soi dans la perception vécue est donc foncièrement voilée, voilée par la mémoire qui la rend transparente, c'est-à-dire reconnaissable et signifiante, faite d'une étoffe temporelle qui ne peut apparaître dans un instantané (ou comme ici dans un cliché virtuel).

Par ailleurs, le héros, lors de son premier séjour à Balbec, avait déjà déploré la séance photographique que préparait Saint-Loup pour sa grand-mère. Rappelons ce passage :

Ma grand'mère me dit d'un air joyeux que Saint-Loup venait de lui demander si avant qu'il quittât Balbec elle ne voulait pas qu'il la photographiât, et quand je vis qu'elle avait mis pour cela sa plus belle toilette et hésitait entre diverses coiffures, je me sentis un peu irrité de cet enfantillage qui m'étonnait tellement de sa part. J'en arrivais même à me demander si je ne m'étais pas trompé sur ma grand'mère, si je

---

<sup>96</sup> "J'aurais beaucoup aimé... avoir une photographie de Miss Sacripant." dit le héros. Et il ajoute plus tard: "Il fallait la dépravation d'un amant rassasié pour que Swann préférât aux nombreuses photographies de l'Odette ne varier qu'était sa ravissante femme, la petite photographie qu'il avait dans sa chambre, et où sous un chapeau de paille orné de pensées on voyait une maigre jeune femme assez laide, aux cheveux bouffants, aux traits tirés" (675).

ne la plaçais pas trop haut, si elle était aussi détachée que j'avais toujours cru de ce qui concernait sa personne, si elle n'avait pas ce que je croyais lui être le plus étranger, de la coquetterie. (620)

L'idée de cette séance photographique « étonne », trouble, « irrite » et force même le héros à mettre en doute la « profondeur » de sa grand-mère (l'avait-il « placé[e] trop haut » ?). En effet, dans ce désir de pose photographique, le héros décèle un « enfantillage » et une « coquetterie » qui contrastent avec l'image sacrée, désintéressée, anti-narcissique qu'il s'était faite de sa grand-mère. Alors, elle aussi, se dit le héros, était victime de l'image, consciente et soucieuse de la perception d'autrui. De la voir se faire « tirer le portrait » engendre donc une réaction violente de sa part. C'est d'abord la projection d'un plaisir narcissique qui répugne le héros :

Ce mécontentement que me causaient le projet de séance photographique et surtout la satisfaction que ma grand-mère paraissait en ressentir, je le laissai suffisamment apercevoir pour que Françoise le remarquât et s'empressât involontairement de l'accroître en me tenant un discours sentimental et attendri auquel je ne voulus pas avoir l'air d'adhérer : "Oh ! monsieur, cette pauvre madame qui sera si heureuse qu'on tire son portrait, et qu'elle va même mettre le chapeau que sa vieille Françoise, elle lui a arrangé, il faut la laisser faire, monsieur." (620)

Non convaincu par le sentimentalisme de Françoise, le héros glisse alors quelques remarques explicitement désobligeantes qui, à défaut de causer l'annulation de la séance de pose, ont pour effet, selon lui, de « neutraliser le plaisir qu'elle [sa grand-mère] semblait trouver à être photographiée », de « faire disparaître de son visage [toute] expression joyeuse » (621). C'est donc plus le *plaisir* causé par cette séance qui irrite le héros que la photographie en elle-même. Comme le montrent les quelques lignes suivantes, la photographie est vécue comme « un travers mesquin », une preuve de vanité, mais elle caractérise surtout la perception d'un éloignement affectif. Cette semaine-là en effet, sa grand-mère lui avait paru distante, non disposée à le voir ou à lui témoigner la même tendresse qu'autrefois : elle « avait paru me fuir », dit-il, ou bien : « je n'avais pu l'avoir un instant à moi » (621). Face à la douleur d'un éloignement perçu comme désaffection, le plaisir causé par la séance photographique ne peut être que vivement rejeté : c'est un plaisir qu'elle prend au contact du monde alors que lui, son petit-fils, souffre. Par suite, la photographie devient métonymiquement associée à l'éloignement. (Si le héros a tort quant aux raisons véritables de cet éloignement, il n'empêche que l'association de la photographie et de la perte semble bien se confirmer par la suite.)

A la mort de sa grand-mère, le héros entre en possession du portrait jadis méprisé, et cette photographie devient l'objet d'une souffrance inouïe. D'une part, en effet, Françoise lui révèle les circonstances réelles de ce cliché. L'éloignement perçu par le héros, quoique réel, n'était pas le fait d'une perte d'affection, mais paradoxalement, c'était un geste d'amour : la grand-mère essayait, en prenant de la distance, d'accoutumer le héros au fait qu'elle allait très prochainement mourir ; le jour de la pose photographique, « elle avait été bien malade », mais elle avait refusé que son « petit-fils le sache » (1342). Ainsi, cette malheureuse photographie, loin de satisfaire un élan narcissique, n'était autre qu'un souvenir au sens propre légué par la grand-mère : « si jamais il [lui] arrivait

quelque chose, il faudrait qu'il ait un portrait d'[elle] » (1343) . En mourant, elle voulait lui laisser une image, un portrait, en guise de mémoire, et c'est bien ce portrait que le héros dit fixer durant des heures lors de son second séjour à Balbec : « cette étrangère, j'étais en train d'en regarder la photographie faite par Saint-Loup » (1341)... je tenais mes yeux fixés, *comme sur un dessin qu'on finit par ne plus voir à force de l'avoir regardé*, sur la photographie ... quand tout d'un coup, je pensai de nouveau : « c'est grand-mère, je suis son petit-fils », comme un amnésique retrouve son nom. » (1342)

Si le « cliché virtuel » avait eu un effet aliénant (dévoilant au héros la *réalité objective* de sa grand-mère), la photographie *réelle cette fois* se fait le signe d'une perte totale. Autrement dit, au moment même où le héros la *reconnaît* (« c'est grand-mère, je suis son petit-fils »), retrouvant par là la mémoire qui lui faisait défaut lors du premier cliché (« comme un amnésique retrouve son nom »), il prend enfin pleinement conscience de sa mort à elle et de sa perte à lui. Et les révélations de Françoise ne font qu'augmenter la souffrance du deuil. Voilà pourquoi la vue de ce portrait lui cause d'abord une souffrance intolérable : « elle me torturait » (1342) déclare le héros. Il met alors plusieurs jours à endiguer la douleur causée par cette photographie, comme si, là encore, un travail de deuil s'effectuait au contact du cliché : « Quelques jours plus tard, [elle] m'était douce à regarder » (1344).

A la fin du passage, la photographie n'est plus synonyme de douleur, car le héros, en s'accoutumant à sa vue, finit par la trouver « douce », à « ignorer » la souffrance, la maladie, le mensonge et la mort qui lui étaient associés. Une nouvelle fois, c'est dans le mensonge d'une mise en scène (la coiffure, l'allure de la grand-mère, qui tentent de dissimuler sa maladie dans une pose) que la photographie parvient à lui *rendre* sa grand-mère telle qu'elle ne l'était plus le jour même de la pose : « élégante » et « insouciant » « sous le chapeau qui cachait un peu son visage », elle *apparaît* sur la photographie comme jamais plus elle n'était dans la réalité. C'est bien lorsqu'elle ne reproduit plus la réalité que la photographie prend de la valeur au regard du héros. Et pourtant, sous le mensonge de cette mise en scène, la mère du héros détecte encore un « air de condamnée à mort » qui l'« empêchait de regarder jamais cette photographie » : ce portrait représentait moins « une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci » (1345).

De même que la première nuit de son séjour à Balbec, le héros retrouve dans un souvenir involontaire « la réalité vivante » de sa grand-mère (« le souvenir de ce qu'elle avait été » vraiment 1327) comme la réalité de sa mort (« je venais d'apprendre qu'elle était morte »), de même, la photographie faite par Saint-Loup ne fait que confirmer qu'en la retrouvant, il l'avait véritablement perdue.

Dès lors, que représente la photographie pour le héros ? Est-elle réellement liée à une stratégie de conquête de la vérité ? Au vu de nos analyses, il est permis d'en douter, ou du moins, d'en relativiser l'étendue. Synonyme d'un désir de capture (la capture de l'essence, nous l'avons vu, avec la duchesse de Guermantes), elle survient à des moments tragiques de l'existence du héros (la mort de la grand-mère, mais aussi par la suite, la mort d'Albertine dans *Albertine disparue*). Elle est, comme le montre Barthes, un « certificat de présence », un « avoir eu lieu », donc une chose qui n'existe plus. C'est bien en cessant d'être proprement « photographique » que le cliché de la grand-mère révèle d'une certaine façon le sentiment réel de la perte.

En résumé, l'instantané est lié à un défaut de profondeur, à une production de clichés qui ne révèlent rien du réel puisqu'il le fige en tentant de le capturer. Lorsque la photographie tente de

capturer la présence, elle faillit. Ce que la photographie nous dévoile, c'est bien l'absence ou l'« avoir eu lieu », mais cet « avoir eu lieu » est présentation de l'absence, présentification de la perte, et non re-présentation de ce qui n'est plus. Pour Jean-Pierre Montier également, la photographie est « une trace du passé difficilement réarticulable avec la mémoire vraie, avec la reviviscence car elle ne donne du passé qu'une face inerte »<sup>97</sup>.

Lorsque la photographie tente de capturer la vie, elle ne semble pouvoir produire que des instantanés qui manquent leur objet. Saint-Loup refuse de montrer la photo de Rachel « il n'avait jamais voulu me montrer sa photographie, me disant : "D'abord ce n'est pas une beauté et puis elle vient mal en photographie, ce sont des instantanés que j'ai faits moi-même avec mon Kodak et ils vous donneraient une fausse idée d'elle" ». Les « instantanés », pour fausser l'image de Rachel, ne peuvent la re-présenter », Rachel ne « passe » pas pour ainsi dire « en photo ». En revanche, après la mort d'Albertine, le héros donne une photographie à Saint-Loup pour que ce dernier puisse l'identifier : l'instantané peut alors la représenter maintenant qu'elle a disparu. Le geste du héros est donc paradoxal : en cédant la photographie au marquis, le héros témoigne de son désir de la retrouver. En réalité, cette photographie, en tant que symbole de la perte, la pressent déjà morte.

A cet égard, la remarque de Charlus adressée à la grand-mère du héros est pertinente, presque prémonitoire : « La photographie, dit-il, acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus » (603). Que met en valeur cette affirmation sinon l'ambivalence du statut de la photographie à l'époque de Proust ? Frappée d'ostracisme général, la photographie regagne aux yeux de Charlus une dignité artistique lorsqu'elle déroge à sa nature indicielle, à son excès de visibilité, et qu'elle rend visible ce qui n'est plus, à savoir l'absence comme absence. Lorsqu'elle se soustrait au mimétisme de sa nature, la photographie devient alors digne des plus grands arts. Il existe donc bien chez Proust une conception *réelle* de l'*art* photographique, quoique suspendue à la mort.

Du reste, observons que la remarque de Charlus s'adresse précisément à la grand-mère du héros. Et ce n'est que peu de temps après ce passage que la vieille femme souhaite se faire photographier. L'opinion de Charlus prend donc rétrospectivement une valeur de prescience morbide, comme si la grand-mère du héros anticipait déjà le temps où elle ne serait plus.

### 3.3. La logique extrême de la capture : *La Prisonnière*

En dernière instance, j'aimerais montrer en quoi *La Prisonnière*, le cinquième volume de la *Recherche*, peut être perçue comme la forme paroxystique ou la formule existentielle et narrativisée d'un idéal de capture. Simultanément, *La Prisonnière* dévoile, nous le verrons par la suite, une tension entre différents modes d'appréhension du monde (plus spécifiquement, entre la photographie et la musique).

Tout d'abord, nous l'avons vu dans le premier volet de notre étude, le narrateur, face à la démultiplication infinie des profils d'Albertine, aspire à en abstraire l'essence. Hélas, de ces profils discontinus et fragmentés, le héros ne peut en *synthétiser* la multiplicité : « je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanés. » (1714). Surtout, chaque nouvelle apparition d'Albertine (un « profil » de plus) laisse

---

<sup>97</sup> Pierre Montier, *Proust et les images* 49.

échapper un fond d'imperception ou une zone d'ombre, autrement dit des *intervalles* entre les apparitions éparses d'Albertine (les séries sont dites « séparé[e]s »). En résulte une perception fracturée de l'identité d'Albertine, puisque ces séries d'images ne peuvent être reliées par un fil continu, ne peuvent garantir leur permanence dans le temps, semblables en cela à des séquences filmiques qu'on ne peut subsumer sous une trame narrative. En résulte alors un désir violent de « radiograph[er] Albertine [...] non pas arracher sa robe pour voir son corps, mais à travers son corps, voir tout ce bloc-notes de ses souvenirs et de ses prochains et ardents rendez-vous » (1672). Radiographier c'est photographier l'intérieur d'un corps, donc voir *en profondeur* : c'est donc bien d'une prise totale que rêve le héros, une vue qui ne laisse rien échapper au regard.

Pour preuve, nous l'avons noté, le héros imagine une technologie optique capable de présenter une vue *totale* d'Albertine : « Les dernières applications de la photographie (...) je ne vois que cela qui puisse... faire surgir de ce que nous croyions une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien... » (1029). Nous voilà bien ramené au rêve du kinétoscope ou, à l'inverse, à la chronophotographie de Marey, laquelle dévoilerait toutes les positions successives d'Albertine dans l'espace et le temps. Le fantasme du kinétoscope est encore plus évident dans le désir d'accélérer les diverses vues d'Albertine pour « les faire tenir toutes en quelques secondes [et] recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie *l'individualité* d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, *toutes les possibilités qu'il enferme* » (1029). Dans ce fantasme de totalisation, on retrouve la quête d'une « individualité » dans le temps, qui ferait de la multiplicité des apparitions (« toutes les possibilités qu'il enferme ») le produit d'une loi d'invariance. Nous voilà manifestement rendu à la topique de l'un et du multiple, plus spécifiquement, au désir de passer de la multiplicité des perspectives d'une chose à l'essence qui en régule l'apparaître. De surcroît, ces déclarations exposent le désir d'achever le processus d'individuation d'Albertine (amorcé à Balbec avec le groupe de jeunes filles), de capturer l'être d'Albertine en sa forme totale. En effet, ces métaphores optiques, pour fantasmatisques qu'elles soient, réfléchissent bien une réalité. Au fantasme de capture virtuelle correspond la claustration réelle et forcée d'Albertine dans *La Prisonnière*.

Devant la « série indéfinie d'Albertine imaginées » (673) le héros, angoissé par la nature indomptable de la jeune femme, décide de la tenir sous son regard, sa dépendance et son contrôle. *La Prisonnière* constitue selon nous l'aboutissement de la logique de capture photographique (de même qu'*Albertine disparue* développera encore l'expérience de la perte ou de la dépossession totales, préfigurées par la mort de la grand-mère).

Au début de *La Prisonnière*, Albertine vient habiter à Paris dans la demeure du héros. C'est ici que la réclusion commence, non seulement pour Albertine mais pour le héros lui-même, à l'insu de tous, hormis d'André, de Françoise et du chauffeur. Et le héros d'observer : « en la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière (1655) ». Que son regard puisse à tous moments la capturer, la contrôler, s'assouvir de sa présence, lui donne l'illusion d'une prise totale. Tout un vocabulaire associé à l'univers carcéral est importé dans le récit : Albertine est « engagée », « cloîtrée », « retirée par moi de la scène » (1653).

Cette illusion de possession atteint son apex lorsque le héros cède régulièrement au désir de la voir endormie : « il me semblait à ces moments-là que je venais de la posséder plus complètement » (1657). Privé de conscience, absent de lui-même, le moi de la jeune femme ainsi « résumé dans son corps » ne s'échappait plus (en apparence). Contemplant la forme asservie, le

héros la compare à une « longue tige en fleur » (1654) qu'il peut enfin admirer, qu'il peut même parvenir à aimer. Devant cette femme-paysage dont il s'enivre comme d'une rose, le héros écoute avec extase « l'essoufflement du plaisir », et son existence prend temporairement le visage de l'accalmie, bercée par la respiration étouffée de la dormeuse : « toute la vie de la charmante captive », comme une mer étale, « [était] étendue là sous mes yeux » (1657). Cet apaisement se manifeste aussi par la cessation d'une « névralgie » (sa jalousie). (Bien entendu, c'est la jalousie malade du héros qui motive le désir de capture. Mais nous n'entrerons pas ici dans une analyse psychologique ; ce qui nous intéresse du reste, c'est le phénomène d'enfermement comme symptôme d'un désir de totalisation).

Ainsi objectivée dans un regard, neutralisée dans une métaphore naturelle, la vue d'Albertine perd soudain sa zone obscure : « sa vie m'était soumise » constate le héros avec plaisir (1655). Mais cette jouissance est brève<sup>98</sup>, comme le montre cette pensée lucide quoique ambiguë : « j'avais réglé à mon insu cette partie de cache-cache où Albertine m'échapperait toujours (1619) ». Cette partie de « cache-cache » rappelle les intervalles obscurs sous-tendant les différentes apparitions d'Albertine, en d'autres termes, le jeu de voilement-dévoilement où l'objet apparaît et disparaît tour à tour. En contrôlant ses mouvements (ses sorties comme sa présence), le héros transformait-il les séries fragmentées d'Albertine en « planche chronophotographique » où il pouvait à chaque instant régler sa position dans l'espace et le temps ? Ou alors, comme le suggère plutôt l'énoncé (dont l'ambiguïté est sans doute volontaire), le héros prend-il conscience que ce jeu de « cache-cache », il ne l'avait pas « réglé » au sens de « résoudre » ou de « liquider » ; au contraire, il le réglait en permanence dans le sens de régler, codifier, modeler. Autrement dit, il en devenait *sans le savoir* le principe régulateur. D'avoir « réglé » ce jeu « à son insu », Albertine lui échappait encore plus.

Par ailleurs, cet être qu'il semble tenir sous les yeux, figer dans son regard, est un être absent (absent de soi puisqu'elle dort) ; ce n'est qu'un pis aller, une prise fugace. L'être d'Albertine, endormie ou éveillée, lui échappait encore :

Car les êtres, même ceux auxquels nous avons tant rêvé qu'il ne nous semblaient qu'une *image* ... et dont nous étions disposés à croire que les seules *variations tenaient au point où nous étions placés pour les regarder, à la distance qui nous en éloignait, à l'éclairage, ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes ; et il avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur la mer.* (1654)

Entre ces lignes, c'est bien l'annonce d'un échec qui apparaît. D'avoir « réglé » l'objectif et « l'éclairage », de l'avoir mise à sa disposition (d'avoir détruit la distance qui la séparait de lui et d'avoir réglé la projection de ses apparitions) ne permet pas d'en capturer l'image totale (d'en comprendre « les variations »), attendu qu'elle-même changeait à l'intérieur. L'impossibilité de dévoilement total résulte du fait que l'être s'épaissit de la durée qu'il vit, qui le traverse et qui le

---

<sup>98</sup> Elle est brève aussi, car la promiscuité comme l'extrême distance aplatit l'individu. De nombreux énoncés font part de la médiocrité d'Albertine, et d'un désir de la part du héros de "remplir l'image d'Albertine du mystère qu'elle avait pour [lui] sur la plage avant qu'il la connusse" (1027.)

change (« enrichissement, solidification et accroissement de volume »<sup>99</sup>). L'horizon maritime, d'où s'était détachée Albertine, l'avait en réalité fixée dans une image rêvée. Au fil du temps, cette image, ce simple profil sur la mer (cette individualité) ne pouvait contenir (comme l'image rêvée de Balbec) « toutes les possibilités qu'elle enfermait », les futures apparitions dans l'espace et le temps comme les modifications intérieures qui leur sont inhérentes. Le Temps n'est pas seulement opérateur d'altérations en surface, dans l'espace et le temps, mais en profondeur, altérations de l'intériorité même. Ainsi, la « vue optique » d'un individu ne peut être le produit d'une mise en scène ou d'une mise au point parfaites, bref d'une simple configuration contrôlée de l'espace : car « la rose personne que j'avais devant moi se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant relief. » (1653) Albertine demeurera, du moins jusqu'à sa mort, l'impénétrable mystère, une figure obscure, volumineuse, sur laquelle le héros ne peut faire lumière.

Le cas d'Albertine est le plus extrême, assurément. Dans *La Recherche* on trouve bien entendu d'autres échecs liés au « dévoilement » photographique (comme la photographie de la grand-mère). Pour prendre un dernier exemple, la deuxième rencontre avec la Berma se révèle fructueuse parce que le héros n'aurait pas fait, selon son propre aveu, « de mise au point artificielle » (783), n'aurait pas voulu « figer le réel » ou l'enfermer dans un instantané, contrairement à sa première rencontre. Ce qui surprend ici, c'est l'analyse que fait le narrateur du premier échec (785). Il l'impute en effet à une logique photographique, et plus encore, à une logique de capture : il se compare alors à une plaque sensible, à une plaque photographique, il se dit *désireux* d'absorber la lumière et de *produire un instantané*. Mais faire de l'instant perçu un instantané, c'est créer une image-surface qui ne peut subsumer la diversité du sensible, qui ne dévoile aucune profondeur, et qui fait de l'expérience du monde un événement stérile et dysphorique.

*La Prisonnière* marque donc à la fois la consécration comme les limites d'une logique d'appréhension fondée sur la capture du réel. Le narrateur découvre que la proximité des choses n'en assure pas la prise. *La Prisonnière*, c'est la tentation de fixation absolue, un désir photographique porté à son paroxysme car transposé dans le vivant (et dans la psychologie, avec la jalousie). Pour sortir de la jalousie, il faut avant tout sortir de cette logique possessive de totalisation. En outre, sortir de la jalousie (au sens figuré cette fois), c'est sortir de la logique de l'adéquation (du mot et de la chose), de la logique de la captation (de l'essence des choses dans les mots), et amorcer une refonte de l'idée du récit comme de l'écriture de ce récit (par là, le récit « de la vocation » ne peut être que questionné). Comme on peut le voir, la *Recherche* ne consacre pas un modèle unique de donation des choses, elle en dramatise des modes contrastés.

La logique de possession ou de « l'instantané » dévoilée par l'imagerie optique et photographique entre en tension, nous allons le voir maintenant, avec une logique de dépossession, elle-même matérialisée par la coprésence de la musique, de la peinture et du *développement* photographique. *La Recherche* est souvent considérée comme apprentissage du regard (chez Shattuck par exemple), initiation perceptive qui conduit le héros à *corriger* sa perception, à faire de l'art de voir, une vision orthonormée, objective et totalisante. Selon moi, *A la recherche du temps perdu* est

---

<sup>99</sup> Le narrateur ajoute : "Il était dû, d'ailleurs, à la superposition non seulement des images successives qu'Albertine avait été pour moi, mais encore des grandes qualités ... des défauts... qu'Albertine, en une germination, une multiplication d'elle-même, avait ajoutés à une nature à peu près nulle, maintenant difficile à approfondir" (1654).

une dramatisation discursive de multiples modes d'intelligibilité du réel, où le héros découvre non seulement la profondeur du « voir » mais surtout la complexité des voies d'appréhension du monde qui font du « visuel » à proprement parler une voie partielle d'accès au monde. Dans cette mise sous tension de schèmes de dévoilement contradictoires, l'écriture émerge comme simple *variante* ou *variation* dans l'expression continuée du monde.

### **Chapitre 3. La logique de la dépossession : vers une reformulation de l'écriture**

*Le même et l'autre : l'ouverture cinesthésique*

#### **1. Elstir et la peinture : le même et l'autre**

#### **2. Le paradigme musical et la logique de dépossession : l'identité de la différence**

2.1. La présence du son dans *La Prisonnière*

2.2. Un son frappé d'anathème

2.3. La musique et l'intériorité: la vibration interne du visible

2.4. Repenser l'intelligibilité du monde comme visibilisation non visuelle :  
la musique entre spatialité et temporalité

#### **3. La littérature et la « déformation cohérente du visible » : vers une nouvelle reformulation de l'écriture**

3.1. L'écran diapré de la lecture et le rêve de profondeur

3.2. L'écriture : l'art de voir et d'entendre

3.3. Le style de Bergotte : à la manière d'Elstir et de Vinteuil

3.4. L'artiste oculiste et la variation du même et de l'autre

3.5. Le style : l'unité dans la diversité

#### **4. La logique de la latence photographique : la modulation de l'ombre et de la lumière et la poétique de la mémoire**

*Le même et l'autre : l'ouverture synesthésique*

Lors d'une promenade du côté de Méséglise, le héros fait cette remarque : « il faut regarder les aubépines comme on respire un chef d'œuvre » (17). Avant d'aborder la peinture et la musique, nous aimerions éclaircir le sens de cette injonction. Observons attentivement le chiasme qui noue la nature et la culture et qui reconfigure l'esthésiologie du vécu. Selon moi, il ne s'agit pas ici d'un argument en faveur de l'artialisation du monde. Cette déclaration n'enjoint pas seulement de composer des « tableaux » dans la nature, ou encore de faire du vécu perceptif une expérience esthétique, à l'image de la contemplation d'une œuvre picturale. L'opération est en réalité plus complexe. En effet, le chiasme (respirer le visuel/regarder l'olfactif) fait de la Nature même un modèle pour la contemplation des œuvres artistiques ; réciproquement, l'expérience esthétique doit influencer la contemplation naturelle. Loin de réduire l'observation de la nature à une simple spectacularisation érotisante (comme le fait Swann), l'abstraction propre à l'attitude esthétisante exige au contraire une promiscuité de l'objet (on ne peut « sentir » une fleur que dans la proximité). Le chiasme linguistique (respirer un chef d'œuvre/regarder les aubépines) dévoile une relation cinesthésique au monde, le scopique et l'olfactif échangeant mutuellement leur rôle. Si la vue est le sens fondamental de la peinture, l'injonction du narrateur invite à pluraliser le mode



d'accès au visuel. Si chaque art ou technique implique un régime dominant de sensorialité et un spectre de possibilités noétiques (la sculpture s'offre au toucher, la peinture à la vision, la lecture implique la vision et l'acte cognitif), la déclaration du narrateur invite à sublimer ces limitations, à étendre la base esthésiologique de chaque art, à voir en sentant ou en écoutant, à sentir en regardant ou en écoutant<sup>100</sup>. Par suite, le chiasme linguistique entre les deux sens (l'odorat et la vue) n'évoque-t-il pas le rêve de transmutation des arts les uns dans les autres, d'un régime d'expressivité dans un autre, d'un régime de sensorialité dans un autre (à l'encontre donc de l'idée d'un régime autarcique des arts proposée par Lessing). De nouveau, on retrouve la topique de l'un et du multiple, dans une autre variante, comme désir de pluralisation de l'accès au monde (désir qui se profilait déjà dans la mise en tableaux du monde, nous l'avons remarqué ; ici l'hypothèse se confirme, ce n'est pas l'expérience qui découvre l'obstacle, c'est bien l'obstacle même qui rend l'accès impossible. Poser le monde comme inaccessible permet d'en pluraliser l'accès, ce que confirme cette déclaration).

En effet, l'ouverture esthésiologique opérée par le chiasme infirme l'hermétisme entre différents modes d'expressions ; elle ouvre à une différenciation continuée des modes de dévoilement du monde, d'un même monde qui se dévoile à l'envi, partiellement et singulièrement dans chaque média. Chaque mode d'expression apparaît comme *variante d'expression* du même monde, comme chaque média dévoile des profils qui n'épuisent jamais l'opacité constitutive du réel. Cette fois, l'intermédialité s'érige comme métaphore, en « kaléidoscope » de la donation du monde.

## 1. Elstir et la peinture : le même et l'autre

La découverte de l'univers pictural d'Elstir offre au héros un nouveau mode de dévoilement des choses. Ce que je me propose de faire, c'est d'analyser la manière dont le héros perçoit le geste pictural d'Elstir et ce, dans l'optique qui nous a guidé jusqu'ici. En d'autres termes, j'aimerais explorer comment le mode de dévoilement du monde spécifique à la peinture renouvelle la problématique de l'un et du multiple, et par conséquent, en quoi la peinture devenue « kaléidoscope » (articulation du même et de l'autre) problématise l'élan vers la totalisation propre à la logique de l'instantané.

De nombreux commentateurs font de la rencontre avec Elstir l'épiphanie de la conversion littéraire du héros. C'est le cas évidemment d'Isabelle Zuber<sup>101</sup> qui fait de la *Recherche* une série de

---

<sup>100</sup> Céleste Albaret, et Georges Belmont, *Monsieur Proust* (Paris: Laffont, 1973 (1971)) 78. Dans ce témoignage, Céleste Albaret insiste sur l'aversion qu'avait Proust pour toute fragrance jugée envahissante. Proust aimait les fleurs mais il abhorrait leur odeur et s'interdisait de les sentir, de peur de provoquer chez lui une crise d'asthme. La période dite de "la camélia à la boutonnière" (l'époque de Proust salonnier) ne fait pas exception, car le camélia est la seule fleur dénuée de toute odeur. Ainsi, dit-elle, lorsque Monsieur Proust, "épris des aubépines, désirait pouvoir en avoir, il ne pouvait que les voir à travers la vitre de sa voiture" (78).

<sup>101</sup> Isabelle Zuber, relevant les similarités des textes des critiques d'art de l'époque (Ernest Chesneau dépeignant les marines de Monet comme des "féeries de lumière en mouvement") avec la poétique proustienne de la description picturale, en conclut qu'une tâche commune unissait les critiques et les littérateurs de l'époque : "transposer le visuel dans le littéraire" (140). Selon elle, la présence des

tableaux littéraires. Grâce à Elstir, le héros achève selon elle son éducation artistique. En effet, en apprenant à voir esthétiquement le monde, le héros prend conscience de la supériorité de l'art, de la nécessité de convertir la nature en objet esthétique. La rencontre avec Elstir met donc en abyme « le principe de base de la création artistique, montrant comment la banalité du réel peut être transformée » (180). Ainsi transformé en narrateur de sa propre histoire, le héros fait de l'aventure de son roman « un véritable exercice de critique d'art » où il cherche « à peindre avec les mots », où les descriptions se figent en véritables « tableaux littéraires » (180).

A l'encontre de cette interprétation, rappelons d'abord l'existence d'une tension entre les propos du narrateur (le discours à proprement parler) et les attitudes du héros (le récit), rendant ainsi problématique l'affirmation d'une relation spéculaire ou mimétique entre l'auteur, le narrateur et le héros. L'auteure que nous discutons surimpose un récit rationalisant à l'œuvre. Rappelons que le narrateur lui-même critique la tendance du jeune héros à fabriquer des clichés au contact du monde. Et « pictorialiser le monde », n'est-ce pas le transformer en un tableau, en une image dénuée de profondeur ? Swann n'est-il pas passé maître dans l'artificialisation du monde ? A force de substituer au réel une image spiritualisée quoique mystifiée, Swann ne finit-il pas par s'en éloigner, s'en abstraire même définitivement ?

On en déduit alors que le récit produit et déconstruit une vision pictorialiste du roman, faisant entrer une « loi » qui gouverne implicitement le roman en tension avec d'autres paradigmes artistiques proposés dans le récit même. Et pourtant, une note tirée de la correspondance de Proust fait de la peinture un mode privilégié de dévoilement du monde<sup>102</sup>, un véritable « dessillement » des yeux: « les grands peintres nous initient à la connaissance et à l'amour du monde extérieur, ... ils sont ceux "*par qui nos yeux sont déclo*s" et ouverts en effet sur le monde ». Je me propose d'explorer la nature de ce « dessillement » lors de la rencontre du héros avec Elstir.

Le passage commence ainsi :

« Au moment où j'entrai, *le créateur* était en train d'achever, avec le pinceau qu'il tenait dans sa main, la forme du soleil à son coucher. Les stores étaient clos de presque tous les côtés, l'atelier était assez frais, et, sauf à un endroit où *le grand jour* apposait au mur sa décoration éclatante et passagère, obscur; seule était ouverte une petite fenêtre rectangulaire encadrée de chèvrefeuilles, qui après une bande de jardin, donnait sur

---

*marines* appartient à l'éducation artistique du narrateur ; le héros éduque son œil et peut ensuite créer lui-même des "tableaux littéraires" (8). Elle prend aussi à la lettre les propos de Proust : " j'avais composé un tableau" affirme Proust (127). Mais cela ne suffit pas à construire une argumentation. En effet, nous l'analyserons par la suite, la lettre de Proust à Cocteau datant de juillet 1913 ne s'arrête pas là. Proust écrit : "Mon volume est un tableau. Il est vrai qu'un tableau est forcément vu, si grand qu'il soit, tandis qu'un livre ne se lit pas de la même manière" (Marcel Proust, *Correspondance* (1880-1895) (Paris: Plon, 1976). De ce fragment, Zuber conclut la proximité de l'écrit et du visuel. En réalité, ce que ce fragment veut dire, c'est que l'œuvre de Proust est dotée d'une architecture ou d'une construction *spatiale*, que son roman n'est pas purement *linéaire*, mais qu'il possède un plan de composition. Cependant, le problème fondamental de l'interprétation de Zuber repose sur le postulat fondamental et non questionné de l'existence d'un mimétisme entre un narrateur qui compose mentalement des tableaux (et veut les faire surgir dans la réalité), et le fait que Proust, l'auteur du roman, compose lui-même des tableaux littéraires.

<sup>102</sup> Marcel Proust, *Correspondance* (1880-1895) (Paris: Plon, 1976) 446.

une avenue; de sorte que l'atmosphère de la plus grande partie de l'atelier était sombre, transparente et compacte dans la masse, mais humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière, comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, ça et là, luit comme un miroir et s'irise. Tandis qu'Elstir sur ma prière, continuait à peindre, je circulais dans ce clair-obscur, m'arrêtant devant un tableau puis devant un autre. [...]Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. (656)

Lorsque le héros se rend chez Elstir à Balbec, un sentiment de joie l'anime à la vue de l'atelier sombre du peintre, où seul l'ajour d'une fenêtre invitant au dedans quelques raies lumineuses en irisait une paroi, et qui, plongé dans cette semi-obscurité<sup>103</sup> (« sombre, transparente et compacte dans sa masse » 656), avait l'air d'un « laboratoire d'une nouvelle création du monde » (656). Une atmosphère de « mystification » poétique se dégage de cette pénombre : dans le clair-obscur qui colore l'espace, Elstir, le « créateur » (656), appliquant les dernières retouches à la « forme du soleil au couchant », achève enfin sa genèse du monde.

L'atelier d'Elstir est alors comparé à un « bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, ça et là, luit comme un miroir et s'irise » (656). Le cristal de roche, « quartz pur, que les Grecs regardaient comme de la "glace" (*krystallos*) créée par les dieux, prend place parmi ces gemmes aux propriétés merveilleuses, qui, une fois taillées, évidées et polies, produisent des objets étonnants et fastueux. »<sup>104</sup> A l'image de la taille au biseau de cette matière miraculeuse et translucide, d'où émergera « une merveille de la Nature », Elstir, par la grâce de son pinceau, tire « du chaos que sont toutes choses que nous voyons », ici, « une vague de la mer », là, « un jeune homme en coutil blanc », et partout ailleurs, « dans tous les sens », d'autres formes, rassemblées « sur divers rectangles de toile qui étaient posés là dans tous les sens » (656).

Ici aussi perçoit l'image de la multiplicité sensible d'où s'extrait une forme — et qui prolonge par conséquent la « nervure » de l'un et du multiple découverte à l'orée du récit. Ce qui caractérise précisément Elstir, en effet, c'est sa capacité à isoler des formes, à abstraire une vision d'une masse d'éléments hétérogènes, comme il le fera un peu plus tard, dans l'exégèse microscopique des détails du portail de l'église de Balbec, d'où il isole le « grand voile dans lequel les anges portent le corps de la Vierge », « l'ange qui emporte l'âme de la vierge », le bras bandé, la ceinture, et bien d'autres contours tracés dans la pierre par la force circonvenante de son œil. Le « dessillement » des yeux repose d'abord sur une puissance d'abstraction des formes, capacité faisant défaut à Mme Verdurin par exemple, pour qui les œuvres d'Elstir ne sont proprement que du « barbouillé » (donc un amas de lignes enchevêtrées, une masse indistincte de touches de

---

<sup>103</sup> Notons le rejet du mot "obscur" à la fin de la phrase, qui renforce la stylisation dramatique de la scène.

<sup>104</sup> "Le Cristal De Roche," Disponible à l'adresse suivante:

[http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show\\_document.php?do\\_id=580](http://www.qantara-med.org/qantara4/public/show_document.php?do_id=580).

couleurs, d'où rien n'émerge).

Promenant ensuite son regard dans l'obscurité, le héros découvre enfin les marines : « j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de *métamorphose* des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme *métaphore* et que si Dieu le Père avait *créé les choses en les nommant*, c'est en leur *ôtant leur nom*, ou en leur en donnant *un autre* qu'Elstir les *recréait*. Les noms qui désignent les choses *répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables* et qui nous forcent à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. » La « métamorphose » décelée par le héros dans les marines apparaît comme une puissance de recréation du monde par la force de la métaphore. Tentons d'en analyser les raisons.

D'une part, le langage est posé comme un système conventionnel qui, en nommant les choses, s'éloigne de « nos impressions véritables » : les mots, observe le héros, ont un pouvoir généralisant, ils offrent une « image » claire à l'esprit qui ignore les particularités subjectives (à la différence des Noms propres). Or la peinture d'Elstir ne parle plus à l'intelligence, elle ne livre pas de connaissance intellectuelle des choses. De plus, le traitement pictural des marines est comparé au processus de la métaphore, entendue étymologiquement comme transfert à une entité d'un terme autre présentant une analogie, c'est-à-dire rapprochement et mise en relation motivés par une similitude. La métamorphose *est* métaphore, transfert d'une forme sur une autre qui en modifie l'apparence, et qui d'une certaine façon, la « renomme », comme si la chose apparaissait à travers les variations d'horizons de son environnement.

On remarque également dans ce passage que le narrateur n'explicite pas le phénomène de « métamorphose picturale » en se référant aux marines elles-mêmes. Au contraire, par un détour habile, le narrateur prend l'exemple d'une aberration optique se produisant le matin comme le soir à la fenêtre de sa chambre de Balbec, où, par un effet de lumière, « une partie plus sombre de la mer » devenait « une côte éloignée » (657). Cette « zone bleue et fluide » apparaissant à l'horizon, le héros ne savait plus si elle appartenait à la mer ou au ciel<sup>105</sup>. Et le narrateur de conclure : « les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. » (657)

Par cette digression, ce retour au mirage de la perception, le narrateur nous offre une « image » *singulière* de la peinture d'Elstir (ici, on le voit, ce n'est pas la peinture qui sert de modèle à la Nature, mais le contraire, d'où le double entendre de : « il faut regarder la Nature comme on respire un chef d'œuvre ») comme retour à une certaine *originarité* du perçu, avant que le savoir de l'intelligence ne lui rende sa clarté « objective », et ne corrige le *mirage* des yeux. La peinture d'Elstir est faite de ces mirages optiques qui dessillent paradoxalement les yeux<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> En plus de l'erreur optique, le narrateur prend l'exemple d'une aberration sonore.

<sup>106</sup> La première peinture d'Elstir est d'abord perçue comme "révélatrice" : elle dévoile l'invisible qui structure le monde, et rend visible par exemple les lois de la perspective : "Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète [magnifique], on verra qu'elle s'applique d'ordinaire à quelque image *singulière* d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, *singulière* et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression. Par exemple celle de ces photographies "magnifiques" illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du

Fasciné par le tableau du port de Carquehuit, le héros observe un transfert généralisé du monde marin dans le monde terrestre, et vice versa (donc une métaphore entre le céleste et le marin), transfert que prépare au premier plan du tableau l'absence de « démarcation absolue, entre la terre et l'océan ». En *initiant* les yeux, au premier plan, « à ne pas reconnaître de frontière fixe », le peintre invite le regard de l'observateur à *voir autrement* l'ensemble de la toile, et à se « dépouiller [...] de toutes les notions de l'intelligence » (660). Notons immédiatement que c'est *dans le tableau même* qu'Elstir initie l'observateur à un autre type de vision : Elstir lui-même en peignant « tâchait d'arracher à ce qu'il venait de sentir ce qu'il savait ; son effort [était] de dissoudre cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision » (1070).

Ce « dessillement » des yeux est synonyme de suspension d'un certain mode de croyance (le savoir doxique), autrement dit du savoir qui recouvre l'apparaître des choses et le réinscrit dans le cadastre normatif (et simplement nominatif) des choses ; la peinture d'Elstir nous apprend à nous débarrasser de ce qu'on sait devoir être la chose, pour libérer l'apparaître en son contenu pur et laisser l'objet réapparaître sous un autre « nom ». La métaphore est bien donc métamorphose car elle implique un écart, un intervalle (la séparation entre le ciel et la mer) et leur franchissement, qui est l'acte d'expression même, ou l'acte de création. Voilà pourquoi l'atelier d'Elstir apparaît au narrateur comme le « laboratoire d'une nouvelle création du monde » (656) : un lieu de métamorphose et d'altération continuée des choses, et surtout, un lieu d'individuation et de renaissance du monde.

Remarquons ici que parallèlement à la scène avec Elstir, une rencontre se produit avec les jeunes filles de Balbec, dont nous avons ailleurs exploré l'individuation progressive. Ici, grâce à Elstir, se produit une nouvelle forme d'individuation : le héros apprend enfin le nom de la jeune fille qui happe son regard : Albertine. L'influence d'Elstir n'est donc pas seulement esthétique ; la rentre avec le peintre « apprête » en réalité le héros au désir du monde comme à l'amour, de même qu'elle lui révèle une jouissance de l'obscurité ou de l'opacité dans l'indétermination des impressions sensibles.

En effet, la peinture d'Elstir est plongée dans la profusion du sensible, dans l'épaisseur des différences, plongée dans l'« image confuse ». Le regard poétique d'Elstir n'est pas esthétisation de l'apparaître, mais jouissance de l'indétermination ou de l'obscurité clarté des choses. La perception des choses n'est jamais entièrement du côté des choses ou de l'esprit mais dans l'entrelacs : il n'y a pas d'apparition pure, mais une apparition « pour » un regard « qui n'était nullement transparent » (1359). La clarté de la forme s'extrait de la nuit, en passant par le filtrage ou le chiasme des deux couples obscurité/clarté et confusion/distinction (qui est pour Deleuze « le diaphragme de l'apparaître »). Si le talent d'Elstir consiste en un pouvoir métaphorique de transsubstantiation, c'est que les choses elles-mêmes s'offrent dans une variation infinie et impossible à capturer. Elstir enseigne au héros la valeur des mirages, et la possibilité de métamorphose continuée des choses dans le temps, donc la possibilité d'une identité dans la différence (c'est le même contenu, la même mer, mais vue différemment).

---

fleuve d'où elle est en réalité distante. Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler." (659)

Lorsqu'à Balbec, le héros, « [instruit] par Elstir à retenir précisément les éléments qu'[il] écartai[t] volontairement jadis » (1347), regarde le paysage depuis sa fenêtre, il s'extasie devant les métamorphoses fluides de la mer. La nature reprend ses atours et offre au héros une jouissance insoupçonnée. Lorsqu'il contemple la mer ou la plage, le héros n'aspire plus, dit-il, à en capturer l'essence mais il parvient au contraire à la regarder « poétiquement », à jouir de la plasticité de l'apparaître ou de la possibilité de « transmutation des liquides par l'éclairage », et à trouver ainsi des beautés dans les « natures mortes ». On est alors bien loin d'une pictorialisation fixe de la Nature !

Par ailleurs, lorsqu'il décrit la *Marine avec Glaukonomé* d'Elstir, il emploie quatre adjectifs en opposition : la mer est à la fois « limpide, opaque, calme, tourmentée ». L'oxymore provoquée par les quatre adjectifs opposés rappelle l'ambivalence ou l'indétermination inhérente à la peinture d'Elstir. Elle précipite alors tout schème d'interprétation logique (la mer ne peut pas être simultanément une chose et son contraire). Partant, elle engage une autre « vision » des choses, une idée d'apparence « obscure » (contraire par là aux idées claires de l'intelligence) mais surtout un acte « imageant » qui doit transcender l'impossibilité perceptive. Le mer une se donne dans une multiplicité d'apparitions, de profils, comme dans un « kaléidoscope ». Si la mer apparaît « limpide, opaque, calme, tourmentée », c'est qu'on y devine presque une mouvance temporelle ou un relief spatial (et non une synthèse des contraires). La surface picturale se fait fluide, profondeur, elle devient *apparence* de profondeur et de temporalité. Chez Elstir, l'espace pictural devient aussi un lieu d'exploration, de confusion, de renaissance spatio-temporelles.

En résumé, si la peinture d'Elstir n'est pas la *clef* de la conversion littéraire du héros, le modèle pictural incarné par Elstir lui enseigne un mode de dévoilement du monde qui n'est pas fondé sur la prise, la capture ou l'esthétisation érotisante du monde ; au contraire, la peinture d'Elstir parvient à articuler le même et l'autre, l'un et le multiple et ce, en suspendant le savoir doxique du monde (car irréaliser la dimension temporelle fait aussi partie de la suspension du savoir normatif sur la chose puisque, pour la raison commune, l'espace figé de la peinture ne peut rendre le « temps »). La peinture chez Elstir évoque *l'apparence* d'une mouvance dans l'immobilité, ou d'un relief dans la planéité, donc la possibilité d'un « même » qui se fait « autre » sans se dénaturer, à l'image peut-être de la série des cathédrales de Rouen peintes par Monet, où un même objet traité dans une lumière autre se fait lecture du passage du temps. C'est en ce sens alors que l'art est capture de l'essence, comme le souligne Deleuze, mais, loin d'être hypostasiée dans le ciel platonicien des Idées, l'essence surgit dans l'immanence même d'une différence intériorisée<sup>107</sup>.

En quoi désormais la peinture comme paradigme de dévoilement du monde influence-t-elle la thématization de l'écriture *per se* ? Dans *Contre Sainte-Beuve*, Proust observe : « Imaginons aujourd'hui un littéraire à qui l'idée serait venue de traiter vingt fois, avec des lumières diverses, le même thème, et qui aurait la sensation de faire quelque chose de profond, de subtil... » (276). Immédiatement, ce qui vient à l'esprit, c'est encore la série des cathédrales de Monet peintes d'un même lieu mais à différents moments de la journée. Loin de capturer la chose, Monet peint l'apparaissant, la lumière différente qui la colore.

L'idée d'un même sujet dans une variation infinie de formes nous donne une idée de récit

---

<sup>107</sup> Pour Deleuze, la "différence et [la] répétition sont les deux puissances de l'essence". Deleuze, *Proust et les signes* 63.

qui n'engage plus la capture de l'essence. Loin de capturer le monde dans les mots, l'écriture ici, comme les cathédrales de Monet, devient « peintures » (et non tableaux figés), c'est-à-dire *lecture* de la lumière et surtout *lecture* du temps (dans le sens actif et passif du terme).

## 2. Le paradigme musical et la logique de dépossession : l'identité de la différence

### 2. 1. La présence du son dans *La Prisonnière*

Si la métaphore photographique est éminemment présente dans *La Prisonnière*, qui symbolise, nous l'avons vu, la tentation maximale de la logique de capture, ce même volume dévoile aussi une autre dimension de l'expérience, à savoir l'épreuve sonore et musicale du monde. La musique va animer le récit comme la métaphore musicale colorer l'écriture. La réclusion volontaire du héros entraîne en effet une réflexion sur le son, sur la puissance de l'imagination qui fait de l'absence physique ou matérielle, une matière première, le fuel (ou l'essence) de ses productions imageantes (réminiscences, projections, représentations). Parallèlement, l'écoulement du temps narratif (de l'hiver au printemps) est ponctué de différentes sonorités, comme si le son (à l'image de la musique) apportait à la durée des *différences de tonalité* (1904). Dans *La Prisonnière*, c'est toute l'existence (au plan diégétique comme au plan narratif, aux deux plans du vécu et du narré) qui fait de l'univers sonore un mode de déploiement du monde.

En premier lieu, on remarque que ce cinquième volume de la *Recherche* est structuré autour d'un rituel journalier décrit dans ses détails spécifiques comme dans ses variations temporelles, à l'image même d'une séquence musicale (c'est le « pseudo-itératif » de Genette). Autrement dit, et d'un point de vue narratologique, l'événement est en alternance traité comme fait singulier (un motif musical particulier) et comme expérience ritualisée (une variation de phrases musicales). (Et l'on voit ici une autre variation du paradigme de l'un et de l'autre.)

Un soir cependant (variation dans la série ou nouveau motif musical), accablé par « les fausses notes » d'Albertine et surtout hanté par le refrain de la jalousie ou celui de la rupture, le héros quitte sa chambre pour se rendre chez les Verdurin (1748), où les musiciens présents se préparent à jouer le *Septuor* de Vinteuil (1750). Cet épisode musical est l'événement déterminant du volume car il développe *explicitement* ce que le récit contenait *en germe* depuis l'éveil matinal du héros, et parallèlement, ce que la narration maintenait *en latence* dans l'écriture : un autre mode de dévoilement, ou un autre schème d'intelligibilité du monde, qui ne s'ente plus sur le regard mais sur l'écoute, qui n'est plus dans l'espace mais dans le temps. La réflexion phénoménologique engendrée par l'écoute du *Septuor* « dessille » à nouveau « les yeux » du héros (comme le faisait la peinture d'Elstir précédemment). Nattiez, nous le verrons, en fera le moment décisif de la *Recherche*<sup>108</sup>.

En « réactualisant » l'expérience de la sonate chez Swann, le *Septuor* en offre la formule ou formulation originaire (1790). De plus, la musique « communique » l'expérience d'un sens qui ne ressemble pas à quelque chose d'extérieur, qui n'est pas mimétique ; comme l'avait « découvert » Swann avant le héros (ou comme l'avait « projeté » le narrateur à propos de Swann), la musique découvre un sens émotionnel et non conceptuel, un sens « inséparable [de son] mode de

---

<sup>108</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien* (Paris: C. Bourgeois, 1984).

présentification »<sup>109</sup>, formant des idées « sensibles » au corps plus subtil et plus aérien (la musique ou la voix). A l'inverse du paradigme photographique, l'expérience du Septuor ouvre à un mode de donation du monde qui n'est plus fondé sur la prise. Et nous verrons dans le chapitre final que la « mise en tension » des différents paradigmes (photographique, musical, pictural, littéraire) entraîne une profonde reformulation du mode d'intelligibilité associé au « cliché », de même que l'énonciation d'une poétique de la mémoire (fondée sur le « développement photographique »).

Avant d'étudier en détail l'expérience musicale du Septuor chez les Verdurin, et son profond impact sur la vision du héros comme sur la conception de l'écriture, je me propose d'examiner quelques passages où le son devient l'objet d'une réflexion sur le monde et sur soi.

## 2. 2. Le son frappé d'anathème ?

Au début du cinquième volume, le héros, reclus et claustré dans sa chambre parisienne (1609), découvre la joie d'appréhender le réel dans sa dimension sonore et musicale (le récit du réveil matinal musical se renouvellera à la page 1691). S'il sort, c'est à la tombée du jour, pour quelques visites spécifiques (à la Duchesse de Guermantes entre autres, 1630) qui débouchent d'elles-mêmes sur d'autres rencontres hasardeuses (Charlus et Morel par exemple, 1635).

Cependant la question d'une donation différente du monde s'était déjà posée dans le troisième volume de la *Recherche* (*Du côté de Guermantes*) :

Je compris ... que toute réalité est peut-être aussi dissemblable de celle que nous croyons percevoir directement, que les arbres, le soleil et le ciel ne seraient pas tels que nous les voyons, s'ils étaient connus par des êtres ayant des yeux autrement constitués que les nôtres, ou bien possédant pour cette besogne *des organes autres que des yeux* et qui donneraient des arbres, du ciel et du soleil *des équivalents mais non visuels*. (796)

Dans ce passage, comme dans la citation qui ouvre le troisième chapitre, la méditation du héros porte sur les différents modes d'accès au monde. Plutôt qu'une appréhension perceptive du monde donnant des « équivalents visuels », le héros envisage d'autres organes qui manifesteraient le monde dans une texture autre. Quel serait alors l'équivalent non visuel d'un arbre ou du soleil ?

Cette interrogation continue dans d'autres passages de la *Recherche*, comme par exemple, dans la chambre de Saint-Loup à Doncières (cet épisode suit de près le passage cité plus haut), où l'attente du héros donne lieu à une longue réflexion sur le phénomène sonore. Cette fois, le héros imagine un monde privé de sons et il fait la remarque suivante : « le recul du bruit, son amincissement, lui ôtent toute puissance agressive à notre égard » (804). Si l'absence de sons semble alléger l'impact du monde, elle finit également par le dénaturer entièrement en le transformant en simple « décor » ; elle peut même paradoxalement troubler le sommeil d'une oreille habituée aux sons, car le silence devient dans ce cas là « un heurt plus fort que les autres » (804).

Cependant, sans le cortège écrasant des sons, le monde nous *apparaît* alors vraiment. Les

---

<sup>109</sup> Carbone, *Proust et les idées sensibles* 21.



choses semblent surgir comme par magie et sans signes avant-coureurs ; elle reprennent même une certaine innocence : les phénomènes, observe le héros, « montrent une activité spontanée, ils semblent vivre; ils remuent, s'immobilisent, prennent feu d'eux-mêmes » (805). Dénués de toute enveloppe sonore, les phénomènes apparaissent légers, comme privés d'apesanteur, et libres en quelque sorte de déployer leurs mouvements. Le monde sans bruit est un monde qui nous émerveille parce qu'il concentre notre attention sur le visuel.

Le narrateur prend alors l'exemple du « sourd » pour qui le monde se donne *essentiellement* dans une variation de profils visuels. Il remarque alors que si l'individu privé du sens de l'ouïe doit sans cesse « guetter des yeux » (804) les signes « prémonitoires » du changement, « c'est [pourtant] avec délices qu'il se promène maintenant sur une Terre presque édénique où le son n'a pas encore été créé » (805). Dans ces extraits, on le voit bien, l'univers sonore est empreint de lourdeur (« lourde rumeur »), de vulgarité (« la vulgarité d'aucun bruit »), d'« impureté » (les cascades amuïes apparaissent « pures comme des cataractes du Paradis »). De même, dans la chambre de Saint-Loup, le feu, « comme les gens vulgaires [qui font] tout le temps entendre des bruits » (802), « rabâchait » sa crépitation.

Cependant, ce qui intrigue le héros dans la chambre de Saint-Loup, c'est le surcroît de confusion que le son entraîne :

J'entendais le tic-tac de la montre de Saint-Loup, laquelle ne devait pas être bien loin de moi. Ce tic tac changeait de place à tout moment, car je ne voyais pas la montre ; il me semblait venir de derrière moi, de devant, d'à droite, d'à gauche, parfois s'éteindre comme s'il était très loin. Tout d'un coup je découvris la montre sur la table. Alors j'entendis le tic tac en un lieu fixe d'où il ne bougea plus. Je croyais l'entendre à cet endroit-là; je ne l'y entendais pas, je l'y voyais, les sons n'ont pas de lieu. (803)

Ici, le son est source de diplopie audio-visuelle du fait que le voir se détache de l'entendre (« je croyais l'entendre à cet endroit-là; je ne l'y entendais pas, je l'y voyais »). En effet, le son n'est jamais là où les yeux le présupposent. On peut bien en fixer la source, ce n'est pas là où il se concentre car le son se propage, rebelle à toute assignation spatiale. Le son déborde la vision du lieu qui le génère. Autrement dit, la vue ne peut capturer le son. A l'inverse, le son peut troubler la vue : « Que l'on retire pour un instant au malade les cotons superposés à son tympan, et soudain *la lumière, le plein soleil du son se montre de nouveau, aveuglant, renaît dans l'univers* » (806). Ce son qui précède ou trahit le voir, ce son qui diminue l'apparaître peut tout aussi bien rendre aveugle. Le son inhibe la vue, recouvre l'apparaître, et la métaphore optique utilisée par l'auteur (la « lumière du son ») ne fait que renforcer le drame de cette cécité.

Cependant, à l'anathème jeté contre le son dans le troisième volume s'oppose l'exaltation du flot sonore dans *La Prisonnière*. Au « sourd » baignant d'allégresse dans l'univers visuel dépossédé de sons s'oppose l'aveugle privé de lumière dans l'oasis d'une chambre transformée en caisse de résonance. Le bonheur de l'évanouissement sonore se métamorphose en « étourdissant réveil en musique ». Pourquoi donc ce renversement ? Peut-on voir dans la réhabilitation du son l'envers d'une désaffection plus profonde encore ? En effet, le volume précédent n'est-il pas profondément marqué par une « déception » du visible, par la découverte de la nature foncièrement trompeuse de

la perception (le « revers de l'étoffe » 1543), déceptions qui obligent le narrateur à désavouer le sens perceptif : « nous manquons du sens de la visibilité comme nous manquons de celui des distances » (1544) ? A cela s'ajoute la découverte de l'homosexualité de Charlus, la révélation des vices d'Albertine, la douleur liée à la photographie de la grand-mère, et bien d'autres découvertes : « le nombre est grand, en effet, des choses que nous vivons sans les connaître, et des réalités intérieures et profondes qui nous sont cachées ? » (1563)

Si l'on peut parler d'un revirement sensible du héros, c'est peut-être avant tout d'un revirement musical. Ce dont le héros fait l'expérience dans *Sodome et Gomorrhe*, c'est de la nature profondément *médiée* et *temporelle* de toute vérité. La vérité s'infiltré en nous « du dehors » (1592), comme « une *image* tenue en réserve », comme un *style* dont on ne perçoit pas d'abord l'originalité, et surtout, comme une *phrase musicale* qu'on ne reconnaît pas immédiatement. A ce moment, la conception de la vérité se détache d'une logique de *l'adequatio* (de la doctrine de la correspondance entre le sujet percevant et la réalité perçue<sup>110</sup>). Le monde ne se donne que par nos « propres organes », et ce qui nous est donné est tout autant filtré par un savoir doxique que voilé par l'obstacle de notre corps.

*La Prisonnière* reprend alors la question de la vérité, puisque le héros se cloître, ferme les volets et tente de « voir » autrement le monde, de vivre le monde à la « lueur » des sons. En désavouant le sens de la vue et en privilégiant ici le son, le héros ne fait-il pas alors l'expérience de ces « équivalents ... non visuels » ?

### 2.3. La musique et l'intériorité : la vibration interne du visible

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur, et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur. (1609)

*La Prisonnière* présente dès l'ouverture un mode d'appréhension du monde fondé sur une perception sonore. Le héros, au réveil, reclus dans sa chambre obscure, expérimente le monde comme le ferait un aveugle (« la tête encore tournée contre le mur »), dans un ruissellement sonore, « un étourdissant réveil en musique ». « Les bruits de la rue » servent alors d'indices « visuels » : ils signalent immédiatement l'atmosphère et la tonalité du jour (« glacial et pur », 1609). Sans même avoir à *regarder* par la fenêtre, la prise sonore colore déjà le jour d'une teinte maussade.

Le récit inaugure un nouveau « chapitre » de la vie du héros, où l'élément sonore jouera un rôle essentiel et déterminant puisqu'il constitue la seule voie d'accès au monde comme le seul

---

<sup>110</sup> Marc Henri Perey, "Vérité," *Les Notions Philosophiques*, éd. Sylvain Auroux, tome 2 (Paris: P.U.F, 1990) 2719 : "la conception la plus proche du sens commun suppose une correspondance entre les faits sensibles (le monde) et ce qui est dit ou pensé à leur propos (l'esprit). Cette attitude implique une distinction entre sujet connaissant et objet connu, cet objet étant indépendant du sujet qui l'appréhende. A la suite d'Aristote, Thomas d'Aquin et les scolastiques conçoivent la vérité selon la logique de *l'adequatio rei et intellectus*".

apaisement de sa jalousie : « Ce fut, du reste, surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période. » (1609) De même, ce réveil musical va ponctuer le schéma narratif du volume, offrant tour à tour des variations sur le thème de la conscience et du temps. Et si la première apparition de la musique découvre la possibilité de « voir » autrement le monde, d'autres instances en effet font de la musique ou du son le reflet du domaine intérieur.

Ainsi, lorsque la scène un peu plus tard se répète, et que les bruits au dehors servent à nouveau de réveil matinal, le héros les compare explicitement à un flux musical : « des thèmes populaires ... orchestraient légèrement l'air matinal » (1689). Jouissant d'une cécité temporaire, Marcel savoure au quotidien cette musique enivrante, « cette modulation différente » du monde. Surtout, il entend la nouvelle mélodie qui résonne au fond de lui : « c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur » (1621).

Un mimétisme apparaît entre l'appréhension musicale du monde et la conscience intime de soi. L'extériorité comme l'intériorité se donnent comme vibration interne et sonore. Ici, les sentiments, les états internes du héros sont comparés à un flux musical, ou pour reprendre Bergson, à une multiplicité hétérogène de sons qui varient qualitativement et quantitativement, comme le flux et le reflux d'une phrase musicale, « mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie » (1798). A l'image de cette phrase musicale qui « reparait toujours comme incarnée sous une nouvelle forme » (1679), les états intérieurs du héros refluent comme des leitmotifs de l'existence (« comme reviennent les choses dans la vie »). Ainsi, le narrateur fait de la jalousie un motif musical qui « cesse par instant », mais qui réapparaît toujours, comme une névralgie, « incarné sous une autre forme » (1679).

La comparaison de l'intériorité et de la musique a pour avantage d'offrir une définition non statique de la conscience comme « être dans la durée » ou « être en changement continu ». Pour Bergson<sup>111</sup>, il n'existe aucune différence entre le fait de persister dans un état et le fait de changer d'état. En effet, poursuit Bergson, nos états d'âme ne sont discrets que superficiellement : considérés en profondeur, ce ne sont plus des états isolés qui se succèdent dans l'extériorité. Telle une phrase musicale, nos sentiments forment un flux continu, une multiplicité hétérogène qui évolue quantitativement et qualitativement. Partant, le moi pour Bergson est « accumulation et fusion, pas succession »<sup>112</sup>. Faisant ainsi écho à la définition de Bergson, le narrateur explique : « tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure » (1793).

Par conséquent, si l'intériorité est musique, donc un flux continu fait d'intensités qualitatives variables, le soi ne peut être pas réduit à une série de clichés : il y a de soi au présent et au passé, une épaisseur qui n'est pas une série d'états contigus, successifs, ni même la conscience de leur enchaînement. Selon Bergson, représenter la vie mentale comme une succession dans l'extériorité, c'est rompre l'unité vitale et spatialiser le temps. Ces « instantanés » du moi dont parle le narrateur s'avèrent des coupes artificielles dans le temps ; ils sont solidaires d'une « représentation symbolique tirée de l'extensif », donc d'une façade ; ils ne sont que l'« ombre du moi », toujours incomplète. Dès lors, au sein même de *La Prisonnière*, le modèle musical de l'intériorité s'érige alors contre le modèle photographique : il permet enfin de penser cette identité

---

<sup>111</sup> Henri Bergson, et Gilles Deleuze, *Mémoire et vie* (Presses universitaires de France, 1963) 9.

<sup>112</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris: F. Alcan, 1924) 18.

dans la différence contre laquelle la logique photographique achoppait.

Toutefois, si le modèle proustien de la conscience est proche de la définition bergsonienne, il reste un écart entre Proust et Bergson. Pour Bergson il y a toujours une continuité « pure » souterraine à retrouver. Contre le « continuisme » absolu de Bergson, Proust pense le vide et le néant (le temps perdu), l'inauthentique, la cécité à soi-même. Il n'y a pas une continuité fondamentale et une plénitude sous-jacente chez Proust. C'est bien pour cela qu'il existe une tension dans la figure du soi, tour à tour modelée sur l'intervalle entre les clichés ou la fluence d'une continuité musicale.

Néanmoins, notre intérêt se porte sur le système d'échos dévoilés entre l'intériorité et l'extériorité, entre une vision du monde qui s'ente sur le paradigme musical et une vision de soi qui récupère grâce à la musique la possibilité d'une identité dans la durée, un soi qui n'est pas entier en soi mais une multiplicité tendue vers l'avenir où chaque note recomposerait l'ensemble, où chaque instant l'alourdirait, l'épaissirait, l'approfondirait. Et tout d'abord, si le son permet d'accélérer l'individuation d'une forme visible, comment se joue « l'individuation » dans l'élément sonore lui-même ?

#### **2.4. Repenser l'intelligibilité du monde et de soi comme visibilisation *non visuelle* : la musique entre spatialité et temporalité**

Nous sommes ici au cœur de la *Prisonnière*. Rendu chez les Verdurin, le héros s'apprête à entendre la fameuse sonate de Vinteuil. A sa grande surprise d'abord, il « ne connaissait pas ce qu'on jouait » ; il se « trouvai[t] en terre inconnue » (1790) dans une position de non-savoir et d'aliénation. Après quelques mesures, et comme par magie (il évoque l'apparition magique d'un génie), il se « retrouve » alors en terrain familier, « en pleine sonate de Vinteuil » (1790), comme si, dit-il, on l'y avait conduit par une autre voie : « la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, *vint à moi*, reconnaissable sous ses parures nouvelles. » (1790)

Comme une parole qui interpelle avant de disparaître (une phrase qui « s'adressait à [s]oi »), le petit fragment de la sonate, retrouvé un instant, laisse place au septuor, à ce bloc inédit qu'elle a néanmoins percé d'une entaille, et d'où émerge rapidement un monde inconnu, « tiré du silence et de la nuit » (1791). Au sentimentalisme de la sonate (un « roucoulement de colombe »), le septuor substitue l'atmosphère glacée et fraîche de l'aurore, puis un motif joyeux digne d'un après-midi « brûlant et passager ». Pourtant, le « motif triomphant des cloches », il le trouve d'abord « laid » (ce sont « des bruits », comme le bruit « des baguettes sur la table »). En résulte une perte d'attention qui se traduit narrativement par une description brève mais détaillée des musiciens, des invités, des individus en situation d'écoute. Passé ce moment d'évasion, le héros se replonge dans le Septuor, ce qui déclenche en lui un flot de pensées. A travers la temporalité propre au déroulement musical, ce qui apparaît ici, c'est bien un vécu de conscience (celle du héros en situation d'écoute, hormis l'intervention furtive du narrateur : « et comme je le sus plus tard »), ou une conscience intime du temps qui déborde de part en part, assaillie de pensées et de réflexions, d'une part, sur la place du Septuor dans l'œuvre de Vinteuil, puis, par dérivation, sur la place d'Albertine dans la série de ses amours (« j'avais pu pendant la musique me souvenir, les mêler à elle » 1797). Différent de la Sonate, le Septuor en est néanmoins l'aboutissement ; mieux

encore, toutes les compositions passées de Vinteuil ne sont en réalité que des tentatives (« des essais ») qui « réclamaient » ce Septuor, de même que la série des amours du héros « réclamaient ce plus vaste amour ». Ici, le courant de pensée est ponctué d'une « tendre phrase familiale » qui le fait refluer vers d'autres nappes noétiques, d'autres pensées mélangées (« tant tout s'entrecroise et se superpose dans notre vie intérieure »). Parmi elles, de nouveau, se dégage la pensée d'une identité dans la différence : entre les compositions musicales si différentes de Vinteuil vibrait « une même prière... seulement réfractée à travers les milieux différents de pensée » (1795), non pas une analogie fondée sur une intuition intellectuelle ou un savoir musicologique, plutôt une parenté sensible, une « sensation » de communauté ou un même « accent ». Dans l'immanence d'une manifestation sensible et sonore, c'est bien la voix comme le monde intime de Vinteuil qu'il découvre.

Après la brève intermission qui suit l'andante, le héros se lance alors dans un véritable *déchiffrage* de la texture musicale du Septuor. La première écoute ou la première lecture amorce un « travail de modelage d'une nébuleuse encore informe » (1883). La phrase d'abord « captive dans une opale », se dégage ou se dévoile dans la durée, non dans une impression immédiate, mais au terme d'un cotoiement prolongé où se produit une synthèse passive du souvenir dans la répétition.

Voici le texte qui servira de support à notre analyse :

Cependant le septuor, qui avait recommencé, avançait vers sa fin ; à plusieurs reprises telle ou telle phrase de la sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme renaissent les choses dans la vie ; et c'était une de ces phrases qui, sans qu'on puisse comprendre quelle affinité leur assigne comme demeure unique et nécessaire le passé d'un certain musicien, ne se trouvent que dans son œuvre, et apparaissent constamment dans celle-ci, dont elles sont les fées, les dryades, les divinités familières ; j'en avais d'abord distingué dans le septuor deux ou trois qui me rappelaient la sonate. Bientôt – baignée dans le brouillard violet qui s'élevait, surtout dans la dernière période de l'œuvre de Vinteuil, si bien que, même quand il introduisait quelque part une danse, elle restait captive dans une opale – j'aperçus une autre phrase de la sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu'elles étaient apprivoisées, et entraînaient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs, lesquels, n'ayant devant eux qu'un voile épais au travers duquel ils ne voyaient rien, ponctuaient arbitrairement d'exclamations admiratives un ennui continu dont ils pensaient mourir. Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente – comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu'aucune femme m'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là, qui m'offrait, d'une voix si douce, un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait été jamais

donné de rencontrer. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint le mystérieux appel du début. Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie. Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre. Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire ; car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur, insoucieux lui aussi des noms et du particulier, pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. Enfin le motif joyeux resta triomphant ; ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis, une joie aussi différente de celle de la sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe écarlate, quelque archange de Mantegna sonnait dans un buccin. Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supra-terrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec. En tous cas, pour en revenir à l'accent particulier de cette phrase, comme il était singulier que le pressentiment le plus différent de ce qu'assigne la vie terre à terre, l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà se fussent justement matérialisés dans le triste petit bourgeois bienséant que nous rencontrions au mois de Marie à Combray ! Mais, surtout, comment se faisait-il que cette révélation, la plus étrange que j'eusse encore reçue, d'un type inconnu de joie, j'eusse pu la recevoir de lui, puisque, disait-on, quand il était mort il n'avait laissé que sa sonate, que le reste demeurait inexistant en d'indéchiffrables notations ? Indéchiffrables, mais qui pourtant avaient fini par être déchiffrées, à force de patience, d'intelligence et de respect, par la seule personne qui avait assez vécu auprès de Vinteuil pour bien connaître sa manière de travailler, pour deviner ses indications d'orchestre : l'amie de Mlle Vinteuil. Du vivant même du grand musicien, elle avait appris de la fille le culte que celle-ci avait pour son père. C'est à cause de ce culte que, dans ces moments où l'on va à l'opposé de ses inclinations véritables, les deux jeunes filles avaient pu trouver un plaisir dément aux profanations qui ont été racontées. (1798-1799)

Le travail de déchiffrement auquel se soumet le héros s'apparente au travail d'abstraction d'une forme singulière (un procès d'individuation). La musique en effet n'existe que comme objet purement temporel, comme continuum sonore. C'est par une différenciation qualitative et quantitative (entre les notes d'une part et entre les phrases de l'autre) que le héros parvient à faire

émerger une unité musicale, une unité *dans* la différence même. L'identité du Septuor résulte à la fois d'un processus de différenciation interne (entre les notes et les motifs du Septuor) et d'un processus de différenciation externe (par rapport à la sonate de Vinteuil) : « à plusieurs reprises telle ou telle phrase de la sonate revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, *la même et pourtant autre* » (1798). Le retour du Septuor se produit en une multiplicité de phrases, à la fois identiques *et* différentes de la Sonate, « la même et pourtant autre ».

Cependant, dans le flot de nébulosité en grisaille (composé de réminiscences vagues de la Sonate) jaillit une phrase singulière, une « autre phrase » qui capte toute l'attention du personnage. Cette nouvelle « phrase », remarque le héros, inconnue mais différenciée (différenciée mais non encore pleinement individuée), est une figure dont il ne peut voir le visage mais dont il peut suivre la progression narrative en lui-même (comme un tracé intérieur). Notons ici que le procès d'individuation est renforcé par la prosopopée, puisque la phrase est qualifiée de « créature invisible » ou « d'Inconnue » qui résiste à toute prise ou à toute capture : *elle* « se défi[e] », « se transform[e] », « s'approch[e] », « dispar[â]t ». Cette résonance est purement subjective, autrement dit, elle demeure invisible à autrui ; c'est un « voile confus » pour la plupart des autres auditeurs. Cette inconnue nous rappelle paradoxalement la photographie de la duchesse de Guermantes, où s'irréalisait une rencontre, même si, contrairement au flux musical, la photographie lui donne l'impression de pouvoir capturer la Duchesse du regard.

Or cette « Inconnue » (avec une majuscule) ne peut être capturée, elle représente même une inversion du modèle platonicien : la phrase « inconnue » et « invisible » ne procède pas d'une intelligibilité conceptuelle (« cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien ») ; elle relève au contraire d'une intelligibilité *sensible*. Proust établit une différence entre « connaître » et « comprendre » : « comprendre » à l'opposé de « connaître » relève d'un mode d'appréhension sensible. S'il comprend la phrase sans la connaître, c'est qu'il existe un mode d'intelligibilité qui ne passe par l'intelligence, qui se donne sans code, dans l'immanence des impressions sensibles. Cette rencontre est capitale car elle révèle une Inconnue, une essence, qui n'est pas l'idée platonicienne — manifestation de la visibilité dans sa totalité, clarté absolue — mais qui est l'Invisible, une « essence » voilée jouant à cache-cache avec le monde. La présence de l'Inconnue est irréductible à sa positivité, à la facticité de son apparaître.

Cependant, le visage de « l'Inconnue » ne demeure pas longtemps étranger : le narrateur mentionne même sa *visibilité* (un mode de visibilité certes paradoxal puisqu'il est immatériel et désincarné). Notons d'ailleurs que dans la *Recherche*, la musique est souvent associée à la lumière. Au début du roman, pour ne citer qu'un exemple, Elstir mentionnant la sonate de Vinteuil la compare à une source lumineuse : « Il ne faudra aucune *lumière* et qu'il joue la sonate au Clair de lune dans l'obscurité pour mieux voir *s'éclairer les choses*. » (231). Dans la « clarté » de la musique rayonne une forme d'intelligibilité. Dans le passage cité, le récit puise en abondance dans le champ lexical de la vue : « j'aperçus une autre phrase », je « reconnaissais », « une que je vis », « sans que je pusse apercevoir son visage », « spectateur intérieur ». Pourtant, la « visibilité » de la phrase demeure immatérielle, « sonore » : la phrase ressemble à un hiéroglyphe, parce que le héros n'en comprend pas le langage. Une lutte, un « corps à corps » de « caractère douloureux », éclate alors entre la phrase émergente et cette « autre phrase ». Le combat entre les deux motifs, notons-le, préfigure la lutte de l'amante de Mademoiselle de Vinteuil dans le déchiffrement des hiéroglyphes du

Septuor (les notes dites *indéchiffrables* de Vinteuil). Ici, à l'issue du duel, le premier motif du Septuor triomphe : un « appel » qualifié de « joie ineffable ».

Comme on peut le constater, cette joie ineffable procède moins d'une intuition intellectuelle que d'une idée sensible intuitionnée dans l'immanence de la multiplicité sonore. Autrement dit, elle provient d'une différenciation d'avec la Sonate (comme Bellini diffère de Mantegna) ; le Septuor n'est pas une plénitude auto-suffisante qui totalise tous les fragments antérieurs : il naît d'une « différence intériorisée » (Deleuze) d'avec la Sonate (le narrateur précise que le Septuor est la différence intériorisée de toutes les autres compositions de Vinteuil). Le Septuor offre donc une unité dans la multiplicité même, et non une unité extraite de la multiplicité : il est à la fois « même et pourtant autre ».

Ajoutons également que les deux morceaux de musique (la sonate et le septuor) comme « système d'équivalences » sont différenciés dans le récit par le biais du pictural (les tableaux de Bellini et de Mantegna), à savoir à des anges jouant de la musique. Nous avons ici un chiasme : la musique est liée à une iconicité, elle-même liée à la musicalité. Cette comparaison de la musique et du visible reprend de nouveau la topique du même (représentation musicale) et de l'autre (dans différents médias, par exemple, la peinture). La différence musicale entre le Septuor et la Sonate est comparée à une différence *visible* (les deux représentations des anges musiciens) dans les tableaux de Bellini et de Mantegna. S'il faut voir la Nature comme on respire un chef d'œuvre, il faut voir une composition musicale comme on écoute un tableau (où des anges jouent de la musique)<sup>113</sup>.

La joie du narrateur dans cet extrait n'est pas liée à *un appel de l'intelligible* (comme le croit Jean-Jacques Nattiez par exemple, car « l'approximation » de cette joie est « matérialisée dans le triste petit bourgeois » qui n'est autre que Vinteuil) : au contraire, elle est liée à la matérialisation sensible des impressions « qu'à des intervalles éloignés » il avait découvertes dans sa vie (comme lors des « clochers de Martinville » par exemple). Or la jubilation éprouvée par le héros à l'occasion de ces moments extatiques s'exprime par des impressions visuelles. Grâce au Septuor, c'est la musique qui rend le visuel intelligible (qui le met « en lumière »). Autrement dit, dans le diapré sonore du flot musical, le narrateur voit un miroitement, une lueur d'éternité (« un paradis »), l'invisible d'une idée qui scintille ou d'une dimension qui va reconfigurer le monde.

Naturellement, cette « visibilité » musicale n'est pas *visuelle* : invisible même, elle est pourtant ce par quoi les choses vont apparaître, à la manière de ces « verres » optiques mentionnés plus haut qui déforment ou informent la vue sans être visibles en soi. (On se rappelle ici combien la Sonate hantait, latente, la vie de Swann). Par conséquent, le message de cette phrase, cet « appel » dont il est question, est à la fois émergence d'une singularité et donation d'une généralité, autrement dit « anticipation de connaissance », pour reprendre l'expression de Mauro Carbone.

En résumé, le passage du Septuor est fondamental car il offre au héros un schème d'intelligibilité du monde qui nécessite un dévoilement *temporel*, et par conséquent, interdit alors toute possibilité de prise ou de capture. S'il faut écouter le monde comme on voit la musique (variation de la citation liminaire), qu'advient-il alors de la perception ? De même que la musique de Vinteuil n'existe que comme reprises différenciées, ou synthèses passives, le monde sensible,

---

<sup>113</sup> Ces anges qui jouent de la musique rappellent la contemplation fondée sur l'écoute de Paul Claudel. Cf. Paul Claudel, *L'œil écoute* (Paris: Gallimard, 1946).



nébuleuse informe et confuse d'impressions, se donne également comme un Tout ouvert<sup>114</sup> : le Tout se totalise, mais toujours comme ouvert, en se différenciant, et exprime par là même sa profondeur (son invisibilité et son opacité, qui sont son *ouverture* même).

Les phrases musicales du Septuor, « masse nébuleuse » tout d'abord (comme les notations cryptiques de Vinteuil et comme les impressions sensibles en général) deviennent avec le temps « d'éblouissantes architectures » : le monde doublé d'un invisible ne peut « apparaître » qu'au terme d'un long procès, d'un long côtoiement, comme celui qu'exige le développement des impressions musicales. C'est la patience et l'attention qui font d'une phrase musicale inconnue un objet intime et familier. De même, c'est la vie qui peut « rendre tous les modèles » et qui peut développer le sens latent d'une chose, et non pas le désir de prise totale dans l'instantané (la logique du cliché). Le monde sensible exige donc une période de latence pour se découvrir soi-même et à soi-même et pour être déchiffré.

On comprend un peu mieux désormais pourquoi le narrateur à la fin du volume critique l'instantanéité du déchiffrement du sensible : « déjà à Combray, je fixais avec attention devant mon esprit quelque image...[mais] les vérités que l'intelligence saisit *directement à claire-voie* dans le monde de la pleine lumière *ont quelque chose de moins profond...* que celles que la vie nous a malgré nous communiqués *en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens...* » (2270).

Le paradigme musical (comme le paradigme pictural et optique avant lui) affecte la nature même du « déchiffrement » du monde, de même qu'il rend possible une *image* autre de l'écriture comme *dévoilement*. Par le biais d'Elstir (le paradigme pictural), de Vinteuil (le paradigme musical) mais grâce aussi à la photographie (notons ici l'absence « d'incarnation » qui reflète en réalité la nature anonyme et mécanique du dispositif), la conception de l'écriture comme média neutralise tout désir de capture ; elle transforme au contraire l'opacité, l'obstacle, les limitations de la visibilité en nouvelle puissance d'expression, et elle se fait alors écriture de la mémoire, ou écriture du temps perdu. Voyons désormais comment se thématise la relation à l'écriture, depuis « l'écran diapré de la lecture » à Combray et de la découverte de Bergotte, jusqu'au style-vision à la fin de la *Recherche*.

### 3. La littérature et la « déformation cohérente du visible »<sup>115</sup> : vers une nouvelle reformulation de l'écriture

#### 3.1. L'écran diapré de la lecture et le rêve de profondeur

Lorsque le narrateur évoque ses lectures dans la maison de Combray, il insiste sur l'effet euphorique, sur l'« émanation troublante » produite par exemple par le *François Champi* de George Sand (42). Notons d'emblée que cette « émanation » n'est pas sans rappeler la nature indicielle de

---

<sup>114</sup> "Le temps, c'est l'ouvert, c'est ce qui change et ne cesse pas de changer de nature à chaque instant. C'est le tout qui n'est pas un ensemble, mais le passage perpétuel d'un ensemble à un autre, la transformation d'un ensemble à un autre. C'est très difficile à penser ce rapport temps-tout-ouvert. Mais c'est précisément le cinéma qui nous le rend plus facile." Deleuze ici se réfère aux trois niveaux déterminés par le cadrage, le découpage et le montage. Cité par Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006) 77.

<sup>115</sup> Merleau-Ponty, *Notes de cours* 218.

la photographie. En effet, la photographie fut d'abord considérée comme l'écriture de la lumière (*La Lumière* fut aussi le premier journal consacré à la photographie), capable en cela de préserver la trace, « l'aura » du sujet photographié. Rappelons aussi que les premières photographies nécessitaient des temps de pause conséquents, ce qui renforce encore le mythe de la transsubstantiation de l'être en sa représentation. Moulée sur l'aura photographique, l'écriture offre l'image d'un monde, celui de l'auteur, qui chatoie à l'intérieur du lecteur.

Toujours dans le premier volume de la *Recherche*, le narrateur insiste sur l'« écran diapré d'états différents » que produit la lecture (75) : « Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. » (75)

On remarque dans un premier temps que le modèle invoqué pour représenter l'effet de la lecture n'est pas la peinture mais le cinématographe (« l'écran »). Comme le note justement Mieke Bal, cet « écran » est une surface « picturale » à deux dimensions, donc une surface plane<sup>116</sup>. Et pourtant, ce « diapré » n'évoque-t-il pas le chatoiement des formes et des couleurs à la surface d'un écran de cinéma (un kaléidoscope en quelque sorte). Bien plus, ces « états différents » suscités par la lecture, ne nous rappellent-ils pas les postures corporelles irréalisant la chambre où se trouve le narrateur au début du roman ? En ce sens, ne sont-ils pas eux aussi promesse de profondeur ?

Tel un coquillage, tout livre enferme une perle, un savoir captif, une essence, « une richesse philosophique » que le héros avoue vouloir capturer (« mon désir de me les approprier »). A certains égards, le livre ressemble au monde perçu, lui-aussi doté d'une dimension d'invisibilité : il ne se réduit pas au sens des mots, car il a pour ainsi dire un sens à la seconde puissance. Ce qu'expose cet écran diapré, c'est une fois de plus la quête initiale de la profondeur, la quête de l'essence, le désir de clarté, ou le désir de sortir de l'obscurité. La littérature est d'abord vécue comme transposition du mystère de la profondeur du sensible.

De même que l'indétermination du ciel et de la terre au premier plan du tableau du port de Carquethuit engage une vision autre des choses, le chatoiement diapré à la surface de la lecture doit provoquer une secousse réelle dans le visible, causer une émanation qui troue et trouble le visible, susciter en somme une reconfiguration du monde. La découverte de Bergotte donne lieu à d'éloquentes considérations sur le pouvoir d'altération que possède l'écriture. Elle entraîne par ailleurs une mise en relation constante de l'écriture avec les arts visuels et avec la musique.

### 3.2. L'écriture : l'art de voir et d'entendre ?

Instruite du mode de fonctionnement de la musique comme de la peinture, l'écriture se voit redéfinie par rapport aux deux médias. En effet, qu'il exprime ses doutes (565) sur sa carrière littéraire ou qu'il décrive le style de Bergotte, le narrateur puise essentiellement dans des métaphores optiques et sonores. Mais il s'agit moins du visuel *per se* que d'une « visibilité » héritée

---

<sup>116</sup> Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust* (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1997) 30.

de la peinture *et* de la musique (c'est donc une « visibilité » sonore et picturale).

Tout d'abord, lorsqu'il remet en question ses talents d'écrivain, le héros invoque son incapacité de « voir » ou « d'entendre » (il convoque ici à la fois le visuel et le sonore): « Je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais pas *écouter* ni, dès que je n'étais plus seul, *regarder* » (2147). L'« infirmité » visuelle du héros fait même l'objet d'une remarque désobligeante de la part de Charlus, qui accuse le héros d'être atteint d'une « infection du nerf optique » (1176). Par ailleurs, à la lecture du *Journal* des Goncourt, le héros définit de nouveau l'écrivain par rapport à ses facultés visuelle et auditive : il faut savoir écouter et voir pour être écrivain, être en quelque sorte *une plaque réfléchissante*<sup>117</sup>.

Or le héros avoue qu'il ne sait « entendre » ni même « voir » qu'à des moments précis, quand il absorbe non ce que les gens disent, le contenu, mais le comment, la manière, l'accent ou le style, la forme de ce contenu ; et l'acuité de son observation est aiguisée lorsque se présente une analogie entre deux êtres, un écho ou une reprise. Mais les facultés visuelle et auditive que possèdent les Goncourt lui font défaut. Le narrateur en conclut alors : « quand je croyais les regarder, je les radiographiais » (2149). Son activité scopique ne peut s'arrêter en surface ; elle tente de voir « au travers », de creuser sous le sensible afin de trouver « en clair-obscur » la composition intime des individus. Son désir est une fois de plus désir de profondeur.

Or l'écrivain « réel » doit selon lui moins radiographier que « réfléchir » la surface des choses. L'écrivain doit se faire « miroir » : L'écrivain, explique le narrateur, c'est « celui qui sait devenir miroir » (2150). Ici, le miroir n'est pas invoqué pour sa fonction mimétique, mais bien pour sa capacité « réfléchissante », à l'image même de la « plaque » photographique. On en déduit alors que l'artiste doit ressembler à un dispositif d'enregistrement qui capte la matière sonore et visuelle du présent.

Si la « plaque réfléchissante » modèle à première vue l'écriture sur un dispositif photographique et non radiographique, donc sur un art du présent, de la présence et de l'immédiateté, cependant, nous l'avons vu, le modèle optique de la photographie, ou à plus forte raison le paradigme cinématographique de l'écriture, est violemment critiqué par le narrateur. L'art de voir et d'entendre qu'implique l'écriture ne peut donc être réduit à l'intensification d'une attention au monde qui en dévoilerait « l'instantané » dans l'écriture. Si l'écrivain doit se faire miroir, ce n'est pas parce qu'il fait *voir* le monde, qu'il en donne une reproduction ou une traduction littéraire (ce qui réduirait la littérature à une « littérature de notation » dite « réaliste », que Proust critique dans *Contre Sainte-Beuve*). Dès lors, comment comprendre cet art de voir et d'écouter nécessaire au talent d'écrivain ? Comment appréhender le modèle photographique associé au devoir de l'écrivain sans le faire retomber dans le paradigme du cliché ? Pour répondre à cette question, il nous a paru important d'analyser la manière dont le narrateur thématise le style de Bergotte et, partant, la situation de l'écrivain en général.

---

<sup>117</sup> Proust écrit : "de même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété." (441)

### 3.3. Le style de Bergotte : à la manière d'Elstir et de Vinteuil

Le narrateur, usant d'une métaphore musicale cette fois, avoue ne pas avoir perçu immédiatement la *profondeur* du style de Bergotte : « comme un air de musique dont on raffolera plus tard, mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas » (82). Noyée sous un flot de notes, la « figure » du style de Bergotte, telle une mélodie, ne se *détache* pas du fond sonore. Autrement dit, le héros n'a pu abstraire une forme depuis la diversité du sensible.

Selon Norpois, Bergotte n'est qu'un « joueur de flûtes » flanqué d'un formalisme dénué de toute substance, et son écriture, patine superflète, « feux d'artifices » (379), « chant de harpes » (82) ou « effusion musicale » qui leurre l'oreille naïve, relève d'un art purement décoratif. Une critique semblable reviendra sous la plume même du narrateur, mais cette fois, concernant Brichot (2204) : le « faux brillant » de l'écriture de Brichot consiste en un flot d'images triviales, en clichés qui ne font qu'effleurer ou caresser l'oreille. Semblable à l'esthétisation artificielle du monde chez Swann, l'esthétisation excessive de l'écriture ne peut produire qu'un style précieux, ampoulé et vain, qui recouvre le monde de sa vision fantasmée<sup>118</sup>.

Remarquons ici que les critiques formulées par Norpois et par le narrateur, ne sont pas sans rappeler celle que fait Genette à l'égard du style même de Proust. Selon Genette, l'écriture palimpseste de Proust, et la pléthore d'images verbales qui l'informe, noie le réel sous un flot verbal : ce faisant, elle éloigne à jamais la possibilité de pouvoir le toucher, ou même peut-être de le « voir ».

Cependant, si l'on analyse les commentaires du héros à propos du « style » de Bergotte (les métaphores musicale et visuelle abondent), on se rend compte que ce style, pour imagé et métaphorique qu'il soit, a le pouvoir de « reconfigurer la vue ». Ainsi que le note le narrateur, « chaque fois qu'il parlait de quelque chose dont la beauté m'était restée jusque-là cachée, des forêts de pins, de la grêle, de Notre-Dame de Paris, d'Athalie ou de Phèdre, il faisait dans *une image exploser* cette beauté jusqu'à moi. » (83) Tout d'abord, l'écriture de Bergotte n'est pas imageante au sens où elle donnerait au lecteur une « image » des « forêts de pin », de « Notre-Dame » ou de « Phèdre ». Notons ici que le narrateur prend ses exemples dans le monde perçu (les forêts de pin), dans l'architecture (Notre-Dame) et dans la littérature, ce qui montre une fois de plus qu'il ne s'agit pas d'une représentation « imagée » de la chose. Au contraire, ce que l'écriture dévoile, c'est une nouvelle appréhension des choses, une certaine manière de concevoir ou d'appréhender la chose qui « était restée cachée jusqu'à là », en somme c'est un *regard*. A la manière d'Elstir qui fait « apparaître » dans le portrait du portail de l'église des choses que le regard du héros n'avait pas distinguées, l'écriture de Bergotte fait « exploser » une dimension inconnue des choses (d'un paysage, d'un livre ou d'un objet d'art). Le verbe « exploser » efface l'impression visuelle au profit de la sensation auditive. Cette « explosion » met en évidence, sinon la qualité « musicale », l'éclat

---

<sup>118</sup> Cela rappelle l'anti-formalisme et l'anti-obscurantisme que revendique Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Ce style ampoulé, adventice est également condamné par Paul Valéry : "dans l'ordre du langage, les figures, qui communément [ont] un rôle accessoire, semblent n'intervenir que pour illustrer ou renforcer une intention, et paraissent donc adventices, pareilles à des ornements dont la substance du discours peut se passer". Voir Paul Valéry, *Variété 3* (Paris: Gallimard, 1946) 28.

ou le retentissement extrême du style de Bergotte. L'« image » de la beauté n'est plus caressante, elle se fait explosive, *bouffée sonore* : elle retentit, *perturbe* les sens (c'est une « explosion ») et surtout, elle met en contact des choses restées cachées, oubliées, ignorées, inaperçues jusqu'à présent. La beauté de l'église de Balbec ne serait jamais entrée dans le monde du héros, si Elstir n'avait pas fait « exploser » ou « retentir » cette beauté jusqu'à lui (dans la description narrativisée de l'église). De même, Notre-Dame, Athalie, Phèdre, la grêle, les forêts de pin n'auraient été que des noms, des réalités distantes, des clichés provenant d'un savoir sur l'apparaître de la chose, si Bergotte ne les avait pas rendus palpables dans une image explosive. C'est la beauté de la chose qui prend enfin forme, comme ces détails du portail de l'Eglise, inaperçus d'abord, puis « mis en lumière » dans le discours descriptif du peintre. En prenant forme, la chose, d'un simple nom, devient « Nom propre » ou chose individuée.

Cette figure « cachée », restée latente, sourd depuis les profondeurs et « apparaît » violemment au héros. L'image verbale, explosive, se dote alors d'une valeur heuristique dans la mesure où elle extrait une nouvelle dimension de la réalité : elle fait *apparaître* au sens phénoménologique du terme<sup>119</sup>. Cependant, loin de nous l'idée d'associer « l'apparaître » à une apparition (une représentation ou une image). L'explosion est appréhension, pour reprendre un terme cher à Husserl (l'appréhension désignant le surgissement de la chose dans son aséité et son altérité au sujet, qui transgresse la sphère « propre » et immanente des vécus subjectifs). En définitive, il semble bien que l'écriture (comme le prouve le style de Bergotte) puisse toucher le réel, puisse s'approcher en se détournant du monde qu'elle exprime (car écrire, c'est bien s'affranchir rigoureusement du voir), comme le font aussi et à leur manière la peinture d'Elstir et la musique de Vinteuil (l'un en plongeant dans les formes et la couleur, l'autre, dans le flot sonore).

### 3.4. L'artiste oculiste et la variation du même et de l'autre

A l'image de la sonate de Vinteuil pour Swann (qui lui avait révélé le sens de son amour), à l'image de l'indistinction de la mer et de la terre au premier plan du tableau de Elstir (qui impose une reconfiguration du regard), l'écriture de Bergotte est dotée d'un pouvoir identique de « reconfiguration » des choses. Le style de Bergotte fonctionne comme un « nouvel éclairage », qui modifie non seulement l'apparence des mots, mais devient filtre, dimension, verres (nullement transparents) à travers lesquels le monde sera désormais appréhendé. Dans la musique, dans la peinture et dans l'écriture, quelque chose de « latent » se « dimensionnalise » (comme s'il avait été impressionné sur une plaque réfléchissante) et provoque une secousse (« une explosion ») dans la configuration actuelle du monde (comme les lois de la perspective « dévoilées » par la peinture d'Elstir).

Au vu des analyses précédentes, on comprend mieux pourquoi le narrateur emploie une image « optique » pour décrire l'artiste : « l'artiste original procède à la façon des oculistes. Le

---

<sup>119</sup> Lorsque le style de Bergotte perd de son prestige, c'est parce qu'il ne surprend plus le héros : "ses phrases étaient aussi claires à mes yeux que mes propres idées" (999). Autrement dit, sa vision du monde est désormais en adéquation totale avec la vision du monde générée par le style de l'auteur : "les choses s'y voyaient aisément", ajoute-t-il, comme si le monde "n'apparaissait" plus mais se soumettait à un ordre déjà préétabli.

traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : "Maintenant *regardez*." Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous *apparaît* entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement *clair*." (100) Le narrateur aurait pu inclure ici la musique à côté de la « peinture » et de la « prose ». Dans les trois cas, il ne s'agit pas de cliquer le monde, de se faire mimétisme (ni la musique, ni la peinture d'Elstir, ni le style de Bergotte ne sont « mimétiques » ou « représentatifs ») ; il s'agit plutôt de le « révéler » à *lui-même* dans une forme toujours autre, une forme toujours « clair[e] » et pourtant toujours neuve, « différent[e] de l'ancien » ; il s'agit de faire « exploser » l'ancienne configuration et de créer « des rapports nouveaux entre les choses » (999).

Parfois, il est vrai, lorsque le peintre dévoile son œuvre, ce n'est pour le sens commun que du « barbouillé » (comme les tableaux d'Elstir au regard de Mme Verdurin) : car, observe le narrateur, « il y eut un temps où on reconnaissait bien les choses quand c'était Fromentin qui les peignait et où on ne les reconnaissait plus quand c'était Renoir » (999). On observe ici qu'il ne s'agit pas de « représenter » le monde, mais de le reconnaître. Ensuite, l'habitude nous fait oublier l'encodage des formes : la peinture romantique de Fromentin n'était pas « romantique », elle dit le monde et le monde se reconnaît en lui (Fromentin eut beaucoup de succès en son temps). Lorsque Renoir et plus tard les impressionnistes se mettent à peindre à la lumière du jour l'absence de contours des choses, l'œil inaccoutumé s'exclame et s'irrite devant l'incomplétude, l'indétermination, bref le barbouillé non identifiable des formes peintes. Mais il arrive un jour où la manière dont le monde s'est réfléchi dans la nouvelle peinture (non comme image mais comme trace, schème représentatif ou dimension) devient norme, perception commune, et plus tard même, cliché : « Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. » (1000)

En réalité, la conception de l'artiste oculiste se retrouve dans l'esprit du temps. Chez Bergson déjà, avant d'être érigé en principe de l'art moderne par Paul Klee<sup>120</sup>, l'artiste se fait médiateur, vecteur d'une nouvelle vision, « révélateur » pour ainsi dire d'une image neuve du monde<sup>121</sup>. L'utilisation par Bergson d'une métaphore issue de la genèse de l'image photographique n'est pas un hasard, loin s'en faut, puisqu'il a voulu mettre au fondement de son ontologie, comme constituants ultimes du réel, une multiplicité d'« images ». L'artiste, à la manière d'un photographe, développe l'image encore latente d'une nouvelle vision du monde. Cette idée trouve sans nul doute un écho chez Proust : « ... nous "suivons" notre pensée, l'objet qui est devant nous, *invisible aux autres* (rendu visible par l'artiste dans une œuvre) » (1862). L'artiste fait de cet invisible, ineffable et inaudible, une forme nouvelle, une nouvelle visibilisation du monde. Aussi, comme la littérature chez Bergotte, la musique de Vinteuil est capable de révéler « cette qualité inconnue d'un monde unique, et qu'aucun autre musicien nous avait fait voir » (1885).

Par conséquent, l'artiste original découvre « un univers insoupçonné » en imposant une autre dimension par laquelle le monde est rendu à nouveau intelligible (1000). L'artiste-oculiste ne corrige pas la vision pour la transformer en vision totale du monde ; il est moins correcteur que créateur de nouvelles visions ou de visions autres, d'autres variantes d'un même monde, dans la

<sup>120</sup> "Art does not reproduce the visible but makes visible". Paul Klee, *Notebooks, Volume 1: The Thinking Eye* (London: Lund Humphries: 1961) 76.

<sup>121</sup> Henri Bergson, *Œuvres* (Paris: P.U.F, 2001 (1959)) 1371.

peinture, la musique, la photographie, la littérature, bref dans tous les modes d'expressivité possibles. C'est à la fois le même monde et un monde toujours autre qui est exprimé : d'une part, comme un même opéra traité musicalement dans des périodes différentes, comme les cathédrales de Monet peintes à la même époque dans des éclairages différents, il est toujours autre au sein d'un même mode d'expression (les styles de peinture, d'écriture, de musique se renouvellent) ; d'autre part, il se matérialise autrement selon le mode d'expression choisi (de même qu'un poème de Mallarmé se transforme dans la musique de Debussy, et le mythe de Salomé dans la peinture de Gustave Moreau).

L'artiste oculiste renouvelle le monde non parce qu'il en offre une autre image, mais parce qu'il change la manière dont le réel se réfléchit. C'est pour cela que l'écrivain doit devenir une « plaque réfléchissante » ou un « miroir ». L'artiste, c'est celui qui produit une « déformation cohérente » du monde, pour reprendre l'expression que Merleau-Ponty emprunte à Malraux. Elle est déformation, car ce sont de nouveaux « verres » qui déforment la perspective précédente ; elle est cohérente car l'image devient par la suite véritablement nette. Le style original nous dépossède de notre ancienne vision des choses, reconfigure la réalité et nous fait voir autrement. Comme déformation et reconfiguration, il continue le geste d'expression du monde. En un sens, l'artiste original parvient à réarticuler le même et l'autre, à faire de son matériau d'expression le moyen d'un « renouvellement du monde » (1000). C'est ainsi que l'art peut *dévoiler* la *profondeur* du réel<sup>122</sup>. Chaque mise en forme du monde ne parvient nullement à en épuiser la profondeur, car chacune nous présente seulement « un coin du revers de l'étoffe » (1543).

### 3. 5. Le style : l'unité dans la diversité

Si l'artiste peut faire varier le monde, lui ôter son visage familier pour le renouveler (passer de l'un au multiple), c'est bien aussi parce que l'œuvre en question affiche un « accent » propre, un « style », comme le dit le narrateur. Tout d'abord, chez Proust, la notion de « style » constitue en elle-même une variante de l'un et du multiple. En effet, si l'artiste-oculiste peut renouveler le même monde dans une multiplicité de formes, chacune de ses œuvres semble réfléchir le même accent ou la même vision (notons ici que la référence est à la fois picturale et musicale).

En effet, quelle que soit la diversité des productions d'un artiste (que ce soit Vinteuil, Bergotte, ou Elstir), le style est perçu comme un accent ou un éclairage communs à toutes ses

---

<sup>122</sup> A la fin de *Un amour de Swann*, le narrateur décrit l'apparition d'Odette entourée de sa cohorte d'admirateurs masculins. Il la compare alors à un berceau de glycines; à une embellie mauve tout épanouie qui se détache pompeusement du visible ; à une figure recadrée dans une fenêtre dont les contours accentuent encore le pittoresque, se déploient, déroulant la majesté et la richesse de son appareil. En fait, la figure d'Odette allégorise la richesse du monde, d'autant plus que le narrateur compare l'inaperçu des détails de la veste d'Odette, " ses mille détails d'exécution", à une orchestration trop subtile d'instruments qu'une oreille inexperte serait bien incapable de distinguer. Cette richesse du monde qui n'apparaît pas, se noie dans la perception commune ou dans les clichés. Elle est non différenciation du même et de l'autre. En revanche, l'art au sommet de sa puissance d'affect peut révéler ces dimensions invisibles à l'œil inattentif, passif, ou engoncé dans l'habitude, au regard qui refuse de questionner l'apparaître de ce qui se donne à lui. L'art véritable semble bien déroger à l'indolence du voir, et même provoquer l'œil, le déloger, le forcer à reconfigurer sa perception, c'est-à-dire, le schème d'intelligibilité par lequel le monde se fait monde.

œuvres. Dans chaque cas, il y a création d'une « couleur locale », « création d'une certaine âme » (1887), création de correspondances entre les différentes œuvres d'un artiste, qui réfléchissent leur monde intérieur : « de même qu'il y avait *un certain univers*,... qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, *les colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné...* » (1795) ; « ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement... c'était pourtant *une même prière*, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement *réfractée* à travers les milieux différents de pensées autres... » (1795)

L'extériorisation dans un média d'un style « d'être-au-monde » (d'un certain univers » ou d'une certaine variation qualitative intérieure née de l'impact avec le monde) sera théorisée par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* : chez lui aussi, l'artiste répond à l'appel du sensible d'une « même prière ». En effet, l'impact du monde se transmue en « équivalent interne », en « formule charnelle du monde en soi »<sup>123</sup>, puis se fait « visible » dans l'œuvre, moyennant une transmutation du visible en voyant, puis du voyant en visible. Autrement dit, le contact du monde se fait « *visibilité* à la seconde puissance »<sup>124</sup>. L'équivalent interne dont parle Merleau-Ponty n'est pas une image *mimétique* ou une *représentation* du monde, elle est proche en réalité des « colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné » qu'évoque le narrateur. D'ailleurs, Proust met dans la plume du narrateur une expression similaire : aussi dans la musique d'Elstir, faudrait-il trouver « *l'équivalent profond*, la fête inconnue et colorée (dont ses œuvres semblaient *des fragments disjoints, les éclats aux cassures écarlates*), *mode* selon lequel il *entendait* et projetait hors de lui l'univers » (1885).

On remarque encore le chiasme entre « voir » et « entendre » : Elstir peint la manière dont il « entend » le monde : le verbe « entendre » peut à première vue surprendre ; on s'attend davantage à une référence visuelle (Elstir peindrait la manière dont il *voit* le monde). Mais si au lieu « d'entendre » on avait eu « voir », cette projection « hors de lui » aurait été réduite à une simple « représentation ». Or Elstir ne peint pas ce qu'il voit à l'intérieur de lui-même. L'« équivalent interne » n'est pas une représentation objectivée des choses, leur double iconique. Le verbe « entendre » permet en plus de déjouer l'interprétation « représentative », de justifier l'association de la peinture, de la musique et de l'écriture : le style est à la fois « vision » (« couleur locale » « éclairage ») et « accent » commun aux œuvres : car « quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent le sien propre, qu'elle [la peinture d'Elstir] répond. » (1885)

Notons par ailleurs la similarité entre « équivalent interne » et « équivalent profond » : cet équivalent ne fait pas du « style » une *enveloppe* esthétisante mais une véritable articulation ontologique. Et c'est aussi pour cela que dans le passage cité, le héros compare la musique de Vinteuil aux impression extatiques du monde sensible : « Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une telle phrase de Vinteuil à *ce plaisir particulier* que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou, plus simplement, *au début de cet ouvrage*, en buvant une certaine tasse de thé. » (1885) C'est donc bien cet équivalent profond, interne, cette « lueur » ou cette « vibration » du visible réfractée en lui à maintes reprises que le héros cherche depuis toujours à exprimer.

Dans la citation initiale, le narrateur établit une analogie entre la peinture et la musique : si

---

<sup>123</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* 23-24

<sup>124</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* 23-24.



le regard peut capturer d'un seul coup d'œil l'ensemble du tableau, « voir » *vraiment* un tableau implique un acte prolongé, donc une durée (comme l'écoute de la musique). Et si le tableau est un objet spatial qui convoque le sens visuel, la musique, un objet temporel qui convoque le sens de l'ouïe, dans les deux cas, le « style » est associé à « une même prière » mais « réfractée à travers des milieux divers » (1885).

Faisons ici une pause sur cette notion de « réfraction ». C'est une image optique qui renvoie à la déviation de rayons lumineux à travers différents milieux, comme par exemple dans un prisme. Ici, la « réfraction » renvoie aux mondes intimes (à « l'univers » d'Elstir, de Bergotte ou de Vinteuil), aux « différents levers de soleil intérieurs » (qui ne sont autres que l'équivalent interne dont parle Merleau-Ponty), dont les rayons sont réfractés dans différents milieux (la sensibilité de chaque artiste ou les milieux ou modes d'expressivité). L'image optique de la réfraction évoque la « visibilité à la seconde puissance » de Merleau-Ponty, c'est-à-dire la transmutation d'un équivalent interne dans un milieu différent : « cet ineffable, l'art le fait paraître, extériorisant dans les couleurs du spectre la *composition intime* de ces mondes que nous appelons les individus » (1797). L'ineffable, étant par définition ce qui ne peut être dit, fait montre de soi pour ainsi dire, d'où la prévalence encore de l'imagerie optique (« les couleurs du spectre » ; « paraître » ; « composition »).

Lorsque le narrateur évoque l'écrivain Bergotte, il insiste également sur l'unité d'un style dans la diversité des œuvres (comme chez Elstir et chez Vinteuil) : « je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un *morceau particulier d'un certain livre de Bergotte*, traçant à la surface de ma pensée une figure purement linéaire, mais plutôt du "*morceau idéal*" de Bergotte, *commun* à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi. » (83)

Le style n'est donc pas une idéalité au sens propre, mais c'est une unité matérielle : « les similitudes profondes » entre les œuvres, loin d'être produites artificiellement par l'intelligence, sont des « ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclat[ent] sous des couleurs différentes » (1895). Le terme « morceau » renvoie aux « passages analogues », aux « ressemblances dissimulées » qui, en se superposant dans l'esprit du lecteur, produisent une sensation d'« épaisseur », de « volume », d'où émane le « style » de Bergotte.

Pendant, si l'accent commun aux œuvres d'un artiste n'est point une unité idéale, purement conceptuelle, mais une unité sensible, c'est surtout, précise le narrateur, une unité « qui s'ignorait » (1885) : en effet, cette « unité » dite « vitale » ne peut être ni *anticipée* ni même *intentionnée*. Autrement dit, elle ne précède point l'œuvre car elle est « illumination rétrospective », ou « unité ultérieure » conférée à l'œuvre *a posteriori*. (Le narrateur, pour illustrer sa démonstration, prend alors l'exemple d'un écrivain et d'un musicien, Balzac et Wagner). Et le narrateur de conclure : « les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt *réfracté à travers des milieux divers* une même beauté qu'ils apportent au monde » (1885). Dans cet exemple, l'image optique de la réfraction s'impose comme figure privilégiée de l'identité dans la différence.

Le style « transcende » donc la diversité du sensible du fait que l'artiste répond avec le même accent<sup>125</sup> (1796), qui est mise en forme et expression de la multiplicité sensible : « quelque

---

<sup>125</sup> Proust écrit ainsi : "de même qu'il y avait un certain univers,... qui était l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait, de même la musique de Vinteuil étendait, notes par notes, touches par touches, les

question qu'on lui [Vinteuil] pose, c'est du même accent, le sien propre qu'il répond. » (1795) Cet accent unique de la réponse, « cet ineffable, ... l'art... le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais. » (1797) Le style, à la fois formule ontologique, « vibration colorée » et voie d'accès aux choses est en définitive l'expression d'une individualité : cette « composition intime » des mondes, c'est le monde idiosyncratique de l'individu.

La conception de l'acte créatif chez Proust apparaît donc éminemment romantique, au sens où elle fait de l'intériorité une modalisation expressive du monde. A ce sujet, rappelons que Bergson lui aussi assimile l'artiste à une plaque réfléchissante où se dessine une nouvelle image du monde. L'acte créatif est alors moins l'expression d'une subjectivité que la transposition d'un impact du monde et sur le monde. Deleuze, lui, dans ses *Cours sur la peinture* à Vincennes citait la différence qu'établit Simondon entre « moulage » et « modulation » : « Le moule et le modulateur sont des cas extrêmes. Mais l'opération essentielle *de prise de forme s'y accomplit de la même façon*. Elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. *Mouler c'est moduler de manière définitive ; moduler, c'est mouler de manière continue et perpétuellement variable.* »<sup>126</sup> Si le style est réponse, et non représentation mimétique, si le style articule d'un même accent les créations multiples de l'artiste, c'est que la mise en forme est un processus qui jamais ne s'achève.

Partant, la notion de « style » comme expression de l'intériorité ressemble moins à une opération finale de moulage qu'à une *modulation* temporalisante de la chose. Autrement dit, le style n'est pas *moulage* de l'individualité dans l'œuvre mais *modulation continuée* au contact du monde. Le style dans l'écriture définit par conséquent une altération qualitative et rythmique des mots, une altération temporalisante en profondeur (à l'image même de la musique). Il n'est pas fixe comme l'émanation auratique d'un cliché, il est dynamique, vivant, variant au même titre que nos « impressions » sensibles.

En résumé, si la notion de style chez Proust exprime une variante de la problématique de l'identité et de la différence (puisque dans chaque œuvre on retrouve un accent unique qui est celui de l'artiste), elle est également *modulation* de l'un et du multiple (ce même accent est aussi réponse au divers du sensible, transmutation continuée d'un équivalent interne), information ou individuation du divers sensible dans un processus qui jamais ne s'achève : le « style » module une réponse comme il module le divers sensible dans chaque œuvre. Par conséquent, l'écriture ne peut

---

colorations inconnues, inestimables, d'un univers insoupçonné... » ou « ces deux interrogations si dissemblables qui commandaient le mouvement... c'était pourtant une même prière, jaillie devant différents levers de soleil intérieurs, et seulement réfractée à travers les milieux différents de pensées autres..." (1796)

<sup>126</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (Paris: Million, 2005 (1957)) 47. Gilles Deleuze se réfère également à Simondon dans "La voix de Gilles Deleuze," Cours en ligne du 12/05/81 disponible à l'adresse suivante:

[http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=56](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=56): "Simondon, dans son livre sur l'individuation, donne une différence très claire : Il dit : 'c'est comme deux extrêmes d'une chaîne'. Mouler c'est moduler une fois pour toutes, d'une manière définitive, c'est-à-dire, la prise d'équilibre, on impose une forme à une matière... Donc, on a modulé une fois pour toutes. Mais inversement, à l'autre bout de la chaîne, si mouler c'est moduler une fois pour toutes... moduler c'est mouler, mais mouler quoi ? C'est un moule variable temporel, et continu. C'est mouler de manière continue."

provenir d'une conscience vigile qui disposerait les choses sous son regard, totaliserait le monde dans une représentation et capturerait la chose dans un cliché. L'écriture que pressent le narrateur doit résister à la logique photographique de la fixité de même qu'à la logique projective, représentative ou esthétisante, que nous venons d'explorer.

#### **4. La logique de la latence photographique : la *modulation* de l'ombre et de la lumière et la poétique de la mémoire**

Dans la partie précédente, nous avons exploré la manière dont la conceptualisation de l'artiste, du style, de l'écriture se modelait sur une imagerie à la fois visuelle et musicale : le style apparaissait comme une vibration colorée et sonore, un renouvellement continué des rapports entre les choses, bref une possibilité de *modulation* de l'un et du multiple.

Au début de ce travail nous avons aussi repéré un changement dans la formulation du *déchiffrage et de la fixation* des impressions de monde. A la logique analytique (le déchiffrement proprement herméneutique) le narrateur y substituait une métaphore empruntée au développement photographique. La transcription des impressions sensibles (ce fameux kaléidoscope de l'obscurité) devenait alors « développement de clichés » latents.

A la lumière de notre analyse, cette reformulation de la part du narrateur peut étonner. En effet, n'avons-nous pas analysé dans la présence de l'optique une pulsion de totalisation ? Partant, n'avons-nous montré que cette pulsion totalisante n'était qu'une facette, que la peinture et la musique présentaient d'autres modes de dévoilement, d'autres modes d'individuation du monde qui entraient en tension avec la logique de capture ? Par ailleurs, en comparant la littérature, la peinture et la musique aux sentiments d'extase survenus à différents moments de sa vie, le héros ne voit-il pas s'inscrire en lui un « équivalent interne », se tisser des fils mystérieux entre le passé et le présent, donc tout un monde d'analogies et de correspondances qu'il lui faut non seulement déchiffrer mais aussi fixer ?

L'imagerie optique présente au héros un contre-modèle de déchiffrement et de fixation, celui de l'instantané, celui de l'impossible capture de l'essence<sup>127</sup>. Par contraste, la musique de Vinteuil comme la peinture d'Elstir présentent un mode d'idéation qui ne relève pas de la « fixation » du visible. La peinture d'Elstir est dépossession du regard, visibilité dans une variation infinie impossible à capturer. Si la musique, quant à elle, est par définition impossibilité de capture, elle est aussi bien plus : elle est visibilité dans un sens tout autre que la peinture, une « visibilité » qui est surgissement dans le temps, latence d'une forme qui émerge *dans la durée*. Dans les deux cas, la musique et la peinture, nous avons des variations de l'identité dans la différence. C'est bien pour cela que la notion de style étudiée précédemment s'ente sur ces deux paradigmes. La peinture sort le cliché du cadre comme la musique rédime le paradigme photographique.

Par conséquent, le « déchiffrement » comme la « fixation » des impressions sensibles ne

---

<sup>127</sup> Voici une autre instance où l'opération de déchiffrement est articulée; nous y retrouvons la métaphore de la lumière et des ténèbres, le désir de profondeur, et l'analyse de l'intelligence : "Des impressions telles que celles que je cherchais à fixer ne pouvaient que s'évanouir au contact d'une jouissance directe qui a été impuissante à les faire naître. La seule manière de les goûter davantage, c'était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c'est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs." (2270)

peuvent pas se guider sur la capture d'instantanés, mais sur la peinture et sur la musique. C'est en passant par les paradigmes musical et pictural que le modèle de l'instantané devient « développement » de « clichés » *transposés* dans l'écriture. En d'autres termes, c'est dans la tension entre différents modes de dévoilement du monde que l'écriture *se dévoile* au narrateur (c'est-à-dire qu'elle prend forme), qu'elle se révèle comme « possibilité » et non plus comme désir. Autrement dit, c'est dans la reformulation du déchiffrement comme « développement de clichés » que s'impose la nécessité d'écrire pour le narrateur (c'est peut-être parce qu'elle se présente comme possibilité pour le héros qu'elle devient rétroactivement « vocation » pour le narrateur) : « Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée » (2287). Retrouver le « Temps perdu », l'art peut l'accomplir dans la littérature en « développant » les clichés de sa « vie passée », perdus puis retrouvés dans la mémoire involontaire et au contact du monde. Tentons maintenant d'éclaircir ces propos.

Si vivre, c'est vivre dans l'obscurité, dans une nébuleuse informe qui produit des clichés (une vie ajoute le narrateur « qu'on vit dans les ténèbres [...] qu'on fausse sans cesse » 2389), c'est parce que l'existence conscientisée est *production* continue et automatique d'instantanés, et simultanément, *conservation* de « toutes ces expressions inexactes où ne reste rien de ce que nous avons réellement éprouvé ». Voilà pourquoi le narrateur aspire à déchiffrer « le livre intérieur » des « impressions » demeurées en latence : « si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe en effet au moment où une chose nous fait une certaine impression... je m'apercevrais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. » (2281)

Si l'image du cliché est associée aux impressions du vécu (au sens littéral et au sens métaphorique), leur « déchiffrement » est assimilé à un travail de *traduction*<sup>128</sup>. Mais ce déchiffrement de signes, personne ne peut en fournir aucune règle : « quant au livre *intérieur de signes inconnus* (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher... comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous. Aussi combien se détournent de l'écrire! » (2272). Un glissement s'opère entre l'acte de « traduction » et l'acte de « création ». La lecture des signes n'est pas un acte passif, mécanique, instantané, car nul code ne lui préexiste: en ce sens ce n'est pas un déchiffrement textuel, une traduction au sens propre. Au contraire, c'est un acte créatif qui exige une durée. Pour mieux comprendre la nature de cette opération, le narrateur prend l'exemple de la découverte du Septuor.

En effet, la musique est prise comme modèle de déchiffrement des impressions sensibles restées en latence en nous, quoique ressuscitées par la mémoire involontaire. Le narrateur compare

---

<sup>128</sup> Ainsi, "cet art si compliqué est justement le seul art vivant. Seul il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-même notre propre vie, cette vie qui ne peut pas 's'observer', dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être *traduites* et *souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées*." (2285). Le phénomène de déchiffrement est ici apparenté au geste de traduction, mais une traduction *a posteriori* ("à rebours").

le déchiffrement du « livre intérieur » (c'est un « livre » cette fois et non plus un « équivalent interne », puisque le narrateur aspire à devenir écrivain) à la transcription du Septuor réalisée par l'amante de la fille de Vinteuil. Vinteuil meurt avant d'avoir véritablement achevé son œuvre, ou plus précisément, sa *formulation exacte*. Dans le « grimoire » laissé par Vinteuil à sa fille (« ces impressions vécues composaient un grimoire compliqué et fleuri » 2272), l'amante parvient pourtant à déchiffrer « la formule éternellement vraie » du Septuor (2272). Le déchiffrement n'est donc pas un exercice d'analyse, de décodage, mais de transcription qui est lui-même création.

Nos impressions vécues, ces « clichés » ignorés de nous mais révélés dans la mémoire involontaire (au même titre que les impressions du vécu qui composaient le grimoire<sup>129</sup>) tissent un monde de hiéroglyphes que l'écrivain se doit de transcrire, donc de créer<sup>130</sup>. C'est ici que l'imagerie photographique réapparaît en force. Le déchiffrement du livre intérieur (de ces instantanés pris au contact du monde), similaire à la transcription musicale par l'amie de la fille de Vinteuil, implique une *latence*, c'est-à-dire un temps de côtoiement comme un temps de transcription, pour que puisse se dégager une « formule ». Si déchiffrer, c'est faire émerger une forme, l'opération ne peut être réduite à un acte de connaissance ou d'intellection pure. Le héros remarque même que la vérité semble s'immiscer, involontairement, « malgré nous », dans une impression sensible non conscientisée, conservée néanmoins dans le passé comme mémoire pure, donc toujours prête à être rappelée ou réactualisée à tous moments.

Alors que l'imagerie picturale est incapable de fournir cette notion de latence, il n'en est pas de même du « développement photographique ». C'est pourquoi le narrateur associe le livre intérieur aux « clichés non développés » (le « passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles » si l'« intelligence ne les a pas 'développés' », 2285). A la place de « l'instantané », c'est le processus photographique (l'image latente et le développement) qui est invoqué pour illustrer le mode de « fixation » des impressions, donc un modèle optique *temporalisé*. Mais cette « fixation » n'est pas un « moulage » définitif au sens de Deleuze. Cette « fixation » est à comprendre sur le modèle de la peinture d'Elstir. Elstir ne *fixait* pas les choses, il les métamorphosait en permanence dans des métaphores. En ce sens, il recréait le monde par la puissance de la re-nomination picturale.

Par suite, si le style constitue le « fixateur de l'empreinte du vécu »<sup>131</sup>, « développer » des clichés, c'est convertir ces impressions vécues en « équivalent spirituel » (2271) ou en « équivalents d'intelligence » (2298), c'est à dire les inscrire dans une *métaphore* : « la vérité ne commence qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, ... et les enfermera dans *les anneaux nécessaires d'un beau style*. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre

---

<sup>129</sup> Ces vérités, qui "composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité." (2272)

<sup>130</sup> "Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre." (2272)

<sup>131</sup> Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* 38 : Chevrier note que les stratégies de vision déployées dans le roman s'entendent sur un processus photographique, et par voie de conséquence, touchent aussi bien le style et l'écriture. Le phénomène de la mémoire est décrit par référence au processus photographique. En fait, dans les réminiscences proustiennes, c'est moins l'image que le phénomène photographique qui importe : le style à la manière de la photographie est alors le fixateur de l'empreinte du vécu.

dans une métaphore.» (2280) Ici, le « développement des clichés » se matérialise enfin : il est mise en relation, enchaînement (« anneaux »), temporalisation dans l'écriture. Comme la peinture, le style est déchiffrement de la lumière intérieure, « éclairage » qui modifie l'apparence des choses, style-vision qui n'est pas cliché ou capture du vécu, mais métaphore qui renouvelle les rapports entre les choses (la métaphore est en son principe même dévoilement de la capture). Faire parler les choses, c'est créer un « système d'équivalences » et ce, à partir d'« impressions vécues » qu'il s'agit de recréer et de développer. La « fixation » faite sur le modèle de la peinture d'Elstir permet de rédimmer l'« instantané » photographique (puisque le développement devient métamorphose, c'est-à-dire « métaphorisation » dans l'écriture). Les « anneaux » du style proustien semblent former des cycles de déformation et d'échanges : « l'enchaînement et le nécessaire du style, semble dire Proust, serait le lien entre plusieurs de ces « cycles ».

Quant à la musique, en plus de modeler le travail de déchiffrement, elle permet au héros de comprendre l'unité dans la diversité, l'identité dans la différence. La musique présente une unité non extraite de perspectives temporelles mais au sein même de la multiplicité. Alors qu'il écoute le Septuor, le héros prend conscience de la latence nécessaire au dévoilement des choses : comme l'écrit Merleau-Ponty, « par la distance, le présent "développe" tout son sens »<sup>132</sup>. Le Septuor a comme la peinture une fonction rédemptrice du mode d'intelligibilité photographique<sup>133</sup>. C'est la musique qui temporalise l'espace et fait de « l'instantané » un cliché à *développer* dans le style. Et nous avons vu précédemment que le style était justement « modulation » de l'un et du multiple. L'écriture comme développement du cliché dans un style (métaphorisation) n'est donc pas édification terminale d'un sens, elle est d'avantage *modulation* continuée, reprise ou, comme le dit Husserl, « biffage » continué de l'expression.

Enfin, le septuor et la peinture permettent d'appréhender le « fameux » passage à l'écriture comme nécessité — c'est en cela aussi qu'elle est *vocation* —, c'est-à-dire dans sa continuité avec le sensible et non dans la rupture, donc comme équivalent spirituel né de l'impact avec le monde, ou « mise en forme » sous la dictée du visible qui n'est pas passivité, activité acheiropoïète, mais création, *reprise d'un sens toujours à dire*.

On comprend mieux pourquoi le narrateur propose le « développement » photographique comme image de l'écriture qu'il se propose d'accomplir. En effet, le « développement » implique un impact avec le monde (une impression, l'émanation presque auratique de l'individualité dans l'expression d'un équivalent interne), une passivité (la dépossession du regard qui se laisse

---

<sup>132</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours* 59-61 (Paris: Gallimard, 1996) 221.

<sup>133</sup> On pourrait objecter que la métaphore optique précède la métaphore musicale dans la genèse textuelle de la *Recherche*. En effet, Jean-Jacques Nattiez retraçant les différentes étapes de composition du roman, insiste sur le fait que les tomes 1,2,3 et 7 ont été écrits avant les volumes 4, 5, 6, là précisément où se développe toute l'imagerie musicale. Dès lors, si l'on tient compte de ces facteurs génétiques, il ressort que l'imagerie optique était déjà présente dans la première version de la *Recherche*. Cependant, loin de constituer une objection à notre analyse, ces éléments semblent au contraire corroborer notre thèse. En effet, si la deuxième phase de la *Recherche* développe l'imagerie musicale, c'est que le paradigme photographique présent dans la première partie du volume (la prise de l'instantané) devait être "temporalisé" ou bien transformé afin de devenir le paradigme positif du dernier volume (la latence du développement photographique). C'est le déploiement de l'imagerie musicale qui permet de convertir, "de développer " pour ainsi dire, le versant négatif du paradigme photographique.

impressionné par le monde), une mise en relation du présent et du passé (l'image latente qui se forme dans la durée) et surtout un procès (le développement), donc une *modulation* continuée de l'ombre et de la lumière. Cette modulation, ce n'est pas une simple image du temps, c'est le Temps lui-même : « Rien qu'un moment du passé? Beaucoup plus, peut-être ; quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux ... un peu de temps à l'état pur. » (2267)

Dès lors, on peut avancer qu'*A la Recherche du temps perdu* crée alors une poétique de la mémoire fondée sur une *modulation de l'ombre et de la lumière*. En effet, n'est-ce pas précisément là où démarre et où s'achève le roman : le récit s'amorce en effet sur le temps perdu, dans un espace obscur, un espace d'irisations appelé kaléidoscope de l'obscurité, où des impressions dites *obscur*es cherchaient à tout prix la clarté, à sortir définitivement de l'ombre (comme le souvenir de Combray), bref la *Recherche* inaugure un monde obscur en quête de lumière ; à l'autre extrémité, la *Recherche* s'achève sur le *Temps retrouvé*, dans une autre chambre obscure, celle de la caméra obscura<sup>134</sup> où se produit une autre *modulation* de l'ombre et de la lumière, à savoir le développement des clichés du passé, non dans une image fixe et nette, mais dans l'élément métaphorique du style où le passé peut enfin luire et vibrer<sup>135</sup>. Ecartée la hantise de l'obscurité, le héros ne voit même « un peu clair que dans les ténèbres » (1494).

Si le style métaphorique où scintille la lueur du passé (comme la petite phrase du Septuor qui se donne comme rayon de monde, comme dimension du visible et « appel » qui n'en finit plus de hanter le héros) est, sinon éclaircissement total du passé, voilement-dévoilement du monde (comme dans la peinture et dans la musique), la poétique de la mémoire n'est-elle pas en quelque sorte « dépliage » du visible ?<sup>136</sup>

Cependant, pourrait-on objecter, le « temps retrouvé » n'est-il pas plutôt associé à « la vue optique » de l'individu dans la fluence d'une perspective temporelle, autrement dit à « la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps » (2308) ? Reprenons alors pas à pas les derniers moments du récit. Le héros, rendu à la matinée des Guermantes, éprouve, en butant ou en trébuchant sur des pavés, une sensation d'extase qui lui

---

<sup>134</sup> A la fin du roman, l'obscurité est devenue source de création artistique, rappelons-le, puisque le narrateur écrit : "Si je travaillais, ce ne serait que la nuit." (2397)

<sup>135</sup> C'est peut-être le sens à donner à la célèbre phrase de Proust: "La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature." (2284) La littérature n'est pas le seul moyen d'accéder à l'éclaircie dont parle le narrateur, mais c'est le moyen ultime pour le héros du roman.

<sup>136</sup> Selon Genette, au contraire, nous l'avons noté, il y a un tel étagement, une telle surimposition de plans dans le style de Proust que le réel finit par s'évanouir (Genette parle d'"une surcharge... dans laquelle le visage finit par s'engloutir"). L'analyse de Genette semble entrer en contradiction avec la critique même de Proust même vis à vis des symbolistes et des hérauts de l'Art pour l'Art. Au langage superfétatoire, contingent, tout embué d'afféteries, Proust oppose l'idée d'une traduction claire des impressions, traduction qui n'est pas enregistrement réaliste et passif, mais transmutation du réel en métaphore. Selon moi, l'appétence du style à irriguer des monts d'images révèle simplement les tensions inhérentes à toute voix médiale : le désir de totaliser ou de capturer. Le langage exprimant le monde ne doit point nous en éloigner, mais nous faire palper l'obscur profondeur qui nous entoure : "La grandeur de l'art véritable [est] de nous faire connaître cette réalité *loin de laquelle* nous vivons" (2284).

renvoie sa vie passée à Venise : il fait alors l'expérience d'un télescopage troublant entre deux moments du temps, « d'une de ces identités entre le passé et le présent ... en dehors du temps » (2266). C'est en effet le souvenir de Venise tout entier qui surgit du passé et vient empiéter sur son présent. (Ce n'est pas l'image de Venise, une image nette formée sur « des prétendus instantanés », mais c'est le monde de Venise dans toute l'intensité kaléidoscopique de la présence d'alors, dans toutes ses sensations, « tel qu'il était au moment où il était le présent », 2388). Ce télescopage est synonyme d'extraction du temps : l'individu est affranchi de l'ordre temporel, de même que le Temps « s'extrai[t] à l'état pur » (« des fragments d'existence [oubliés] s'extraitent à l'état pur »). C'est ce que le narrateur appelle la « contemplation des essences » (l'essence n'est pas une idéalité pure mais l'« impression » faite par des « analogies inspiratrices »).

Peu après, lorsqu'il entre dans le Salon des Guermantes, il ne peut d'abord reconnaître les invités. Quelque chose s'était figé dans leur apparence et pour toujours : ils s'étaient métamorphosés en « immutables instantanés d'eux-mêmes » (2320). Mais l'instantané qui les « fige en une seconde de pose » (2320) n'est pas une synthèse ; le héros les présente même « comme des ombres sur des écrans successifs » (2318). A ce moment, la reconnaissance du souvenir implique « un travail de l'esprit », un déchiffrement presque à la manière du grimoire de Vinteuil, ou une lecture sur différents plans à la fois, et ce, afin d'extraire l'individu (et donc le Temps) du présent et de le voir dans la « perspective déformante » du temps : « En remontant de plus en plus haut, je finissais par trouver des images d'une même personne séparées par un intervalle de temps si long, conservées par des moi si distincts... » (2342) Ce n'est pas un instantané dont il s'agit là, mais bien d'un *dépliage* du visible (une production d'images à différentes époques), donc d'une modulation de l'ombre et de la lumière dans la durée ou d'une « vue optique » — le narrateur évoque « la lanterne magique » dont le Temps dispose pour se réfléchir dans ces corps .

Et si Mademoiselle de Saint Loup lui donne une image du passé en sa personne même, « une vue optique », c'est-à-dire une *idée du Temps* (elle a seize ans, le temps « l'avait pétrie comme un chef d'œuvre », elle s'était formée « des années même que j'avais perdues » 2389), faisant converger vers elle les chemins de son passé, le côté de Guermantes et le côté de Swann, Balbec et Combray, des points multiples de sa vie, des plans différents (qui « fon[dent] tous ses passés »), c'est surtout le *temps de sa vie* à lui qui lui est rendu et, dans le tissage dense de « fils mystérieux » (2388) entre les choses<sup>137</sup> (des « transversales »), c'est surtout la trame de son existence et la structure prismatique d'un livre à venir qu'il découvre. C'est à ce moment précis qu'il décide d'écrire, au moment même où l'éclaircie du temps devient *possible* : l'« idée du Temps » (la vue optique des invités mais aussi de Mlle de Saint-Loup) l'avait guidé, lui avait servi d' « aiguillon », comme la peinture, la littérature, la photographie et la musique (cette idée du Temps, dit-il, « c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons » 2389) : « cette idée du Temps... m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans

---

<sup>137</sup> La rencontre Mademoiselle de Saint loup marque bien la découverte ultime de la profonde texture du réel : "le poète a eu raison de parler de ces 'fils mystérieux' que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entrecroise ses fils, qu'elle les redouble pour épaisir la trame..." (2388) L'épaisseur de la trame du monde renvoie bien à la profondeur spatio-temporelle qui gonfle le vécu à mesure que le temps passe.



les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme *réalisée dans un livre*. » (2389).

C'est parce que le récit de cette vie là, celle du héros, devient possible et que son épaisseur devient palpable, que le volume s'informe en lui par le biais de ce tissage, un tissage en clair-obscur, et qu'il décide alors d'écrire (ce livre comme « dépliage » d'une vie). Comme le souligne Merleau-Ponty analysant Proust : « Il y a de moi au passé une épaisseur qui n'est pas *une série de perspectives*, ni de la *conscience de leur rapport*, qui est *obstacle* et *liaison*<sup>138</sup> ». De même que la présence à soi n'est pas « spectaculaire », n'est pas conscience spectatrice de soi, de même le récit de soi ne peut être *totalisation* d'une série de perspectives (et « conscience de leur rapport »). Cette « épaisseur » est « obstacle » et « liaison », car elle est elle-même perspective en fluence : obstacle parce qu'elle est mon corps dans le présent, masse de souvenirs perdus ; « liaison » parce qu'elle est accumulation où tout s'entre-croise et se lie. Et dans cette masse-obstacle, une liaison se forme, comme un filon, comme « ces nervures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de formation » (153). Ainsi donc, c'est parce que le récit de cette vie se projette<sup>139</sup> dans une texture marbrée, dans les bigarrures d'un livre à venir, dans une *modulation* du clair et de l'obscur ou de l'un et du multiple, qu'elle devient alors et rétrospectivement le récit d'une vocation.

Au final, c'est bien ce que nous avons nous-même tenté de faire : suivre les nervures du texte, la topique de l'un et du multiple dans ces multiples variantes, formulations, figures (sa « modulation »), et ce, en partant d'une métaphore particulière opérant dans le texte, la métaphore optique du kaléidoscope et du kinétoscope.

## **Chapitre 4. Conclusion : la mise en abyme du même et de l'autre**

### **1. La Recherche et les Arts : la volonté de systématisation**

### **2. La Recherche ou le « dévoilement » de la vocation : l'émergence d'une voix dans le kaléidoscope de l'intermédialité**

### **3. La Recherche ou les variations de l'un et du multiple : la phrase musicale et le miroir (le kinétoscope et le kaléidoscope)**

### **1. La Recherche et les Arts : la volonté de systématisation**

Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, de nombreuses études ont pris parti de privilégier un seul média, et d'en faire le miroir de la création artistique ou le moment clé de l'initiation du héros. Nous résumerons ci-dessous quelques-unes de ces conclusions.

Yann Le Pichon dans *Le musée retrouvé de Proust*<sup>140</sup> retrouve les passages ekphrastiques de la *Recherche* où Proust selon lui, mentionnant ou non le peintre, dépeint en réalité un tableau réel : *Le*

---

<sup>138</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'institution, la passivité: notes de cours au Collège de France (1954-1955)* (Paris: Belin, 2003) 36.

<sup>139</sup> Le héros avoue se "sentir" porteur d'une œuvre, comme si l'"impression" du moment de jouissance extatique avait pu développer la trame du livre à venir (2392).

<sup>140</sup> Voir note 35.

jet d'eau d'Hubert Robert, *La Charité* de Giotto, *Le Rêve* d'Edouard Detaille, pour ne citer que quelques exemples. Pour lui, et pour Isabelle Zuber, la *Recherche* est composée d'une série de tableaux (nous l'avons étudié en détail dans le chapitre sur Elstir). Cette thèse, qui fait du média pictural comme de la présence d'Elstir, une mise en abyme de la *Recherche*, s'appuie non seulement sur une simple déclaration de Proust lui-même (« Mon volume est un tableau »)<sup>141</sup>, mais surtout, elle fait l'impasse sur tout autre média présent dans la *Recherche*. C'est surtout en cela qu'elle est réductrice. Et Zuber de conclure : Proust « rend hommage au langage, capable de faire voir, à l'écriture dont il démontre la toute-puissance »<sup>142</sup>. En réalité, la lettre de Proust à Cocteau écrite en juillet 1913 ne s'arrête par là : « Mon volume est un tableau. Il est vrai qu'un tableau est forcément vu, si grand qu'il soit, tandis qu'un livre ne se lit pas de la même manière ».

Tout d'abord, l'assimilation de la *Recherche* à un tableau contredit la totalité ouverte suggérée par les propos de Proust, comme par ceux de Céleste Albaret, sa dernière gouvernante : Proust, dit-elle, voulait que son œuvre, même achevée, ressemblât à une cathédrale<sup>143</sup> pour toujours pouvoir y ajouter quelque chose, y « ajouter des grains de sable »<sup>144</sup>. On peut certes faire d'infinies retouches à un tableau, mais le cadre lui-même ne peut s'élargir ; or la *Recherche* n'a fait que déborder de son cadre initial. Par suite, si la *vue* d'un tableau (et non d'une fresque) présente un leurre de totalisation (puisque le regard peut circonvenir le cadre), le livre implique au contraire, et nécessairement, un dévoilement temporel. Enfin, dans la lettre de Proust, la ligne qui suit l'affirmation *prend acte* d'une différence entre d'une part la *lecture* d'un livre et de l'autre la *vue* d'un tableau (un livre « ne se lit pas de la même manière ») : les actes de lire et voir ne sont pas des activités interchangeable, même si le voir mondain (et non phénoménologique) est toujours déjà lecture (acte de déchiffrement, interprétation), et que l'acte de lecture implique aussi un voir (à moins de lire du braille).

Mais ce n'est pas de cela dont il s'agit ici. Si la *Recherche* est « tableau », ce n'est pas seulement pour évoquer la « picturalité »<sup>145</sup> de la *Recherche* ou mettre en abîme la surface créatrice de l'œuvre<sup>146</sup>. De fait, comme le souligne Bernard Vouilloux, « il n'est pas davantage de texte ou du visuel ne soit en jeu... »<sup>147</sup>. Partant, on peut toujours « filer » dans le texte même le « tiers-

<sup>141</sup> Yann Le Pichon, *Le musée retrouvé de Proust* 17.

<sup>142</sup> Zuber, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Proust* 256.

<sup>143</sup> Céleste Albaret, *Monsieur Proust* 286.

<sup>144</sup> Céleste Albaret, *Monsieur Proust* 329.

<sup>145</sup> Notamment les ekphrasis, les hypotyposes, les images dénotées, les images immatérielles, les mises en scènes du regard, les mises en abyme de techniques picturales dans les stratégies de vision et d'écriture. Voir à ce sujet l'étude brillante de Liliane Louvel, *Texte, Image: Images à Lire, Textes à voir, Interférences* (Rennes: P.U. de Rennes, 2002). Louvel examine les liens du pictural et du scriptural. L'inscription de l'image dans le texte (qu'elle nomme "iconotexte") fonctionne selon elle comme une mise en lumière, un "œil" du texte. Louvel trace alors une typologie des modulations de la description picturale allant de l'effet-tableau à l'ekphrasis (on trouve aussi la vue pittoresque, l'hypotypose, le tableau vivant, l'arrangement esthétique et la description picturale).

<sup>146</sup> Henri Maldiney, *L'espace du livre* (Paris: Edition de la Sétérée, 1990) 40. Cité par Berger: "est artiste celui à qui la page apparaît comme au peintre la toile, c'est-à-dire selon l'expression de Malevitch, comme la surface créatrice".

<sup>147</sup> Jean-Louis Tilleul et Myriam Watthee-Delmotte (éds), *Texte, Image, Imaginaire* (Paris: L'Harmattan,

pictural »<sup>148</sup> que Liliane Louvel définit comme « un écran virtuel où se jouerait le petit drame du montré-caché ». Tout texte est en réalité « rythmé » par l'apparition de l'image (visible ou visuelle).

En conséquence, comme notre analyse a tenté de le montrer, la métaphore du tableau expose simultanément le penchant idéaliste du héros (son désir de « fixer », de « cliquer », d'avoir une « image nette », ou encore de projeter au dehors un « tableau intérieur ») et surtout l'aspiration totalisante de l'écriture elle-même (l'illusion de tout transcrire). Par suite, la métaphore picturale engage à faire de l'écriture une « voyance », laquelle ne renvoie nullement à « la toute-puissance » de l'écriture, c'est-à-dire à sa capacité de faire *voir* (puisque l'écriture est précisément détournement du voir, refus de *voir* au présent dans un « instantané ») mais, au contraire, définit un certain mode de présentification de l'absence<sup>149</sup>. Enfin, si son volume est tableau, c'est qu'il est, comme le tableau d'Elstir, dévoilement du regard, manière autre de voir le monde, émergence d'une vision. Comme les cathédrales de Rouen peintes par Monet, l'écriture se veut tableau, c'est-à-dire reprise, reprise du même dans un éclairage autre, et surtout instrument de lecture du temps.

Ce phénomène de reprise, Anne Simon l'a bien exploré dans son livre, lorsqu'elle analyse la « poétique de la surimpression » ou « l'esthétique de l'empiètement » à l'œuvre dans l'écriture de Proust. Cependant, poussée par un « obscur » désir de systématisation, elle fait également de la peinture le catalyseur de la conversion littéraire du héros. Grâce à Elstir, en effet, le héros « reformule son rapport à l'immédiateté sensible »<sup>150</sup> : d'une vision cartésienne du monde, on passe alors à une ontologie merleau-pontienne du sensible. Si nous avons nous-même informé notre analyse à partir de l'ontologie phénoménologique de Merleau-Ponty, il semble qu'Anne Simon, dans une analyse pourtant brillante, n'ait fait que *réitérer* à rebours les conclusions de Merleau-Ponty à l'égard de Proust. Son raisonnement ressemble à une pétition de principe. En effet, dans l'interrogation qu'il adresse simultanément à Cézanne et à Proust, Merleau-Ponty cherchait les manifestations littéraire et pictural d'un nouveau rapport à l'être, d'une nouvelle ontologie en rupture avec la philosophie de la conscience réflexive. Mais c'est surtout la méditation sur la peinture moderne dans *l'œil et l'esprit* qui conduit Merleau-Ponty à formuler sa dernière ontologie et la tâche proprement philosophique<sup>151</sup> : comme en littérature ou en peinture, la philosophie « ne

---

2007) 32.

<sup>148</sup> Liliane Louvel, *Le Tiers-Pictural : pour une critique intermédiaire*, La Licorne (Rennes: PUR, 2010) 243. Le "tiers-pictural", c'est "le moment entre-deux quand le texte tend vers l'image quand l'image file vers le texte, et que dans l'esprit du lecteur qui reconnaît une ombre, du texte tressaille".

<sup>149</sup> Carbone, *Proust et les idées sensibles* 41 : la voyance de l'écriture "nous rend présent ce qui est absent" (ce qui ne veut pas dire qu'elle en donne une image mimétique).

<sup>150</sup> Simon, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans "A la recherche du temps perdu"* 12.

<sup>151</sup> Merleau-Ponty voit dans "ce type de dévoilement du monde, sans pensée séparée" le symbole de l'ontologie moderne. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 59-61* 206. Et aussi: "L'idéalité pure n'est pas elle-même sans chair ni délivrée des structures d'horizon : elle en vit quoiqu'il s'agisse d'une autre chair et d'autres horizons. C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrat, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair. abandonnant celle du corps pour celle du langage" (*Le visible et l'invisible* 34).

consiste pas ... à "convertir en mots" le vécu ; il s'agit de faire parler ce qui est senti »<sup>152</sup>.

De même, en s'appuyant sur les thèses de Merleau-Ponty (elles-mêmes dérivées de l'exploration de Proust et de Cézanne), Anne Simon part de la *Recherche* et montre comment l'écriture proustienne est le lieu d'une reformulation du rapport à l'immédiateté sensible, donc le récit d'une conversion à une ontologie du sensible (grâce à Elstir) : le « passage d'une théorie psychologique de la sensation à une approche ontologique du sentir » découvre le « lien indissoluble entre le sujet et le monde », qui entraîne alors une écriture de cette nouvelle relation<sup>153</sup>. En résumé, Simon parcourt un chemin déjà tracé par Merleau-Ponty, mais en partant de Proust cette fois.

En réalité, la découverte de la peinture d'Elstir n'est qu'une figuration ou une figure du désir d'articulation de l'identité et de la différence ; elle n'est pas un lieu de conversion mais un lieu de tension ou de projection de l'écriture dans un domaine d'expressivité autre. La peinture en effet dévoile un mode d'articulation du même et de l'autre *dans l'espace* (le modèle du kaléidoscope). Mais l'écriture a besoin de se projeter, nous l'avons vu, dans un autre paradigme pour avoir accès à la dimension temporelle (le modèle du kinétoscope) : c'est la musique qui fournit au narrateur une autre « surface » de projection de l'écriture, cette fois, dans le temps (le paradigme du kinétoscope).

Jean-Jacques Nattiez<sup>154</sup>, quant à lui, a bien relevé l'importance de la musique chez Proust : il en fait même le « microcosme de la *Recherche* »<sup>155</sup>. Surtout, il fait du « Septuor » le moment capital et rédempteur du roman, car la musique seule est capable d'offrir un type de langage qui peut servir de « modèle » à la littérature<sup>156</sup>. Le Septuor, fonctionnant alors comme la mémoire

---

<sup>152</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Notes sur Claude Simon," *Parcours deux* (Lagrasse: Verdier 2000) 313. La quête de la *Recherche* est de "fixer" la sensation, non sous la patine d'un cliché, mais de sortir de l'expression figée, et de trouver l'expression juste capable de provoquer une vibration du monde, qui ne relèverait plus d'une logique illustrative et superficielle, laquelle obscurcirait la chose, mais renverrait à un souci d'"expression" ou d'éclaircie du monde, à un impératif de conversion dans ce que Merleau-Ponty appelle la chair du langage. Il s'agit alors de parvenir à faire parler le silence, à faire parler le monde dans l'écriture.

<sup>153</sup> Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans "A la recherche du temps perdu"*. "L'écriture proustienne se fait écriture de l'empiètement, du paradoxe et du croisement" (217) ou encore : "L'écriture proustienne promet un empiètement de l'interne et de l'externe" (159). Simon analysant la prosodie et la complexité du texte (l'oscillation entre la réunion et la dislocation) note que l'écriture proustienne favorise une "évanescence du sens conceptuel" au profit d'un sens plus sensible (217), que l'esthétique de la surimpression donne des effets de profondeur textuelle matérialisant ainsi la profonde densité du réel. Simon en conclut que la profondeur de l'écriture proustienne (une écriture "surimpressionniste") est une réponse à la découverte de la profondeur ontologique. En fin de compte, il existe pour Simon un mimétisme (une relation spéculaire) entre perception de l'empiètement (du moi et du monde) et traduction textuelle de cet empiètement dans un style palimpseste. Ce que j'aimerais montrer au contraire, c'est que le monde *dit* n'est jamais le reflet du monde vécu, qu'il n'en est que l'expression toujours inachevée dans une multiplicité de voix médiales, qui font de leur différence une puissance d'attraction et de renouvellement du *dire*. Anne Simon selon moi finit par renforcer l'hylémorphisme qu'elle cherche à décrier: elle rigidifie la puissance d'expressivité de la parole.

<sup>154</sup> Nattiez, *Proust musicien* 106.

<sup>155</sup> Nattiez, *Proust musicien* 133.

<sup>156</sup> Nattiez, *Proust musicien* 116 : "La musique est une forme de langage spécifique qui joue un rôle de

involontaire, matérialiserait un appel provenant d'un « au-delà invisible » (ce fameux appel à la vocation littéraire). Si Swann passe à côté du message de la sonate, le héros, lui, comprend le langage crypté mais « spécifique » de la petite phrase du Septuor. Dans le miroir du Septuor, le héros voit chatoyer l'image future de l'œuvre littéraire<sup>157</sup> et découvre également la force d'abnégation qui lui permet de se détourner de la vie en faveur de l'écriture : le Septuor devient ainsi « le modèle de l'œuvre littéraire à faire »<sup>158</sup>.

Examinons le raisonnement de Nattiez. Tout d'abord, la conception « linguistique » de la musique semble rester un fait non questionné. La musique est cependant l'art non représentatif par excellence, elle est appréhension immédiate et non déchiffrement cognitif. De plus, la musique dans la *Recherche* est moins comparée à un langage<sup>159</sup> qu'à une « source lumineuse » (277). En réalité, c'est surtout l'écriture chez Proust qui est rapprochée du flux musical (le style poétique de Bergotte par exemple est qualifiée d'« effusion musicale »).

En outre, et ce sera mon objection finale, le Septuor chez Nattiez fait figure d'idéal *inaccessible*. Nattiez affirme la supériorité du langage musical sur l'écriture et, néanmoins, il fait de la musique la scène de rédemption de l'écriture. Comme il l'exprime lui-même, le septuor présente « l'image rédemptrice d'une œuvre imaginaire à écrire dans un langage utopique »<sup>160</sup>. Cependant, dans son analyse, Nattiez s'efforce de mettre à jour les liens existants entre le Septuor et la composition actuelle de la *Recherche* (les 7 volumes, la place « centrale » de la musique dans le quatrième volume, la stylistique musicale). Dès lors, comment peut-il affirmer que l'œuvre que nous lisons n'est pas l'œuvre imaginée par le héros ? De même, si on concède que l'œuvre imaginée est bien l'œuvre inaccessible à l'image du Septuor (un langage utopique), le septuor n'est plus le lieu d'une rédemption mais celui d'une malédiction ou même d'une aporie.

Or, d'après mon analyse, la musique n'est pas un idéal inaccessible ; elle est, après la peinture, emblème d'une ré-articulation de l'un et du multiple, ou autre figure de l'identité dans la différence. Par ailleurs, la présence de la musique procède d'une dépossession, voire d'une *déposition* du regard. La déposition du regard, c'est un « voir » qui se dessaisit de la perception comme du savoir. C'est une manière de voir les choses ou de comprendre le monde qui ne passe pas par le visuel. Dans l'expérience musicale, Swann comme le héros font l'expérience d'un phénomène qui ne ressemble à rien d'extérieur, ni ne se conforme à aucune réalité, et d'un sens qui dépasse la signification proprement dite. Et pourtant, la sonate met en lumière la « composition intime » de l'amour de Swann, elle en est même le « déguisement sonore ». La musique « dit » l'espace sans le montrer, elle montre le temps sans le dire. C'est en cela qu'elle peut modeler l'écriture.

Se basant sur ce qui précède, on peut conclure que la « vérité » ne peut être affaire de vision, ou comme le dit Shattuck, « a miracle of vision »<sup>161</sup>. En effet, selon Shattuck, la *Recherche* est le récit d'une errance optique que seule une vue stéréoscopique « dans le temps » peut corriger (« a stereoscopic recreation of the world in depth » (107)). Et cette « correction » se manifesterait selon

---

modèle." (120)

<sup>157</sup> Nattiez, *Proust musicien* 131.

<sup>158</sup> Nattiez, *Proust Musicien* 122.

<sup>159</sup> Nattiez précise que la marquise de Saint-Euverte elle-même compare la musique à un langage (106).

<sup>160</sup> Nattiez, *Proust musicien* 137.

<sup>161</sup> Shattuck, *Proust's Binoculars* 6.

lui tout au long du récit par la présence de l'optique : Proust « depicts the world through the art of optics ». Cependant la présence de l'optique semble vite se réduire au stéréoscope<sup>162</sup>. En effet, Shattuck fait de la cécité du héros (la question du voir) une diplopie ontologique, que seule le stéréoscope peut effectivement guérir. Ainsi, lors du Bal de Têtes, la présence de la fille de Saint-Loup ferait triompher une vision enfin redevenue *binoculaire*. Pour Shattuck, nul autre moment ne compte que cette « correction » finale. Et les quelques moments bienheureux (les brefs moments d'extases) de la *Recherche* ne sont guère que des éclats de clarté qui participent encore de l'illusion optique ou d'une collection fragmentaire d'instantanés. L'ordonnement de ces instantanés à la fin de la *Recherche* implique un réajustement des facultés optiques humaines en direction du *temps*<sup>163</sup>, qui transforme la vision monoculaire du monde en vision binoculaire.

Cependant, l'acte rédempteur décrit par Shattuck (et métaphorisé dans le stéréoscope) ressemble en réalité à l'acte synthétisant d'une conscience transparente à soi : le but de la *Recherche* semble consacrer la transcendance de l'ego, le triomphe d'une conscience comme pouvoir de synthèse dans le temps et dans l'espace. Qu'il prenne le déguisement d'une « correction stéréoscopique », cela n'empêche pas qu'en réalité le rétablissement d'une vision binoculaire (donc d'une vision unique à partir de plusieurs images) procède d'une conscience en survol qui confère l'unité à la multiplicité sensible. Le stéréoscope n'explique pas le *phénomène* de la perception : c'est une reconstruction scientifique de la physiologie de la perception. On est donc renvoyé de la vision de fait à un modèle mécaniste, à une abstraction scientifique de type cartésien qui méprise le sensible.

En ce sens, le stéréoscope participe aussi d'un fantasme de vision en profondeur, un fantasme de totalisation (comme le kinétoscope). A l'appui de cette affirmation, toutes les fois où le « stéréoscope » est mentionné, il correspond à un fantasme ou à un désir de vision en profondeur, qui donnerait du relief aux choses : c'est d'abord un lieu de projection du plaisir théâtral (« chaque spectateur regardait comme dans un stéréoscope un décor qui n'était que pour lui », 66), un fantasme ou un désir de possession de la femme (« on a vu une femme, *simple image* dans le décor de la vie, comme Albertine profilée sur la mer, *et puis cette image*, on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs, *comme si on l'avait fait passer derrière les verres d'un stéréoscope*. »), une mise en relief magique de la platitude des choses (dans la voiture qui le conduit chez Charlus, le héros fait l'expérience d'un moment extatique, une jouissance superficielle et courte : « Je venais de les [conversations ennuyeuses] faire glisser dans le *stéréoscope* intérieur à travers lequel, ..., nous donnons relief à ce qu'ils ont dit, à ce qu'ils ont fait. ... Derrière les verres grossissants, (même les vésanies)... prenaient une vie, une profondeur extraordinaires. » 1166). Et lorsque le stéréoscope comme instrument réel est convoqué, c'est aussi pour en faire un objet de désir : le père de Bloch possède un stéréoscope qui fait l'objet d'une attention particulière : « De sorte que de ces séances de stéréoscope émanaient pour ceux qui y assistaient comme une distinction, une faveur de privilégiés, et pour le maître de maison qui les donnait *un prestige analogue* à celui que le talent confère et qui n'aurait pas pu être plus grand, si les vues avaient été prises par M. Bloch lui-même et l'appareil de son invention. ... Que veux-tu, dit M. Bloch à son fils, il ne

<sup>162</sup> C'est en effet la superposition des deux images planes et dissemblables se formant sur la rétine qui crée la *sensation* du relief.

<sup>163</sup> Shattuck, *Proust's Binoculars* 44.

faut pas lui donner tout à la fois, comme cela il lui restera *quelque chose à désirer*. » (591)

Comme on peut le voir, le stéréoscope n'apparaît dans le récit que dans un fantasme de vision en profondeur, donc de possession ou de captation du réel (ce que confirme l'étymologie grecque du mot « stéréoscope » : une « vraie vue de la réalité »). Le héros, devant la platitude ou devant la multiplicité du sensible, imagine un dispositif de jouissance. Shattuck ne pense pas la rencontre avec le sensible. Les dispositifs mis en place subsument au contraire le sensible dans l'intelligible, reconstruisant ainsi la perception spatiale ou temporelle comme une mécanique qui produit de la profondeur. La profondeur est donc rajoutée, elle n'est pas dans les choses, elle est le produit d'un acte de régularisation optique. Bref, la profondeur n'est pas vécue comme dimension première mais dérivée de l'activité du sujet. La position de surplomb optique peut alors donner l'illusion de pouvoir « englober » toutes les images fragmentaires. Ce désir de capturer le réel, nous l'avons analysé, est une tension à la fois *du* récit et *dans* l'écriture. Le paradigme stéréoscopique n'échappe donc pas à la logique de totalisation.

Enfin, dernière étape de cette « rétrospective », la présence de la photographie et de ses succédanés optiques. Le premier auteur à avoir privilégié la photographie pour aborder la *Recherche* est lui-même photographe. C'est Brassai<sup>164</sup>. D'autres critiques feront ensuite de la photographie une donnée fondamentale de la poétique proustienne (Jean-Pierre Montier, Kaja Silverman, Suzanne Guerlac, Jean-François Chévrier pour ne citer que quelques-uns). Ainsi, pour Brassai, c'est la photographie qui offre une mise en abyme du processus créatif. La métaphore photographique se trouve à la fois au cœur de l'esthétique proustienne (la mise en scène photographique du regard ou le style comme empreinte du perçu) et au cœur de la poétique de la mémoire (le développement des clichés). La création littéraire devient le « développement » d'une impression latente. L'œuvre de Proust est alors comparée (à l'image des tableaux en séries de Zuber) à une planche « chronophotographique », et sa texture descriptive, à « des décompositions mécaniques de la perception dans l'instant »<sup>165</sup>.

Malgré la pertinence de toutes ces analyses, une question résiduelle demeure dans l'ombre, à savoir : pourquoi Proust reprend-t-il la métaphore photographique alors que tout le récit est ponctué de drames liés à la photographie (l'immobilisme des clichés, la platitude, la découverte de la mort) ? Pourquoi avoir fait du développement photographique la pièce maîtresse de la reformulation de l'écriture, alors que l'instantané ou le cinématographique se voient constamment condamnés ?

La réponse, ce travail, je l'espère, en aura fourni la réponse. La dramatisation des différents paradigmes (la musique, la peinture, l'optique, la photographie, la littérature) dévoile une tension au cœur de la *Recherche*, entre un désir de capture totale et un désir de détotalisation, de même qu'un fantasme d'articulation de l'un et du multiple dans de multiples configurations : et seul le *développement* photographique pouvait préserver l'image de ces tensions.

---

<sup>164</sup> Jean-Pierre Montier, "Un photographe lecteur de Proust": "Après avoir lu les plus fins exégètes proustiens, ayant constaté que ses biographes autant que ses critiques les plus autorisés avaient sinon négligé du moins sous-estimé le rôle prépondérant joué par ce que j'appellerai le 'fait photographique dans l'écriture proustienne', Brassai s'est résolu à corriger ce qui à ses yeux était proprement une erreur d'optique". Voilà selon lui pourquoi Brassai a écrit *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris: Gallimard, 1997).

<sup>165</sup> Chévrier, *Proust et la photographie* 45.

## 2. La *Recherche* ou le « dévoilement » de la vocation : l'émergence d'une voix dans le kaléidoscope de l'intermédialité

La peinture comme la littérature, la musique, la photographie sont des manières d'exprimer le monde. Elles impliquent aussi une base sensorielle différente. La *Recherche* fait entrer ces modes d'expressivité et de technicité en contact par l'intermédiaire d'un héros passionné par l'art. Mais cette mise en relation dans l'écriture n'est pas une synthèse. Le modèle d'intelligibilité du monde fondé sur le photographique ou l'instantané pense le réel dans l'immédiateté du présent, et engendre un désir de prise totale du réel (un désir de possession intellectuelle et physique). A contrario, la musique présente un autre schème d'intelligibilité, elle repose non sur une prise immédiate mais sur un dévoilement temporel, une identité dans la différence, une expérience du visible comme voilé, doublé d'invisible. Quant à la peinture, elle peut, sinon « reproduire » la durée, engager du moins une certaine forme de temporalité ou thématiser sa propre fascination pour le temps.

Dès lors, c'est dans la dramatisation romanesque de cette multiplicité de schèmes d'intelligibilité (via le récit d'un héros qui apprend à voir le monde), de modes différenciés d'« information » du monde (la rencontre intermédiaire entre la peinture, la musique, la littérature et la photographie) que le rêve paradoxal d'une écriture en profondeur, d'une écriture totalisante, dévoile ses limites et fait de son « impuissance » expressive, le moteur d'une créativité continue, d'une nouvelle puissance d'écriture, une écriture de la dépossession ou une écriture de la mémoire, qui, loin de viser la capture, le retour total du passé, « s'excrit », se détache de l'idée fixe, et fait du fragment, du petit pan de souvenir, l'éclat d'une totalité. C'est dans cet univers intermédiaire que l'écriture devient « kinéscope » sans se faire cinématographique.

En effet, l'écriture ainsi reformulée par rapport aux autres médias, c'est-à-dire en passant par des « figurations » successives (car l'individuation d'une chose doit passer par tous ses états successifs), à l'image même de la « variation imaginaire » chez Husserl, apprend à présenter la chose ou le passé non comme saisie totale ou possession d'une idée claire, non comme reproduction du passé, mais comme « métaphore », relationalité, tissage de liens entre présent et passé, modulation de l'un et du multiple, variation du même et de l'autre. L'écriture apprend enfin à déchiffrer ou à « développer » les « clichés de la mémoire », c'est-à-dire à partir d'un fragment, d'un sillon tracé par le phénomène (l'impression sensible), faire sortir le pan de mur de l'obscurité en faisant émerger l'intensité insignifiante (car exclue de la mémoire volontaire) qui la bordait. On peut certes parler d'apprentissage, mais cette initiation n'est pas dialectique, ni même une « vocation » : la formulation finale de l'écriture dans la métaphore photographique n'est pas une synthèse, mais l'image même d'une tension : dans le processus de développement, une main s'engage, une intelligence s'active, mais il reste, de part en part, le poids de la contingence, une trace de passivité, une « impression » sensible, une modulation de la lumière et de l'obscurité, une transformation « chimique » du passé : « une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée » : l'œuvre d'art devient le seul moyen de retrouver le Temps perdu, et l'œuvre littéraire se projette comme mémoire du passé.

En prenant modèle sur différentes figurations (problématiques ou non) de l'un et du multiple (dans la musique, la peinture, la photographie, la littérature), l'écriture peut retrouver le temps, car la finalité n'est plus de retrouver le monde en son essence intelligible, dans « un



déroulement d'expressions figées », mais de le façonner (comme dans la peinture, la photographie, la musique), de le retrouver *comme* variantes, *articulations* du même et de l'autre, *reprises* toujours différenciées dotées d'une « infaillible proportion de lumière et d'ombre (2272) ».

Voilà pourquoi, selon nous, l'apprentissage de la *Recherche* est « mise en relation », découverte de la relationalité, et non pas initiation ponctuée d'une expérience transformative. La « vocation invisible » dont parle l'auteur pourrait bien dépasser le sens téléologique d'un « destin vers lequel une personne semble être portée de par sa nature même », vers le sens d'une « latence » qui, comme la vocation d'une terre ne peut être révélée par magie mais à force de labeur, doit être travaillée, articulée, forgée, *dans le temps*. La décision d'écrire ne procède pas d'un appel, c'est la découverte d'une *voix propre* dans l'écriture, d'une « voix » jusqu'ici latente (car « invisible ») qui devait parcourir le chemin de l'individuation pour parvenir à prendre forme<sup>166</sup> (à être modulée et non pas moulée), une voix latente dont le *voilement* même garantissait la possibilité d'une éclaircie future<sup>167</sup>.

Si la découverte de la vocation est découverte d'un style ou d'une possibilité d'écriture (qui parvient à exprimer l'antérieur), c'est également la découverte de l'écriture comme « voix » médiale émergeant du kaléidoscope de l'intermédialité. Ce qui rend l'écriture *vocationnelle* (et non ce qui fait de l'écriture une vocation), c'est de pouvoir dramatiser ses propres tensions et limites dans l'image d'autres médias. Ce qui fait de l'écriture un mode de dévoilement idiosyncrasique pour le héros de Proust, c'est qu'elle peut réfléchir les différentes impulsions que le héros porte en lui (et ces pulsions à leur tour matérialisent des types d'écriture : écriture clichée, précieuse, pictorialiste, « cinématographique ») : d'une part, une tendance à l'esthétisation pure (la logique esthétisante de Swann), un désir de totalisation ou de transparence (*La Prisonnière*), un désir de subsomption de la diversité sensible (la logique du tableau) ; d'autre part, un désir de jouir de la plasticité du réel (la logique picturale d'Elstir) ou un désir de pure extase sans médiation (la logique musicale). Ainsi, l'image « du développement photographique » associée à l'écriture, ne l'enferme pas dans un écrin métaphorique, elle en affirme la *modulation plurielle*, le *procès*, comme si, en dernière instance, elle ne faisait qu'*amorcer* la quête fondamentale du texte : la recherche du temps perdu.

### **3. La *Recherche* ou les variations de l'un et du multiple : la phrase musicale et le miroir (le kinéscope et le kaléidoscope)**

La *Recherche* est donc bien dramatisation de l'intermédialité dans l'écriture, c'est-à-dire dramatisation de l'un et du multiple. Tout d'abord, l'intermédialité est déjà en elle-même une figure de l'un et du multiple, nous l'avons vu. Dans le kaléidoscope intermédial, une voix (une écriture et un style) s'impose à la conscience du héros. Par ailleurs, chaque média reprend à son

---

<sup>166</sup> "Or la recreation par la memoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-ce pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure dans la bibliothèque?" (2398)

<sup>167</sup> "Cette idée du Temps... aiguillon... m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant *qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie*, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre". (2389)

compte la multiplicité sensible, chaque voix médiale articule en sa matérialité propre la possibilité d'une identité dans la différence ou la possibilité d'une modulation — et d'une information au sens de Simondon (dans la musique, dans la peinture, dans la photographie, etc). Enfin, on peut se demander si l'économie narrative de la *Recherche* ne mime pas au plan de l'énonciation la problématique découverte au niveau de l'énoncé ?

En effet, comme les motifs récurrents du Septuor, *leitmotifs* qui reviennent mais renouvelés, « identités » dans la différence, la *Recherche* se déploie en une multitude de variations du même et l'autre, autrement dit en une multiplicité hétérogène faite de différentes intensités, de plusieurs vitesses, de reprises et de changements de tonalité, bref comme différentes formes de « contractions » de la durée. A l'image du Septuor, les 7 volumes de la *Recherche* procède au dépliage d'une seule phrase, s'étoffant au gré du temps et variant à l'envi, une phrase qui revient, insistante, « toujours même et différente » pour reprendre les mots d'Aragon, avec des tonalités différentes, une rythmique qui alterne temps faibles vides, et temps pleins intenses, ou encore temps perdus et temps retrouvés.

La *Recherche* crée un système d'équivalences, d'échos et de tensions où se tissent des liens entre les différents volumes, où certains volumes « développent » les précédents. Le déploiement narratif de la *Recherche* offre différents « plis » de temporalités dans un entrelacs de singulatif et d'itératif (l'alternance de l'imparfait et du passé composé, de l'événement et de la série). Les longues scènes en effet (le salon des Guermantes, le salon des Verdurin) s'étoffent au gré de la lecture, elles oscillent entre singularité et exemplarité, individuation (profusion de détails, événements singuliers) et généralisation. Chaque « événement » singulatif ressemble à cet « écran diapré » qu'évoquait le héros à propos de sa lecture, un écran où affleure une lueur de profondeur, une épaisseur temporelle, où les choses se dévoilent en une multiplicité de profils, en une multitude d'irisations, tel un kaléidoscope de l'obscurité.

Enfin, l'image du « miroir » ou de l'aura autoréflexive du roman moderne ne joue-t-elle pas non plus de cette variation du même et de l'autre ? Entre le narrateur et le héros, comme entre le héros et Swann, se trame une relation chiasmatisque qui fait de chacun le modèle ou l'anti-modèle de l'autre. On pourrait même y ajouter Proust l'auteur du roman et passer du deux à une sorte de triangulation. (Nous verrons par ailleurs ce motif de la triangulation apparaître dans la poétique de Godard, comme si Godard loin d'être post-moderne n'était en réalité que le dernier héraut du modernisme.)

Dans la *Recherche*, la triangulation apparaît dans la convocation du lecteur. Examinons ces passages situés à la fin de la *Recherche*. Par deux fois, le narrateur convoque ses lecteurs : « Car ils ne seraient pas, selon moi, *mes* lecteurs, *mais les propres lecteurs d'eux-mêmes*, mon livre n'étant qu'une sorte de *ces verres grossissants*... mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen *de lire en eux-mêmes* » (2390). Et quelques pages plus loin : « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre *de discerner ce que sans livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même*... regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre. » (2297)

On remarque que la première instance est personnelle : le narrateur parle de son livre à lui, de *ses* lecteurs. D'autre part, il insiste sur le pouvoir *réfléchissant* de son livre (« ces verres grossissants »). C'est à la fois l'image d'un miroir et celle d'une loupe ou d'un télescope qui sont convoquées : certes, l'attitude réflexive (et donc le miroir) est bien présente dans les deux textes :

« les lecteurs d'eux-mêmes » (« eux-mêmes » répété deux fois), « regardez vous-même », « instrument optique ». Mais le miroir est invoqué non pour sa capacité mimétique, pour autant qu'il donnerait une « image » du lecteur, mais pour son pouvoir « réfléchissant », parce qu'il peut induire une attitude réflexive (une « lecture » de soi-même). Le lecteur ne s'y voit pas d'abord (le livre est encore une « patrie inconnue » 1796), puis, s'initiant peu à peu au langage inconnu, découvre un moyen de se voir, c'est-à-dire de se « lire » et de se déchiffrer, bref de se connaître. Ce que présente Proust dans l'acte de lecture, c'est une véritable heuristique du soi, puisque le livre peut aider le lecteur à « discerner *ce que sans livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même* ». Ainsi, ce que le lecteur parvient à voir, c'est précisément ce qu'il ne peut pas voir, ce qui en lui était inconnu, non « évidence » (ce qu'il « n'eût peut-être pas vu »).

Cependant, ce qui faisait la particularité de son livre à lui, son « pouvoir réfléchissant », le narrateur le généralise à toute la littérature. La seconde formulation dépersonnalise ou désobjectivise le propos : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique ». Ainsi, toute lecture est « autoréflexive », de sorte que se voir implique d'« avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre » (1797). Autrement dit, le lecteur, en passant par *l'autre*, inaugure un mouvement en direction de lui-même. De même, le mouvement de la *Recherche* vers elle-même est un mouvement vers l'autre (les autres médias), vers l'altérité pour revenir à soi (l'écriture).

Symbole d'une fragmentation de soi dans l'autre, le miroir sert aussi la métaphore d'une représentation idéalisée de soi (le leurre d'une jouissance narcissique d'un soi unifié). Ce pouvoir réfléchissant est donc ambivalent : à la fois totalisant et détotalisant, tentation de capture et mise en doute, mirage de soi dans l'autre et réflexion de soi par l'autre. Mais si chaque lecteur peut réfléchir à soi (*se réfléchir*) dans la lecture, c'est que le miroir<sup>168</sup> du livre offre non une vue *unique*, mais une vue démultipliée ; son pouvoir réfléchissant est réfractif, à l'image des deux miroirs du kaléidoscope (le narrateur et le héros), ou du kaléidoscope de l'intermédialité, réfractant le monde à l'infini.

L'écriture est alors prisme en tant qu'elle ouvre virtuellement sur d'autres formes d'expressivité, abdiquant ainsi sa position de supériorité pour dévoiler ce qu'elle n'est pas — musique, peinture, sculpture, architecture, photographie, cinéma — et nonobstant lui révèle sa propre profondeur. En passant par l'autre (un autre média), l'écriture découvre la réserve intarissable de son pouvoir d'expressivité<sup>169</sup>, comme l'image de son futur déploiement.

---

<sup>168</sup> Le primat du visuel dans les métaphores n'est pas seulement le reflet d'une obsession fondamentale chez le héros, à savoir le problème de la sensation et de la perception sensible, c'est aussi le signe d'un glissement prismatique du voir au lire, du voir au dire, du voir à l'écoute. Dans le "voir", il y a déjà l'image d'une vision *prismatique*, comme *l'intermédialité* de la *Recherche*.

<sup>169</sup> En somme, nous avons 4 niveaux d'analyse à prendre en compte :

1. Le commerce du héros et du monde : comment s'informe une image du monde et de l'écriture qui n'est pas tournée vers la capture, mais découverte d'une stylisation du monde, découverte médiée par les autres arts et techniques.
2. La narration du narrateur qui s'irréalise comme auteur d'un roman dont le récit retrace la découverte de sa vocation littéraire : découverte d'une possibilité d'écriture médiée par les différents arts et techniques et fondée sur le développement de la mémoire involontaire.
3. Le lecteur enfin face à cet "outil optique", l'outil de lecture introspective que constitue le roman :

Notre première partie visait à interroger la coprésence discursive de différents régimes d'expressivité (musique, littérature, photographie, peinture, architecture) dans la *Recherche* et leur impact sur la perception de l'écriture comme telle. Notre étude nous a conduit à interroger ce qu'on appelle communément la « modernité » de Proust. Cette modernité, nous l'avons vu, ne saurait se limiter à la mutation du régime d'énonciation classique qui, mettant fin au paradigme réaliste ou naturaliste, inaugure une ère nouvelle, une ère problématique, en proie au doute, au questionnement réflexif et à l'autoréférentialité. Ce qui fait selon moi la modernité de Proust, c'est d'une part la suspension d'un mode d'intelligibilité du monde fondé sur une prise directe et un point de vue transcendant ; d'autre part, c'est l'inauguration d'un mode d'expérience qui vise moins la transparence des choses qu'une forme de plénitude liée à leur dévoilement partiel.

Par conséquent, nous avons montré que le dispositif « intermédiaire » présent dans la *Recherche* engendre une problématisation du regard ou de l'accès au monde, d'où par suite émerge une conception neuve de l'écriture, fondée non plus sur un dévoilement total mais sur une « visibilité » toujours partielle et donc à recommencer. Autrement dit, l'intermédialité en texte engage une écriture de la dépossession : tout acte d'expression du monde dans un média (« exposition », « visibilité », « textualisation », « mise en musique ») dévoile simultanément la partialité de son expression, c'est-à-dire la possibilité d'une *autre* « image »<sup>170</sup> ou d'une image toujours différenciée du *même* monde, dans une prolifération qu'on pourrait qualifier à la suite de Genette de « métonymique ». Loin d'ériger l'écriture en Parnasse de la création artistique, la *Recherche* informe un espace qui fait de l'altérité une ressource inexhaustible de l'écriture à proprement parler, un espace où se mélangent « idéellement » des matérialités, où s'irréalisent des passages entre divers modes d'expressivité du monde.

Par contraste, notre seconde partie se propose de franchir une frontière temporelle et spatiale et d'explorer une autre forme d'intermédialité. A l'instar de Proust, le projet télévisé monumental de Godard, *Histoire(s) du cinéma*, engage une réflexion sur la mémoire et le temps, sur l'Histoire et les procédures de narrativisation, et découvre un art poétique où se renouvelle le débat esthétique sur la modernité en art (le fantasme de l'Art total, l'illusion d'une convertibilité totale entre présence pure et discours), où perce l'image du média cinématographique à la croisée de voix plurielles et au terme d'un nouvel acte de détotalisation.

Cette fois, le mélange n'est plus idéal, il se matérialise à l'écran à la manière d'une « performance intermédiaire ». Avec Godard, nous entrons dans un nouveau « régime d'imagéité » caractéristique selon Rancière du « régime esthétique des arts », à savoir « l'ère des mélanges »<sup>171</sup>. Godard excelle dans le « collage de l'hétérogène »<sup>172</sup> au point que Rancière fasse de sa « phrase-

---

l'intermédialité ouvre de nouvelles perspectives de lecture, qui préviennent toute capture du "sens", ne renvoient pas une image spéculaire, mais réfractive car elle permet à chaque lecteur de se voir (l'un et le multiple encore).

<sup>170</sup> De nouveau, entendons bien "image" non comme au sens mimétique d'icône mais au sens ontologique d' "expression". Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* 10.

<sup>171</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images* (Paris: La fabrique, 2003) 70.

<sup>172</sup> *Le destin des images* 70.

image » un argument critique visant à infirmer la thèse de l'incommensurabilité de la modernité esthétique<sup>173</sup>. Pour résumer, la phrase-image de Godard détruirait le rapport traditionnel de représentation entre les arts du temps et les arts de l'espace, entre la logique discursive de l'image (comme énoncé) et la logique iconique de l'image (comme « supplément de présence »), et ferait donc du cadre cinématographique, une aventure intermédiaire.

Dans les deux œuvres, l'intermédialité est simultanément le produit d'une réflexion et le fruit d'une nécessité. Pour le narrateur de la *Recherche*, cette nécessité dérive d'une subversion de la logique interne d'aperception du monde ; chez Godard, l'intermédialité propre aux *Histoires* relève d'une volonté éthico-politique de subversion de l'image (entendue comme représentation totale du monde), et surtout d'une conscience aiguë de l'historicité des représentations. Dans les deux cas, la place de l'hétérogène, la topique du même et de l'autre, découvrent une tension immanente entre un désir de totalisation et un acte de détotalisation.

La *Recherche* comme les *Histoire(s)* dévoilent un geste réflexif ou autoréférentiel, somme toute, un « métarécit » sur l'intermédialité : la représentation du monde (la textualisation, la narrativisation, la visibilisation) du monde est interrogée et ébranlée ; elle perd son évidence première, ainsi que la possibilité d'une adéquation, à savoir le fantasme d'une conversion totale du vécu en mots ou le rêve d'une capture totale du monde dans une image. Dans les deux cas, la réalité s'offre sous forme de fragments. Dans la *Recherche*, c'est le vécu qui se donne en sa multiplicité fragmentaire ; dans *Histoire(s)*, c'est la matière même du film<sup>174</sup>. La *Recherche* comme les *Histoires* embrassent un même mouvement de retour sur soi, un nouveau mode d'être de l'écriture et de l'image, et une interrogation sur le temps ou l'Histoire. L'intermédialité chez Proust recouvre la richesse prismatique du réel, dont la représentation littéraire ne constitue qu'une variante (le réel devient ce qu'il faut incessamment dire) ; chez Godard, l'intermédialité est également liée à un acte de mémoire mais, loin de subjuguier le réel dans un dire, Godard fait du montage intermédiaire, un lieu de questionnement et d'infinisation du sens, un espace où le passé n'est plus simplement dit, narré, dans une simple histoire, un espace où l'acte mémoriel défie la narrativisation ou la production d'une diégèse pour laisser sourdre un conflit de singularités incommensurables entre elles. Chez Proust, retrouver le temps ou les richesses du sol égoïque nécessite un processus infini de verbalisation ; chez Godard, retrouver le temps, c'est faire de l'entrelacs intermédiaire (le composé de textes, d'images, de sons) un objet relationnel problématique, étant l'échec d'une performance de narrativisation.

De fait, nul autre mieux que Godard n'a tenté de subvertir l'image, la travailler dans sa matérialité, dans son historicité, non pour en trouver la substance profonde, la vérité, mais pour la faire parler autrement, un autre discours, pour raviver des questions à la fois esthétiques et politiques, au point de tenter dans *Histoire(s) du Cinéma* un véritable travail archéologique, voire une « anamnèse » du cinéma lui-même dans l'immanence de son propre matériau. Projet vidéographique télévisé destiné à un public de masse, *Histoire(s) du cinéma*, motif central de mon étude, est dans une certaine mesure le projet proustien d'un Godard à la recherche du temps perdu.

---

<sup>173</sup> *Le destin des images* 52.

<sup>174</sup> Jean Douchet déclare que "Le film porte en lui les stigmates du discontinu". *Le siècle de Jean-Luc Godard: guide pour "histoire(s) Du Cinéma"* (Paris: Art Press, 1998) 29.

## **PARTIE II. Godard : L'« entre-images » à la croisée de voix plurielles, rayages de l'image et mémoire du visible**

« Par la distance, le présent développe tout son sens. » (Merleau-Ponty, *Le visible et invisible* 191)

### **CHAPITRE 1. L'image dissensuelle de Godard : à la croisée des arts du temps et des arts de l'espace**

#### **1. Le nouveau codage de la réalité**

- 1.1. Contre l'académisme du langage filmique
- 1.2. Le défi de l'intermédialité et le nouveau codage de la réalité

#### **2. L'invention d'une nouvelle grammaire filmique centrée sur le montage**

- 2.1. Le montage comme articulation du temps et de l'espace
- 2.2. Le montage comme synthèse disjonctive : « 1+1=3 »
- 2.3. « On doit tout mettre dans un film » : l'intermédialité et la mémoire du passé

#### **3. Archéologie de l'objet cinématographique : entre pureté et impureté, l'hybridité constitutive et le fantasme de l'art total**

3. 1. Les arts du temps et les arts de l'espace
3. 2. Le cinéma : hybridité ou spécificité ?
3. 3. Le cinéma : un mélange impur ou une impureté propre au cinéma ?
3. 4. La prégnance des arts

#### **4. L'image dissensuelle et intermédiaire de Godard**

- 4.1. Godard proustien : le rayage du cliché
- 4.2. Le « rayage » intermédiaire de l'image ou la rage de l'expression

### **Chapitre 1. L'image dissensuelle de Godard : à la croisée des arts du temps et des arts de l'espace**

#### **1. Le nouveau codage de la réalité**

##### **1.1. Contre l'académisme du langage filmique**

Dès ses premiers films, Godard s'attaque à l'académisme et manifeste rapidement une défiance vis-à-vis des codes, des règles et des formules classiques, un rejet du spectaculaire ou du divertissement passif, et même une forme de critique du pouvoir, du système capitaliste et de la loi de marché. De fait, dès 1967, c'est dans cette optique que Susan Sontag analyse la résistance de Godard face au modèle narratif prédominant, son désaveu du modèle classique de narrativisation filmique : les films « narratifs » de Godard se font « à contre-courant d'une tradition narrative qui tent[e] de vaincre la *discontinuité initiale* de l'expression cinématographique par l'établissement d'une *continuité invisible* où la logique théorique d'un récit imposerait au langage sa syntaxe »<sup>175</sup>. La

---

<sup>175</sup> Barthélémy Amengual, "Jean-Luc Godard au-delà du récit," *Études cinématographiques* 57-61 (1967): 146. L'auteur parle de *Pierrot le fou* comme d'"un récit [qui] se fait à contre-courant d'une tradition narrative

tradition narrative classique qu'évoque Sontag subsume habilement la fragmentation des images sous une trame narrative logique qui en recouvre les aspérités et masque les articulations de sa propre grammaire. Mais en concentrant le regard sur le récit sous-jacent, cette tradition fait de l'image cinématographique, et donc du cinéma, une nouvelle servante de l'histoire. A nouveau, une image servante du texte : et nous voilà replongés dans la tradition picturale du 17<sup>e</sup> siècle, où la peinture aspirait à être narrative, à subsumer l'image sous un récit. Au contraire, Godard s'oppose à l'asservissement de l'image au texte, de même qu'à toute forme de hiérarchisation entre les différents médias (entre le son, le texte et l'image).

Dans *A bout de Souffle*, Godard subvertit la grammaire d'un langage cinématographique trop vite naturalisé ou codifié<sup>176</sup> : le regard caméra, l'éclairage naturel, les plans montés en faux raccords, les sautes d'images brisent l'illusion de continuité dramatique et interrompent la cohérence logique, spatiale et temporelle du film. Contre la loi du quatrième mur et de l'illusion fictionnelle, l'image et le montage s'exhibent. En multipliant et en diversifiant les procédés d'interpellation de la fictivité de l'image, Godard prévient la « suspension d'incrédulité » du spectateur, convoque sans relâche son regard, et tente de lui communiquer moins une histoire qu'une « vibration »<sup>177</sup> ; l'image s'impose *comme* représentation, mais contre tout sens codifié : elle s'affirme dans un acte original d'expression et ne peut plus simplement « servir » la progression dramatique du film.

Avec *Pierrot le Fou* (1965), Godard rejette la construction et la progression dramatiques classiques : le découpage du film prélève « des instants poétiques et non des moments forts d'une progression »<sup>178</sup>. De plus, un isomorphisme thématique apparaît entre le cadrage et la relation des personnages à leur environnement : un recadrage en plan serré s'impose pour les plans de fuite, comme si la proximité de la caméra, tel un étai qui se referme graduellement sur les protagonistes, manifestait déjà l'impossibilité de leur fuite.

Enfin, fait rarement remarqué, on peut relever chez Godard, depuis le premier jusqu'au film réalisé en 2010 (*Film Socialisme*), une intensification critique des rapports du cinéma avec les autres arts, donc une prise de conscience grandissante de la nature « intermédiaire » de l'objet filmique. Si la *plasticité* de l'image ne joue vraiment un rôle qu'à partir de *Sauve qui peut (la vie)*

---

qui tenta de vaincre la discontinuité initiale de l'expression cinématographique par l'établissement d'une continuité invisible où la logique théorique d'un récit imposerait au langage sa syntaxe".

<sup>176</sup> Voir le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* intitulé "Spécial Nouvelle Vague" où la radicalité du mouvement comme le mythe est analysé en détail. Ainsi, ayant articulé *théoriquement* la mise en scène classique, les réalisateurs de la Nouvelle Vague se libèrent des contraintes, de l'artifice, de l'éclairage studio, d'une certaine forme de découpage classique, d'un mode de production procédurier et contraignant (16mm, son direct, acteurs non professionnels ou professionnels, caméra à l'épaule). Par ailleurs, on trouve également la revendication d'une certaine forme d'amateurisme. Enfin, le fameux regard caméra de Jean-Paul Belmondo a fait date dans l'histoire du cinéma, non du fait de sa nouveauté (*Monika* de Bergman), mais à cause de sa durée : Godard a tenté de reprendre des choses du passé en les radicalisant. Voir *Cahiers du cinéma* Hors-série "Nouvelle Vague, une légende en question" (1998).

<sup>177</sup> Charles Tesson, "La nouvelle vague, une légende en question," *Cahiers du cinéma* Hors-Série (1998): 8.

<sup>178</sup> Ces informations proviennent de la collection d'archives de la Cinémathèque française à Paris. "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 10/12.

(1979), où Godard utilise son premier ralenti<sup>179</sup>, elle devient fondamentale avec la technique vidéographique, que Godard utilise pour *Histoire(s) du cinéma*.

En attendant, dès 1965, Aragon compare *Pierrot le Fou* au *Sardanapale* de Delacroix<sup>180</sup>, et ce qu'il loue précisément chez Godard, c'est sa manière de travailler cinématiquement une éloquence proprement picturale : « Le rouge y chante comme une obsession », remarque-t-il, comme une façon de vivre le monde. Dès lors, poursuit Aragon, la technique du collage ou de la citation héritée de la peinture devient un véritable « procédé d'expression ». La déclaration d'Aragon fait preuve d'une réelle clairvoyance ; elle pointe précisément à ce qui fait l'originalité du cinéaste : une rébellion qui ne se limite pas à renverser par principe les codes du langage cinématographique, mais qui cherche à explorer jusqu'au point de rupture l'expressivité propre au média cinématographique.

## 1.2. Le défi de l'intermédialité et le nouveau codage de la réalité

Chez Godard, la recherche d'une expression proprement cinématographique va de pair avec une poétique de l'hybridité croissante ou, dit autrement, avec l'idée que le cinéma n'est pas essentiellement un média visuel. Godard, à maintes occasions, se revendique lui-même peintre, musicien, architecte, littérateur. Dans une émission intitulée « La preuve par 5 », « Qu'est-ce que le cinéma ?<sup>181</sup> », Godard explique : « moi je suis un peintre qui fait de la littérature... je travaille avec des couleurs et des formes... on regarde les liens que cela forme »<sup>182</sup>.

Dans cette formule, Godard met en évidence le souci du cadrage et celui du montage comme soucis spatio-temporels. Surtout, il définit sa pratique en référence aux autres arts, à la peinture et à la littérature : il « travaille » le « voir » et le « dire » dans les couleurs et les formes. Nous retrouvons ici la « phrase-image » de Rancière, l'oscillation entre l'image comme immédiateté visible et l'image comme médiation d'un dire. Et Godard revendique les « liens » créés dans la confluence du voir (des formes et des couleurs) et du dire. Ces liens, produits par un rapprochement insolite des choses (comme la métaphore chez Proust), ravivent la signification du dire. Ainsi, pour la préparation du film *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Godard note dans ses papiers : « je veux faire avec 2 ou 3, un essai sur les couleurs et sur les sons »<sup>183</sup>. De même, Philippe Forest

---

<sup>179</sup> Jean Douchet, "Tout a changé en Bretagne," Cahiers du cinéma Hors-Série (1998):14, 17. Il s'agit d'un entretien entre Jean Douchet, André S. Labarthe et Luc Moullet. Jean Douchet évoque le classicisme des films de la Nouvelle Vague, et remarque que leur refus de toute artificialité se traduit aussi par le rejet des "effets modernes de l'image" (surimpressions, effets de ralenti,...etc). Labarthe précise que la Nouvelle Vague refuse l'artifice de l'image au profit d'un cinéma de la réalité. Cependant, c'est cette prise de conscience de la *plasticité* de l'image qui va devenir fondamentale dans la poétique ultérieure de Godard.

<sup>180</sup> Louis Aragon, "Qu'est-ce que l'art, JLG?" *Les lettres françaises* (9-15 septembre 1965): 8.

<sup>181</sup> Ces archives proviennent de l'INA. Ce programme fut présenté sur la 5 le 15/03/1995.

<sup>182</sup> Il faut ici se rappeler de l'expression célèbre de Maurice Denis en 1890 : "Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées". Maurice Denis, "Préface à la Xe exposition des peintres impressionnistes et symbolistes" (1895), *Théories* (Paris: Hermann, 1964) 33.

<sup>183</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 5/12.



remarque que Godard parle également d'essai ou de roman à propos d'*Histoire(s) du cinéma* : « L'usage de notions [...] relevant non du vocabulaire cinématographique mais du vocabulaire littéraire est significatif du nécessaire déplacement terminologique qu'impose le surgissement d'une pratique esthétique différente. Un écrivain peut, de la même façon définir comme "sculpture" l'un de ses romans et un musicien présenter telles pièces pour piano ou orchestres à la façon de tableaux... »<sup>184</sup>. Cette « pratique esthétique différente » dont parle Forest n'est pas seulement réactive, en porte à faux de la grammaire du cinéma institutionnalisé. Elle est conscience et ré-articulation de l'espace et du temps, de l'image et du son. Susan Sontag le souligne aussi dans un article daté de 1968 : « Godard thinks about movies from the standpoint of *sight and sound* and their relation to emotion and time, rather than in relation to "story" and "action"... Godard's work has definitely undermined the idea that cinema is essentially a "visual medium" [...] Godard's films push their audience to reconsider the meaning and scope of the entire art form of which they are instances. They are not only works of art, but meta-artistic activities or projects aimed at the reorganization of our entire sensibility »<sup>185</sup>. Godard pense en images-sons et fait de l'espace filmique un lieu de réflexion et de travail sur la signification au cinéma, aussi bien qu'un espace de reconfiguration sensorielle. Il se produit alors un déplacement par rapport à l'histoire et au récit, par rapport au codage de la réalité.

Et Godard d'ajouter lors d'une autre émission télévisée : « le cinéma s'est trop replié sur lui-même ... [il a] abouti à une routine de récits »<sup>186</sup>. Ce repli sur soi que Godard déplore fait référence à la vocation essentiellement narrative auquel le cinéma aurait succombé. C'est contre l'impérialisme du capital, contre la routine de récits qui fait triompher un mode univoque de narrativisation, bref contre l'hégémonie d'une voix unique que s'engage selon nous la vraie rébellion de Godard. Et c'est à travers les arts, que ce soient la peinture, la littérature, le cinéma, la musique ou l'architecture, que Godard découvre un « codage nouveau de la réalité »<sup>187</sup> capable de contrecarrer « l'obscénité du spectacle à laquelle le cinéma se serait "rendu" finalement »<sup>188</sup>.

En résumé, la rébellion de Godard, à savoir la dénonciation politique de l'impérialisme capitaliste, perpétuant ainsi la quête de Debord et des situationnistes contre une société nombriliste vouée à l'illusionnisme du spectacle, va de pair avec une réflexion proprement esthétique sur le média filmique. En d'autres termes, la pratique intermédiaire de Godard émerge d'une volonté de subvertir la tradition filmique aussi bien que d'inventer un nouveau codage de la réalité, bref

---

<sup>184</sup> Philippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier." *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma* (1998): 13. Forest montre que l'esthétique propre aux *Histoire(s)* est à rapprocher de l'écriture poétique.

<sup>185</sup> Susan Sontag, "Godard by Sontag," *The Daily Californian* (29 février 1968): 8.

<sup>186</sup> Programme intitulé *Godard vu à la télé 1960-2000* présenté le 01/07/99 sur la chaîne 4. L'émission rassemble toutes les apparitions de Godard à la télé durant cette période. C'est lors d'une interview avec Laure Adler que Godard fait cette remarque.

<sup>187</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 10/12: le document, intitulé " La vidéo, Tout va bien... Mal" (37-41) est signé par Godard en 1973. Il s'agit d'un extrait du scénario du film *Moi je*. Godard y analyse les lieux contemporains de production et de diffusion des images, et s'interroge sur l'innovation technologique de la vidéo.

<sup>188</sup> Dominique Païni, "Que peut le cinéma ?" *Le Siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour "Histoire(s) du cinéma"*. (Paris: Art Press, 1998) 5.

d'investiguer les limites du média cinématographique et ce, à partir d'une tradition, d'une histoire des représentations esthétiques. Voyons tout d'abord comment Godard repense le montage.

## 2. L'invention d'une nouvelle grammaire filmique centrée sur le montage

### 2.1. Le montage comme articulation du temps et de l'espace

A bien des occasions, Godard articule sa vision du cinéma et ce qui fait sa spécificité, à savoir le montage : « le montage fait la spécificité du cinéma »<sup>189</sup>. Et Godard de préciser : le montage n'est pas réduit à l'étape finale du processus de création filmique, par conséquent au simple *raccord* des images lors de la phase « éditoriale » de postproduction. Dans « Montage, mon beau souci »<sup>190</sup>, Godard conçoit même le montage comme « fin mot de la mise en scène ».

Que faut-il comprendre? Que le montage n'est pas uniquement l'articulation temporelle des plans, comme la mise en scène n'équivaut pas à une simple organisation de l'espace. En effet, le montage et la mise en scène sont interdépendants, puisque « se soucier des raccords » fait partie intégrante du tournage, de même que « savoir jusqu'où on peut faire durer une scène »<sup>191</sup> implique un souci temporel, donc une certaine forme de montage. Lors du tournage, par exemple, le cadre n'est pas la simple fenêtre de la caméra : cadrer l'espace est déjà temporel, car « le cadre est dans le temps »<sup>192</sup>. Le cadre implique donc toujours une forme de montage, autrement dit une considération du temps et de l'espace. Parallèlement, le montage, en tant que prescience de l'espace et du temps, se doit d'être présent dès l'écriture et le tournage du film.

A la sortie du film *Passion*, un film où Godard met en scène des tableaux vivants, Serge Toubiana remarque : « Godard fabrique des images comme un peintre compose son tableau, il fixe les choses dans un cadre... tout en leur donnant du mouvement »<sup>193</sup>. Toubiana souligne le paradoxe et le défi d'une image filmique héritée de la peinture, qui, confrontée à son ancêtre pictural, cherche à se définir et redéfinir l'événement filmique comme tel. Avec *Passion*, Godard explorerait alors le « traitement de l'immobile dans cet art du mouvement qu'est le cinéma »<sup>194</sup>, l'« Art plastique en mouvement » ou l'« art rythmique en tableaux », pour reprendre la formule d'Ernest Canudo. Cependant, le montage comme souci d'articulation spatio-temporelle est à comprendre dans une optique esthétique, en tant que recherche d'un nouveau « procédé d'expression » selon l'expression d'Aragon, qui ne se contenterait pas de *dire* mais de *faire voir*. (Chez Proust, si le voir et l'entendre jouait le sens de l'écriture, ici, c'est la distinction du voir et du dire qui va

---

<sup>189</sup> Jean-Luc Godard et Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Tome 2 (Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1998) 242.

<sup>190</sup> Jean-Luc Godard, "Montage mon beau souci," Cahiers du cinéma 65 (Déc. 1956): 30.

<sup>191</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 10/12: "Extraits des Rencontres d'Avignon 1980." Godard fait le point sur le temps et l'espace, le cadre et le montage, les changements de vitesse du cadre qui impliquent déjà une forme de montage. Voir aussi Godard, Jean-Luc, and Alain Bergala. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Tome 1 (Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1998) 467.

<sup>192</sup> Jean-Luc Godard, "Montage mon beau souci" 30.

<sup>193</sup> Serge Toubiana, "Le cinéma d'un regard de peintre," *Cinéma Spécial Cannes* (22 mai 1980): 12.

<sup>194</sup> Raymond Bellour, *L'entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo* (Paris: Ed. de la différence, 2002) 131.

renouveler l'image). Or selon Godard, *faire voir* dans un montage, c'est toujours *rapprocher* deux images pour en créer une troisième, selon la formule « mathématique » de Godard : «  $1+1=3$  ».

## 2.2. Le montage comme synthèse disjonctive : « $1+1=3$ »

Pour Godard, le montage définit une opération de rapprochement<sup>195</sup> : c'est la possibilité de lier, de délier, c'est en quelque sorte la possibilité même du mélange intermédial, entre les sons, le texte et l'image : car le principe du montage, dit Godard, « c'est de mettre en rapport les choses et faire que les gens voient les choses. Ce que j'appelle montage est simplement un rapprochement. C'est ça la puissance extraordinaire de l'image et du son qui va avec, ou du son et de l'image qui va avec. Le montage *permet de voir des choses et non plus de les dire.* »<sup>196</sup>

Agencer des couleurs et des sons, c'est créer des liens, c'est faire naître quelque chose d'autre, une tierce entité ou, selon la formule de Godard, «  $1+1=3$  » : « Moi, ce que j'aime bien, c'est deux images ensemble pour qu'il y en ait une troisième, qui n'est pas une image, qui est ce qu'on fait de deux images »<sup>197</sup>. Dans l'immanence de cet agencement, la pratique filmique de Godard met en évidence une contemporanéité surprenante entre les choses<sup>198</sup>.

Par ailleurs, au sujet de *Prénom Carmen*<sup>199</sup>, où se produit une rencontre entre Mérimée, Bizet, Beethoven, Meilhac et Halévy, Godard se demande comment exprimer vraiment la douleur de Carmen. Tel un archéologue de l'expression de la douleur, Godard s'interroge : « Quelle peinture faut-il mettre pour que la musique et cette peinture rendent compte de comment elle en a gros comme une maison sur le cœur. »<sup>200</sup> Dans ces propos, Godard montre à quel point le montage de deux images, d'un son et d'un tableau, aspire à « rendre » une émotion, à signifier la douleur de manière originale, « cinématique ». La douleur n'existe dans aucun des éléments en présence ; elle émerge de leur rencontre, elle devient palpable dans leur rapprochement. En ce sens, la formule «  $1+1=3$  » n'est aucunement synthétisante. Elle n'additionne pas le contenu des deux éléments en

---

<sup>195</sup> Eisenstein dans ses cours sur le montage définissait déjà la composition comme un "acte de rapprocher" ou "de mettre ensemble". Voir *Cahiers du cinéma* 226-227 (Jan-Fév. 1971): 103-190.

<sup>196</sup> Godard déclare qu'il faut mettre ensemble deux images "pour qu'il se passe quelque chose"; selon lui, "une image, ce n'est qu'un fait, ce n'est qu'un moment d'un fait, ce n'est même pas tout." : "Moi, ma seule intention ce n'est pas de dire quelque chose, ma seule intention c'est d'arriver à pouvoir faire qu'on se dise quelque chose. Ma seule intention c'est de filmer d'une certaine manière, ce n'est pas de filmer d'une certaine manière pour ; c'est de filmer d'une certaine manière, le 'pour' est ... Pour qu'il se passe quelque chose." Voir Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Paris: éditions de l'Albatros, 1980) 120.

<sup>197</sup> Idem.

<sup>198</sup> Pour ne prendre qu'un exemple, interviewé lors d'une émission télévisée, Godard revient sur la perception commune de "techniciens" à propos des frères Lumière. Godard souligne qu'ils étaient tous deux contemporains de Degas, de Manet, et des impressionnistes : Degas, déclare même Godard, "a inventé le cinéma parce qu'il était un impressionniste à sa manière". D'où l'association visuelle et textuelle permanente dans *Histoire(s) du cinéma* entre les frères Lumière et les peintures de Manet ou de Degas.

<sup>199</sup> *Prénom Carmen* est un film de Godard réalisé en 1982.

<sup>200</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 8/12

présence, mais ceux-ci se transforment mutuellement en se touchant : ils produisent une « entité » autre, irréductible aux deux premières, et donc imprévisible.

Cette formulation godardienne du montage n'est pas sans rappeler le rapprochement de deux entités distinctes et distantes de l'étincelle surréaliste. Mais cette idée s'origine en réalité chez le poète Pierre Reverdy. L'image, telle que Reverdy la définit, est un *rapport mesuré* par l'esprit, un rapport « juste » dans *l'éloignement* : « 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. »<sup>201</sup>

De même chez Godard, la force de l'image dépend de la justesse et de la qualité des opérations de rapprochement, de la justesse du lien et de la distance, de la commensurabilité d'éléments à première vue incommensurables et formant ce que Deleuze appelle « une synthèse disjonctive ». Le montage doit faire voir autrement sans ployer l'image sous le faix des mots, sans l'obscurcir sous le poids émotionnel de la musique<sup>202</sup>, sans faire des éléments en présence un tout unifié marchant dans la direction du récit.

Si la pensée du montage chez Godard recouvre une réflexion sur les arts du temps et les arts de l'espace, sur la notion de rapprochement d'éléments distants, elle engage de fait une pensée intermédiaire du cinéma comme composition imprévisible d'éléments sonores, textuels et visuels distincts, à l'image d'une composition musicale ou d'un agencement architectural (le cinéma est « plus proche de l'architecture » dit Godard<sup>203</sup>), que d'une addition cumulative d'éléments distincts sous-tendus par la progression dramatique d'un récit.

### **2.3. « On doit tout mettre dans un film » : l'intermédialité et la mémoire du passé**

Dans les archives léguées par Truffaut à la cinémathèque française, un commentaire de Godard tiré de ses notes personnelles à propos de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, stipule qu'« on doit tout mettre dans un film »<sup>204</sup>. Ce « tout » engage d'emblée une vision intermédiaire du cinéma, qui, comme nous l'avons vu précédemment, ne cherche nullement à harmoniser les voix qui le traversent, mais, matérialisant ainsi un souci à la fois éthique et esthétique<sup>205</sup>, aspire à dévoiler l'économie ou les politiques de l'image, à faire du cinéma un lieu de travail acharné sur

---

<sup>201</sup> Philippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier" 13: dans *Histoire(s)*, il s'agit de « rapprocher des choses qui n'ont encore jamais été rassemblées et ne semblaient pas être disposées à l'être ». Forest assimile montage et métaphore et rappelle également la définition de l'image chez les surréalistes (19). Rappelons également la quête proustienne, l'opération métaphorique de liaison d'éléments distants et séparés par le temps. Le montage comme "1+1" et l'opération métaphorique ont une finalité similaire : faire « voir » autrement.

<sup>202</sup> Voir la notion de musique empathique chez Michel Chion. *Le Son, traité D'acoulogie* (Paris: Arman Colin, 2010 (2e ed.)).

<sup>203</sup> Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 242, 197.

<sup>203</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 5/12.

<sup>205</sup> Pour Godard, l'esthétique n'est qu'une des catégories du politique.

l'expression filmique, et de l'écran, une « agora », un espace de convergence où les voix se mêlent, s'articulent, s'opposent et dialoguent, bref où elles « collaborent ». Dans une lettre à « Claude, François et Jacques » datée du 19 août 1980, Godard intercale entre deux reproductions picturales le commentaire suivant : « photographies et textes sont des égaux mutuellement indépendants et qui entièrement *collaborent* »<sup>206</sup>. Le cadre filmique offre donc une surface *polémique* (au sens d'antagonique), un lieu où l'image, le son, le texte luttent, rivalisent, se composent et s'opposent.

Cependant ce « tout » manifeste aussi une certaine ambivalence. Il subsiste chez Godard, à l'état fragmentaire s'il en est, le fantasme wagnérien de l'art total. S'il faut tout mettre dans un film, est-ce dû au fait que le médium filmique a une capacité d'absorption inégalée, qu'il peut sublimer les autres arts en les représentant ou en les projetant ?

Mon hypothèse est la suivante : la création d'une image dissensuelle chez Godard n'est pas réactionnaire, elle recouvre une quête proprement esthétique et philosophique, qui, sans nullement s'abstraire du politique, prend naissance dans des débats hérités du passé. Si le cinéma de Godard marque une rupture avec une certaine grammaire du cinéma (avec une vision du cinéma centrée sur l'écriture)— ce que l'on appelle à l'époque la « qualité française »—, il s'inspire en revanche des discours et des questions hérités d'Aristote, d'Horace et de Lessing ; il interroge par exemple l'équation aristotélicienne entre temps du monde et temps du récit (le cinéma de Godard marque une rupture avec une image soumise à la *continuité* du récit); il rouvre la question essentialiste ou celle de la spécificité d'un média héritée de Lessing (c'est la question du montage comme spécifique au cinéma), de même que la question comparatiste de la relation entre les arts, héritée des fameux débats du *paragone*<sup>207</sup> (le montage comme composition des autres arts ou synthèse disjonctive). A cet égard, l'observation de Bernard Tschumi<sup>208</sup> peut être mise à contribution : selon lui, le cinéma de Godard oscille entre l'« autonomie » et l'« intertextualité », donc entre une logique du « propre » ou de la spécificité héritée de Lessing, et une logique de l'hétéronomie ou du mélange héritée de Horace.

Assurément, il y a chez Godard une prise de conscience historiciste, manifeste dans sa vision comme dans sa pratique de l'image. Notre but ici est de démontrer que l'intermédialité propre au cinéma godardien révèle un souci de mémoire, une propension à s'inscrire dans un dialogue avec le passé. En d'autres termes, la poétique intermédiaire de Godard s'approprie, interroge et réarticule l'histoire complexe des représentations artistiques.

Par conséquent, avant d'en venir à l'étude de quelques œuvres de Godard emblématiques d'une rencontre originale avec l'histoire ou le récit (la « rétrospective » Godard, la peinture de l'Histoire ou l'histoire de la peinture dans *Passion*, et enfin la fonction mémorielle du cinéma dans *Histoire(s) du cinéma*, il nous a semblé pertinent de revenir sur quelques étapes de l'histoire des débats esthétiques mentionnés plus haut, et d'explorer les tensions qui les informent. J'aimerais ainsi démontrer ici que l'intermédialité fonctionne elle-même comme *mémoire du passé*.

---

<sup>206</sup> On peut relever ici l'ambiguïté de la notion de "collaboration" à la fois réminiscente de la nature "collective" du mode de production au cinéma mais aussi et surtout de la Seconde guerre mondiale et du gouvernement de Vichy.

<sup>207</sup> Les discours du "paragone" visaient à comparer les différents arts entre eux.

<sup>208</sup> Bernard Tschumi, *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour "Histoire(s) du cinéma,"* Ed. Jouannais, Jean-Yves. n° spécial de "Art press" - Hors série (Paris: Art Press, 1998) 73.

### 3. Archéologie de l'objet cinématographique : entre pureté et impureté, l'hybridité constitutive et le fantasme de l'art total

#### 3. 1. Les arts du temps et les arts de l'espace

De la *Poétique* d'Aristote à l'« *ut pictura poesis* »<sup>209</sup> d'Horace jusqu'au *Laocoon* de Lessing<sup>210</sup>, de nombreux textes conceptuels tentent d'articuler et de légiférer, d'encadrer la relation entre les différentes pratiques « artistiques », soit entre « les arts de l'espace » et « les arts du temps ». Alors que la véritable pensée d'Horace, à savoir « l'*ut pictura poesis* », faisait de l'exégèse picturale le modèle à venir de l'exégèse textuelle, au contraire, l'interprétation classique de cette formule au 17<sup>e</sup> siècle en France en renverse les termes et assujettit la peinture au récit. Au 17<sup>e</sup> siècle, la « grande peinture » devient la servante de l'histoire, au sens où elle doit produire un récit. Par ailleurs, objectant à l'idée d'Horace selon quoi « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante »<sup>211</sup>, Lessing dans le *Laocoon* affirme l'existence d'une étanchéité radicale entre les arts. En témoigne le sous-titre du livre en question : « Des frontières de la peinture et de la poésie ». Selon Lessing, une pratique artistique « diffère par la matière et le mode d'imitation »<sup>212</sup>. Dans le domaine de la sculpture, l'artiste ne peut recourir aux mots pour exprimer l'idée de souffrance. A propos du *Laocoon*, Lessing explique : « ce n'est pas pour *exprimer* celle-ci [la souffrance] que l'artiste s'est abstenu de faire crier sa figure de marbre ; il a dû avoir une autre raison de s'écarter ici de son rival, le poète... »<sup>213</sup>. Si le sculpteur s'écarte du poète, c'est que chaque média *en son essence* offre un éventail d'exigences et de limites avec lesquelles l'artiste se doit de travailler pour atteindre à la perfection, « à la plus haute puissance de leur art »<sup>214</sup>.

Lessing touche ici au problème de l'essence propre à chaque art, et partant, au problème de la transposition ou de la translation d'un média dans un autre. Pour Lessing, toute transposition exige la reconfiguration ou le recodage au sein d'une matérialité autre. Puisque l'expression de

---

<sup>209</sup> Selon Dora Schneller, cette formule engendre deux tendances : penser la peinture comme poésie muette et penser la poésie comme peinture parlante. Cf. Dora Schneller, "Écrire la peinture: la doctrine de l'*Ut pictura poesis* dans la littérature française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle," *Revue d'Études Françaises* 12 (2007): 133. Horace (-65-27) : "une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique : certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres reprises dix fois, font toujours plaisir" (Horace, Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis* (Paris: Macula, 1991) 13, note 15).

<sup>210</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Trans. Courtin (Paris: Hermann, 1990)

<sup>211</sup> Lessing 47.

<sup>212</sup> Lessing 46.

<sup>213</sup> Lessing 47.

<sup>214</sup> Lessing 96.

l'affect en sculpture ne peut se matérialiser dans un énoncé verbal, l'émotion se voit prise en charge dans la matière même, dans un mouvement ou une articulation de la forme sculptée. Par la suite, nous trouverons dans les œuvres de Godard cette même exigence de recodage ou de renouvellement de l'expression. A titre d'exemple, la souffrance au cinéma ne saurait être réduite au simple enregistrement d'une personne qui souffre. Godard tente de penser l'émotion cinématographiquement, ce qui signifie qu'il tente de l'articuler à partir de l'historicité de sa représentation dans différentes sphères artistiques (donc à partir d'une configuration intermédiaire : la peinture, la sculpture, la musique, etc...).

Mais revenons pour le moment à Lessing. En soutenant l'idée d'une spécificité ontologique propre à chaque art, Lessing est conduit à assumer les conséquences d'une logique positiviste selon laquelle chaque art doit évoluer téléologiquement en purifiant son médium. Ainsi pour que chaque média atteigne sa puissance maximale d'expressivité, il se doit d'explorer les limites et les exigences de sa matérialité et de son mode d'imitation propres (que ce soit l'espace ou le temps) : « La peinture, en raison des *caractères ou des moyens d'imitation* qui lui sont *propres* et qu'elle ne peut combiner que dans l'espace, doit complètement *renoncer au temps* ; les actions progressives, en tant que telles, ne peuvent donc donner matière à peinture, et celle-ci doit se *contenter* d'actions simultanées ou de corps qui, par leurs attitudes, suggèrent une action continue (c'est moi qui souligne ) »<sup>215</sup>. Selon cette logique, les arts du temps doivent renoncer à l'espace, comme les arts de l'espace renoncer au temps. Chez Lessing, la prégnance d'un art dans un autre ne peut être perçue qu'en termes négatifs, en termes d'infraction : « c'est de la part du poète, commettre sur le domaine du peintre, un *empiètement* que le bon goût n'approuvera jamais »<sup>216</sup>.

En s'inspirant des frontières établies par Lessing, s'est constitué au dix-neuvième siècle une taxonomie, le système des beaux-arts en France, consacrant pour ainsi dire cette vision autarcique des arts (une division nette entre les arts du temps et arts de l'espace). Les idées de Lessing ont également inspiré une définition de ce qu'on appelle généralement la « modernité » en art. Selon Greenberg par exemple, la « modernité »<sup>217</sup> esthétique s'explique par un repli réflexif de chaque média sur sa matérialité propre (les idées de Greenberg peuvent être placées dans la lignée des théories de Lessing sur la séparation des arts) : la peinture moderne aurait selon lui opéré un infléchissement idiosyncrasique en se désinvestissant de la représentation mimétique et en privilégiant plutôt l'espace, la couleur et la forme.

Jacques Rancière condamne cette « téléologie moderniste de la pureté »<sup>218</sup>. En effet, Rancière montre que le passage entre l'ancien régime et la modernité artistique, loin d'inaugurer le régime autarcique des arts — entraînant ainsi une *coupure* esthétique radicale caractérisée par le déclin du figuratif — manifeste en réalité une refonte ou une ré-articulation du « dicible » et du « visible » (donc une modification des rapports entre le voir et le dire). Le passage de la représentation mimétique à l'abstraction serait donc pas simplement le fait d'un renversement pur

---

<sup>215</sup> Lessing 119-120.

<sup>216</sup> Lessing 132.

<sup>217</sup> Selon Clement Greenberg, "The essence of Modernism lies [...] in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself—not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence." Voir Clement Greenberg, *Modernist Painting, The New Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battock (New York: E. P. Dutton, 1973) 66-77.

<sup>218</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images* 70.

et simple de la *mimesis*. En réalité, ajoute Rancière, même le régime dit « représentatif » a codifié la *mimesis* en imposant une *forme d'altération* à la ressemblance : le régime représentatif a érigé des règles, imposé des codes de vraisemblance et établi des sujets propres à chaque art. Vu sous cet angle, la perte du référentiel en art, loin de consacrer la fin de la *mimesis*, en matérialise une forme nouvelle<sup>219</sup>. Rancière voit dans la perte de la « commune mesure » et du « propre » un espace polymorphe où les arts s'hybrident *dans leur matérialité et leur signification*, inaugurant alors le « régime esthétique des arts ».

Attardons-nous ici quelques instants sur le paradoxe d'une modernité artistique perçue d'une part comme repli réflexif du média sur lui-même, et d'autre part, comme espace d'interaction sans précédent entre les arts. Selon nous, la théorie de Greenberg ne peut rendre compte du régime de collaboration intense entre les différents arts au vingtième siècle. En effet, si le mélange des arts n'est pas propre au siècle<sup>220</sup>, il s'inaugure selon nous une nouvelle modalisation de ces mélanges avec l'émergence d'un dispositif proprement intersémiotique. Chez les surréalistes, le régime de collaboration entre les différents régimes d'expression artistique est élevé en principe poétique<sup>221</sup>. Par conséquent, l'hybridation des arts au début du vingtième siècle entraîne un décroisement des arts de l'espace et du temps, qui semblerait aller à l'encontre des idées de Lessing ou de celles de Greenberg.

C'est dans ce cadre social et idéologique qu'advient et se développe le cinématographe, et simultanément les discours ou les mythes relatifs au statut de cette invention. De toute évidence, l'avènement du cinématographe, provoquant un réel bouleversement entre les différentes

---

<sup>219</sup> Dans le tableau de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, un calligramme dénoué remet en cause le rapport traditionnel de correspondance entre l'image et le langage : les mots ne représentent plus le visible. Le geste de Magritte dévoile un art qui ne se réduit plus à la représentation du réel, refuse son attachement ontologique, et émancipe l'objet visuel de son référent. Voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Paris: Fata Morgana, 1973) 19-20.

<sup>220</sup> Le manuscrit comme le livre illustré propose au regard du lecteur une création à plusieurs niveaux, mais ces pratiques relèvent souvent d'une pratique éditoriale, c'est-à-dire qu'elles sont rajoutées à l'œuvre et ne lui sont pas consubstantielles.

<sup>221</sup> De nouveaux rapports, moins concurrentiels et plus consubstantiels, s'établissent entre les arts. Les associations peintres-cinéastes-écrivains se multiplient au vingtième siècle (avec les surréalistes par exemple). Dans le domaine littéraire, citons par exemple les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire : le poème ne fait pas voir, il fait *image*, il est performatif de sa propre thématique — même s'il ne rend pas *visible* son entière signification. Selon Foucault (*Ceci n'est pas une pipe* 19-20), le calligramme efface, *en apparence seulement*, l'opposition dualiste entre nommer et dire, lisibilité et visibilité, entre l'image qui est énoncé et l'énoncé qui se fait image. En réalité, selon Foucault, l'opposition demeure puisque il n'y a jamais de coïncidence temporelle, mais un texte qui se fait image *ou* une image qui se fait texte ; la réversibilité ne peut être appréhendée autrement que dans le temps. A cette lecture, on peut opposer deux objections. En effet, toute perception implique toujours l'imperception d'un fond. Dans l'acte de lecture même, il est vrai que je ne puis appréhender simultanément le texte et l'image, mais je lis l'énoncé en ayant comme horizon de perception non conscientisé le fond et la conscience que j'ai prise de la figure qui ne peut disparaître dans l'acte de lecture. Par ailleurs, le texte est image dans sa réalité immédiate. Ce n'est pas un leurre. C'est l'acte d'appréhension de cette réciprocity qui ne peut se faire que dans la succession. Mais cela ne relève que de notre finitude. Le texte fait image à l'horizon de l'acte de lecture, telle une image latente ; le texte se parcourt comme un paysage dans l'acte de lecture (puisque l'œil parcourt le texte et l'image).



disciplines artistiques, réinjecte du sang neuf dans des débats esthétiques anciens opposant arts du temps et arts de l'espace. Ce qui est intéressant ici pour notre projet n'est pas de statuer sur la légitimité ou la véracité de ces discours, mais d'explorer ce qui constitue la « mémoire » du cinéma, à savoir la manière dont le cinéma est entré dans le discours et dans l'Histoire, la manière dont le cinéma depuis sa découverte s'est vu représenté ; c'est donc un geste archéologique motivé par un souci historiographique que j'entreprends ici. Ce qui m'importe de découvrir, c'est le discours mythique qui envahit l'univers du cinématographe depuis sa naissance : comment s'est traduite par exemple la distinction classique entre les arts du temps et les arts de l'espace ? comment est-ce que le cinéma en tant qu'objet de discours a renoué avec les vieux débats esthétiques, essentialistes ou comparatistes ? comment enfin s'est constituée une certaine « mythologie » autour de l'objet « cinéma » ?

### 3. 2. Le cinéma : hybridité ou spécificité ?

Daguerre considère la photographie comme un outil d'investigation scientifique, qui n'a donc rien à voir avec les beaux-arts. De même, les frères Lumière ne voyaient dans le cinéma qu'une mode passagère<sup>222</sup> (« un art sans avenir », comme l'affiche Godard dans *Histoire(s) du cinéma*). Entre art et technique, le cinéma des premières décennies semble souffrir d'une crise de légitimation artistique<sup>223</sup> : de nombreux textes manifestent ainsi le dessein de différencier le cinéma

---

<sup>222</sup> Lors d'un entretien réalisé en 1946 entre Louis Lumière et Georges Sadoul, Lumière désavoue la réalité de cette déclaration. Cette phrase dit-il est un mythe. De plus, elle fut probablement prononcée par son père. En revanche, Lumière précise qu'il « ne croyai[t] pas qu'on puisse retenir l'attention pendant des heures » (p. 2). Voir *Cahiers du cinéma* 159 (Oct. 1964): 1-11.

<sup>223</sup> Paul Légèlise note à ce propos : "Le film apparut d'abord aux yeux des juges, comme une œuvre mécanique produite par un machinisme muet, une 'série de photographies'. La projection cinématographique correspondait à un 'spectacle de curiosité' au sens d'un décret de 1864." D'un simple spectacle de curiosités, le cinéma français va traverser une phase de légitimation intense, marquée par une effervescence de débats autour de la nature du cinéma et de sa relation aux autres arts. Voir Paul Légèlise, *Histoire de la politique du cinéma français*, Film-Éditions, Vol. 2 (Paris: Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1977) 8-9. Selon Richard Abel également, "the discourse modes most prominent in the prewar French writings positioned the cinema as 1) an instrument of scientific research and technological innovation, 2) a medium of information and education or social persuasion, 3) a form of spectacle or mass-entertainment, and 4) a new form of art." Voir à ce sujet Richard Abel, "On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919," *Cinema Journal* 25.1 (1985): 28. Pendant la guerre, Abel souligne qu'un "certain polemical desire to establish cinema as art" contribua à recentrer les débats autour de la question de l'art : le cinéma est-il un art ou un spectacle de masse ? La question essentialiste est bien donc ouverte. Yhcam, l'un des premiers journalistes "critiques" de *Ciné-Journal* affirme très tôt : "The first months of 1912 have been the apogee of cinema-theater... the mass-public is growing bored... The cinema spectacle is not a pale imitation of the theater; it is a separate spectacle which corresponds to a new and very real Art... it should be furious at being considered as a simple reproducer of what is properly called the theater." *Ciné-Journal* (April 12, 1912). Cité dans Richard Abel, *French Theory and Criticism, 1915-1919* (Princeton: Princeton University Press, 1988) 69.

des autres arts en invoquant une spécificité propre au cinéma<sup>224</sup>.

L'excellente anthologie de Pierre Lherminier<sup>225</sup> offre à ce sujet une ressource incontestable: elle regorge d'exemples témoignant de la lutte passionnelle existant au début du siècle entre l'art cinématographique naissant et les autres formes artistiques. Les tout premiers journaux consacrés à la production cinématographique manifestent un acharnement assidu de la part de la critique naissante à statuer sur les mérites et les faiblesses du cinéma, à définir son essence propre, bref à différencier le cinéma des autres arts, notamment du théâtre et de la littérature. Cet engouement polémique dissimule à peine des tentatives de légitimation artistique du cinéma, voire une volonté d'ériger le cinéma en septième art. On est bien loin de l'« album de famille » qu'évoquera Godard dans *Histoire(s) du cinéma*.

A l'aune de ces discours, on voit deux logiques se développer : l'une faisant du cinéma, l'apothéose, l'intégration ou le couronnement des autres arts, bref le fantasme de l'Art total (le *Gesamtkunstwerk* de Wagner) ; l'autre visant à affirmer la singularité irréductible du langage cinématographique contre les autres arts. Ces deux tendances, nous le verrons, ne forment pas deux camps opposés. (Il ressortira par exemple de notre analyse que les diverses prises de positions théoriques prônant l'impureté du langage cinématographique renforcent paradoxalement une pensée de type séparatiste.) Dans tous les cas, l'avènement du cinéaste a profondément bouleversé le cloisonnement institutionnel et conceptuel entre ce qu'on a appelé les arts du temps et les arts de l'espace.

Ernest Canudo fait du cinéma la « puissante synthèse de tous les arts : arts plastiques en mouvement rythmique, arts rythmiques en tableaux et en sculptures de lumières »<sup>226</sup>. Le chiasme poétique présent dans la formule de Canudo évoque ce décloisonnement entre arts du temps et arts de l'espace : à la fois « arts plastiques en mouvement » et « arts rythmiques en tableaux », le cinéaste se fraye bien une voie médiane, entre espace mis en mouvement et temps spatialisé. En effet, si le plan fixe évoque l'espace pictural et photographique, la succession des plans à 24 images par seconde offre l'apparence d'une reproduction parfaite du mouvement.

En 1964, dans *Logique du cinéma*, Laffay analyse la perception cinématographique proprement dite, en vue de dégager, dit-il, les « traits » propres au cinéma. Lui aussi insiste sur le caractère *hybride* du cinéma, à la fois *art du mouvement et art du temps* : le cinéma « s'étale dans l'espace » mais il « rythme aussi le temps »<sup>227</sup>. Cependant, pour Laffay, la question résiduelle, héritée cette fois de Baudelaire, reste à savoir si un média né de la science, bref une technologie, peut être élevé au rang d'art. Selon Laffay, le cinéma se doit d'exister dans un entre-deux, entre « spectacle du monde » et « ordonnancement du récit », bref dans *une tension permanente* entre les « arts d'incantation » et les « arts de reproduction », entre les arts mimétiques (qui ont néanmoins

---

<sup>224</sup> Notre étude prendra pleinement son sens lorsque nous analyserons le travail de Godard, et plus particulièrement *Histoire(s) du cinéma*, où Godard lance à propos du cinéaste : "ni art, ni technique ... un mystère". Loin de se réduire à une affirmation gratuite, elle engage au contraire toute une histoire, l'histoire des discours et des représentations, mais aussi l'Histoire à proprement parler.

<sup>225</sup> Pierre Lherminier, éd., *L'art du cinéma* (Paris: Marabout, Pierre Seguers, 1960) 29.

<sup>226</sup> Pierre Lherminier, *L'art du cinéma* 29.

<sup>227</sup> Voir ALbert Laffay, *Logique du cinéma, création et spectacle* (Paris: Masson, 1964). Laffay pense le cinéma comme l'art du mouvement « à la puissance deux », le montage et le découpage relevant également du récit, art éminemment temporel.

l'impératif de « surmonter l'exactitude servile » de la reproduction) et les arts non mimétiques (comme le récit, qui invite le lecteur à « esquisser à vide la forme et la présence de ce dont il parle »<sup>228</sup>). En définitive, propose Laffay, le cinéma doit lutter d'une part contre le photographique, la reproduction « organique » du réel, et d'autre part, contre le récit, l'ordonnement logique et cohérent du réel : il faudrait selon Laffay, « échafauder contre la photographie un récit qui soit néanmoins photographique »<sup>229</sup>. Nous verrons dans la dernière partie consacrée aux *Histoire(s) du cinéma* que la poétique de Godard joue de cette tension en faisant du plan fixe, de l'instantané, une composante essentielle de sa pratique filmique.

Par ailleurs, Laffay remet en question le possible asservissement du cinéma à l'histoire contre une vocation proprement « réaliste » : « les événements du monde ne se développent absolument pas à la manière d'une narration »<sup>230</sup>. Ainsi, en conclut-il, « [d]ans la mesure où le cinéma *reproduit la réalité*, il ne peut donc raconter rien »<sup>231</sup>. Pour Laffay, le réel déborde toute connaissance comme tout savoir, de même qu'il défie toute prévision et tout ordonnancement narratif. Notons ici que les réserves de Laffay ne sont pas originales. Déjà, rappelle Rancière dans la *Fable cinématographique*, Jean Epstein s'insurgeait contre le désir d'histoires du cinéma, prétextant que la vie n'était pas faite d'histoires, que la vie, c'était *l'ouvert*, et partant, qu'elle était irréductible à une trame narrative réglée par une vectorisation linéaire des faits. Et Laffay de se demander si raconter des histoires n'aurait pas « détourné [le cinéma] de sa vocation véritable »<sup>232</sup>. Et ce détournement résulterait autant d'un mercantilisme forcé du cinéma, qui verrait dans l'histoire une manne inépuisable, que d'un acte de revanche d'une humanité qui, mise aux abois devant l'ouverture foisonnante du réel, se verrait contrainte de *totaliser* le monde en le narrativisant. En définitive, la pulsion totalisante du cinéma, ce serait l'histoire (comme la tentation totalisante chez Proust était l'instantané ou l'image fixe).

Comme on le voit, les considérations de Laffay, loin de résorber les querelles de priorité entre les arts, perpétuent au contraire la polémique concernant le statut, la fonction, la finalité, et l'essence même du cinéma par rapport aux autres arts. En plaçant le cinéma dans une lutte constante entre la reproduction mécanique du réel et sa narrativisation forcée, Laffay semble placer de facto le cinéma dans une situation *d'hybridité médiale* : le cinéma est un art de l'entre-deux, luttant contre deux écueils ou deux démons, d'une part, l'instantané, et de l'autre, le récit. Cependant, substituant au dualisme de l'espace et du temps un dualisme fondé sur le mode de représentation du monde (les arts mimétiques et non mimétiques), Laffay finit par souscrire à l'ancienne logique séparatiste : « [on admet communément que] les arts ont d'avantage à se garder les uns des autres »<sup>233</sup>. Chez Laffay, la situation d'entre-deux du cinéma déstabilise certes le dualisme classique entre arts du mouvement et arts de l'espace, mais elle récupère paradoxalement le discours moderniste de la pureté, hérité, nous l'avons vu, de la pensée de Lessing.

Il en est de même conséquemment de la pensée de Epstein. La situation d'emprunt et d'impureté du cinéma relève selon lui d'une forme de prostitution, de détournement, de

---

<sup>228</sup> Laffay, *Logique du cinéma, création et spectacle* 12.

<sup>229</sup> Laffay 83.

<sup>230</sup> Laffay 53.

<sup>231</sup> Laffay 60.

<sup>232</sup> Laffay 51.

<sup>233</sup> Laffay 15.

corruption d'une finalité propre au média cinématographique. Pour Jean Epstein, le cinématographe « n'a pas plus de parenté avec la musique ou le chant, la sculpture, la peinture ou le dessin qu'avec l'histoire et la géographie »<sup>234</sup>. A l'inverse de Canudo<sup>235</sup>, Epstein ne considère pas le cinéma comme la *synthèse* des autres arts. Au contraire, il revendique la singularité du média, sa voix propre et insoupçonnée, son pouvoir unique de capter et de rendre l'invisible optique et sonore, ou, comme il le dit lui-même, ce « terrible dessous des choses »<sup>236</sup>. Le cinéma déborde les fonctions des autres arts et rend caduque les styles d'antan : selon Epstein, il faut du courage, « il faut une gomme à effacer les styles »<sup>237</sup>. Le cinéma chez Epstein refuse d'être mâtiné de littérature ou de peinture, véritables « clichés pour la lanterne magique » : le cinéma *est* par définition « mauvais peintre, mauvais sculpteur, mauvais romancier »<sup>238</sup>.

A l'autre extrême, en apparence, d'autres théoriciens du cinéma font du langage cinématographique le paradigme d'un langage impur. Pour Bazin, l'« impureté » propre au cinéma est providentielle. En effet, Bazin revendique un cinéma *impur* pour deux raisons, qui s'avèrent nous le verrons en fin d'analyse, quelque peu contradictoires. La première raison qu'invoque Bazin relève d'une nécessité naturelle : « de même que l'éducation d'un enfant se fait à l'imitation des adultes qui l'entourent, l'évolution du cinéma a été nécessairement infléchie par l'exemple des arts consacrés »<sup>239</sup>. La loi du mélange et de l'emprunt relève chez Bazin d'une nécessité d'ordre organique, d'une loi naturelle inhérente au développement de toute forme artistique. Ce discours présuppose donc une fraternité ontologique dans l'évolution des arts. Ainsi, selon Bazin, toute pratique artistique doit se nourrir des autres pour se révéler à soi sa loi d'essence. Notons en passant que la logique de Bazin reflète le rapport institutionnel du maître à l'élève, l'idéologie singulière qu'implique l'organisation du système éducatif français<sup>240</sup>. Une fois mûr, le cinéma forgera son *propre* langage. C'est d'ailleurs ce que tente de démontrer Bazin dans un chapitre consacré au « développement » du langage cinématographique.

Dans un second temps, Bazin revendique un autre stade d'impureté, une impureté de maturité cette fois, laquelle établirait la preuve de la « maturation » esthétique du langage cinématographique. Après avoir dégagé ses lois propres, le cinéma doit « irriguer ses rivières, s'insinuer entre les arts »<sup>241</sup>, et partant, mettre un terme à l'ère « de concurrence et de substitution »<sup>242</sup> qui règne entre les arts. Notons ici que « l'impureté de maturation », telle que la définit Bazin, relève surtout d'un pragmatisme, voire d'un opportunisme, qui fait abstraction de

---

<sup>234</sup> Pierre Lherminier, *L'art du cinéma* 572.

<sup>235</sup> Lherminier 500.

<sup>236</sup> Lherminier 500.

<sup>237</sup> Lherminier 567.

<sup>238</sup> Lherminier 569.

<sup>239</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma* (Paris: Editions du Cerf, 1999 (1958)) 83.

<sup>240</sup> A nouveau, on peut remarquer ici une variation de la topique du même et de l'autre qui nous a servi de motif récurrent dans notre analyse sur Proust. On pourrait rapprocher cela de la notion d'« illéité » chez Levinas, le caractère "magistral" des cours, la hauteur, l'autorité ou "auctoritas" du maître (La IIIe République est incarnée par ses hussards noirs, le catéchisme républicain, le laïcisme, la centralisation du pouvoir, la hiérarchie administrative "universaliste dans sa visée").

<sup>241</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* 106.

<sup>242</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* 107.

toute considération ontologique : « l'impureté » permet d'augmenter l'audience et l'impact respectifs de chaque discipline artistique prise séparément. A titre d'illustration, Bazin prend l'exemple d'un film adapté de Shakespeare : le film provoquera une recrudescence des lecteurs potentiels de la pièce.

En définitive, les considérations de Bazin participent davantage d'une pensée séparatiste (pour un cinéma pur) que d'une pensée du mélange (pour un cinéma impur). De plus, Bazin confère une supériorité à l'art du cinéma : *couronnement rédempteur* des arts plastiques, le cinéma constitue surtout leur « délivrance et leur accomplissement »<sup>243</sup>, du fait qu'il les libère d'une obsession proprement mimétique. Au final, l'impureté du langage cinématographique dont Bazin se fait le défenseur s'avère plutôt gênante et accessoire. En effet, la logique qui sous-tend la véritable pensée de Bazin demeure une logique téléologique, séparatiste et essentialiste, ce que confirment les propos suivants : « l'Histoire de l'art évolue dans le sens de l'autonomie et de la spécificité »<sup>244</sup>.

Qu'ils revendiquent ou non une singularité irréductible du cinéma, ces discours participent tous d'une ontologie positiviste et revendiquent une même quête, celle de l'essence propre à l'objet cinématographique. En outre, tous aspirent à légiférer, à réduire une fois pour toutes la situation d'hybridité du cinéma, bref à le doter d'un langage propre. Si Bazin prescrit à première vue un « langage impur », il rabat au final sa pensée sur une logique essentialiste. En résumé, l'histoire des débats concernant la relation du cinéma et des autres arts se détache difficilement d'une logique de la spécificité. A l'inverse, s'il existe un véritable courant historiographique s'efforçant d'articuler le mélange *propre* à l'objet cinématographique, cet élan demeure souvent tributaire d'une logique de la spécificité. Quand bien même les discours esthétiques contemporains font de « l'impureté » du cinéma un fait indépassable et irréductible, congédiant ainsi la question essentialiste des premiers discours, ils revendiquent néanmoins une impureté *propre* au langage cinématographique.

### 3. 3. Le cinéma : un mélange impur ou une impureté propre ?

Selon Alex Ling, par exemple, la porosité fondamentale et constitutive du média cinématographique, n'existant que dans et par le mélange d'avec les autres arts, se distingue par une prostitution singulière liée selon lui à la nature fondamentalement mercantile et lucrative de son entreprise : « This impurity hinges as much on cinema's inherent *bastardry* (film being the product of an *unsanctioned* union between theatre, photography, music, literature, painting, vaudeville, and so on) and *compromised* nature (cinema being a collaborative medium governed for

---

<sup>243</sup> Bazin 16. Il existe par ailleurs chez Adorno la même idée : "une divergence persiste entre les tendances les plus avancées des arts plastiques et l'art cinématographique... il doit trouver son potentiel le plus fécond chez d'autres médias, qui s'épanchent dans le film". Theodor Adorno, "Expérimentations cinématographiques, une vision de l'art élargie," *Pratiques* 14 (2003), PU Rennes. Enfin, en 1955, durant une émission intitulée *La preuve par 5*, "Qu'est-ce que le cinéma?" René Clair déclare que le cinéma de par sa structure ressemble au roman (il est analytique), alors que le théâtre selon lui est synthétique. Pour Renoir, l'œuvre d'art doit être incomplète, faire appel à l'imagination, ne pas tout dire. Pour Langlois toute l'histoire des arts plastiques évoluent selon lui "vers la représentation instantané de la vie".

<sup>244</sup> Bazin 88.

the most part by capitalistic concerns)<sup>245</sup> ». La bâtardise propre au média ferait en effet du cinéma un espace d'affirmation du régime capitaliste.

De même, chez Badiou, le cinéma est le média *impur* par excellence : « parasite et inconsistant », il n'existe que dans la greffe, dans une relation d'emprunt aux autres médias : « il est en effet impossible de penser le cinéma en dehors d'une sorte d'espace général où appréhender sa connexion aux autres arts. Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux six autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes. »<sup>246</sup> Le cinéma selon Badiou se donne comme le « plus-un » des arts, car il ne fait que composer à partir des autres médias, et, selon Badiou, ce geste d'emprunt représente un « faux mouvement » dans la mesure où il opère un évidement du média d'emprunt dans le transfert cinématique<sup>247</sup>. Autrement dit, le transfert d'un régime d'expressivité dans l'espace filmique occasionnerait une perte de spiritualité ou d'expressivité du média d'origine (son « évidemment »). A titre d'exemple, l'expressivité propre d'une symphonie, qu'elle soit de Mozart ou de Beethoven, se voit altérée au contact du cinéma, lorsqu'elle devient musique de fosse, simple accompagnement : elle perd son pouvoir d'affect originaire. En définitive, le cinéma, comme *amalgame* des autres arts, l'empêcherait par là même d'être un art à part entière, c'est-à-dire de conditionner l'intégrité d'une pensée propre. Nous verrons par la suite en quoi le cinéma de Godard récuse une telle critique.

Si, comme le remarque Adorno, l'art cinématographique « doit trouver son potentiel le plus fécond chez d'autres médias, qui s'épanchent dans le film »<sup>248</sup>, cette « impureté » constitutive n'est peut-être pas exclusivement liée à l'art cinématographique. Rancière, comme Badiou précédemment, se départit d'une logique de la spécificité et tente de penser l'art cinématographique dans sa relation aux autres arts. Au lieu d'une impureté propre au cinéma telle que la conçoit Badiou, Rancière pense le cinéma comme révélateur d'un nouveau régime d'articulation du voir et du dire (cette diplopie du voir et du dire, nous le verrons, travaillera en profondeur le film *Passion*), appelé « régime esthétique des arts », où l'abandon de la « commune mesure » (la codification de la vraisemblance) fait place à l'hybridation des matérialités et des significations, dite « ère des mélanges »<sup>249</sup>. Ainsi, le cinéma ne constituerait qu'un symptôme et

---

<sup>245</sup> Alex Ling, "Can Cinema be thought?: Alain Badiou and the artistic condition," *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 2, no. 1-2 (2006): 266.

<sup>246</sup> Alain Badiou. "Les faux mouvements du cinéma," *Petit manuel d'inesthétique* (Paris: Seuil, 1998) 121-36.

<sup>247</sup> Selon Badiou, le cinéma est l'impossible organisation de ces mouvements illusoires de translation intermédiaire : Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique* (Paris : Seuil, 1998) 127. L'article sur le cinéma a fait l'objet d'une publication antérieure : "Le cinéma comme faux mouvement," *L'Art du cinéma* 4 (Paris, 1994). Alain Badiou, « Philosophy and Cinema » in *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*, éd. et trad. Oliver Feltham and Justin Clemens (London: Continuum, 2004) 111. Et Badiou de corroborer cette thèse : "no film strictly speaking is controlled by artistic thinking from beginning to end. It always bears absolutely impure elements within it, drawn from ambient imagery, from the *detritus* of other arts, and from conventions with a limited shelf life".

<sup>248</sup> Voir note 243.

<sup>249</sup> Rancière, *Le destin des images* 52. Rancière tente de penser l'histoire des pratiques artistiques en dehors d'une logique de la spécificité afin de réarticuler conceptuellement le *passage* entre un régime dit représentatif et celui de la modernité artistique. Pour Rancière, le passage à l'abstraction (l'art non figuratif)

qu'une variante de l'hybridité nouvelle entre les matériaux artistiques. C'est donc sans surprise que Rancière convoque le cinéma « intermédiaire » de Godard pour invalider la thèse de l'indicibilité ou de l'incommensurabilité propre au discours moderniste de la spécificité<sup>250</sup>. Dans ce qu'il nomme la « phrase-image » de Godard, il repère une caractéristique essentielle du type d'imagéité propre à l'« ère des mélanges », à savoir la subversion du rapport traditionnel de représentation entre les arts du temps et les arts de l'espace, entre la logique dite discursive de l'image (une image produisant un énoncé) et la logique iconique de l'image (une image fournissant un supplément de présence). Cette notion de phrase-image est fondamentale pour comprendre la quête d'expressivité propre à la poétique de Godard. Nous le verrons par la suite.

Avec Rancière s'inaugure, on le voit bien, une nouvelle « représentation » du cinéma, qui s'éloigne du discours ontologique comme du discours de la spécificité. Rancière s'intéresse avant tout à la logique opératoire sous-tendant chaque discipline artistique, dans son effectivité et son effectuation historiques. Surtout, il part du principe que chaque discipline artistique participe d'une distribution du sensible ou d'une codification des énoncés et des visibilitées. Pour Rancière, le cinéma dément la thèse de la spécificité car il permet de visualiser plus concrètement le nouveau régime esthétique de l'ère des mélanges. Mais le cinéma n'est pas une figure privilégiée en soi, c'est un espace opératoire où s'actualisent de nouveaux mélanges ou de nouvelles articulations signifiantes. Chez Rancière, il n'existe pas d'impureté propre au cinéma, mais une impureté généralisée qui fait de l'espace des pratiques artistiques un espace d'attraction intermédiaire.

Face à la multiplicité des discours sur le cinéma, Godard représente aussi selon moi un interlocuteur privilégié. L'intermédialité propre à sa pratique réactive en effet toutes les problématiques évoquées ci-dessus, elle fait de l'espace cinématographique une renégociation du sens et de l'Histoire.

### 3. 4. La prégnance des arts

Lorsque Lessing tente d'établir les frontières entre les arts, ce qu'il découvre selon moi, c'est l'existence d'un espace d'interception entre les différentes disciplines artistiques. On pourrait arguer que la peinture, art dit de l'espace, a toujours aspiré à matérialiser le temps (d'une façon ou d'une autre), ou le mouvement (voir par exemple les fresques ou tableaux du moyen-âge où la surface du cadre renégocie l'espace en différentes couches temporelles). De même au dix-neuvième siècle, on peut parler d'un impact de la photographie sur les pratiques littéraires. Selon Philippe Hamon, le dix-neuvième siècle consacre la naissance d'une culture de l'image qui modifie profondément la scène du roman en la forçant à se redéfinir. En effet, face à l'invasion, la diffusion,

---

ne résulte pas d'un simple rejet de la mimesis (ou de l'art dit mimétique). En réalité, dans "le régime représentatif des arts, la mimesis impose déjà une forme d'altération aux choses, régie par des codes communs de vraisemblance. En conséquence, l'abandon du référentiel en art se définit par la perte d'une "commune mesure", autrement dit, une certaine forme d'articulation du voir et du dire *caractéristique* du régime représentatif des arts.

<sup>250</sup> Rancière, *Le destin des images* 52. La perte de la commune mesure du régime représentatif engendre selon Rancière la perte de la notion de transcendance, la perte des normes représentatives, la déliaison des mots et des images ; elle donne naissance à une pratique *performative* de la commune mesure (une mesure dès lors singulière, non normative), et par suite, un régime d'imagéité fondé sur "la conjonction disjonctive".

la production sérialisée de l'image, la littérature a dû « se situer par rapport à l'image selon des rapports de concurrence, de fascination, de rejet, de collaboration plus ou moins subis, maîtrisés ou acceptés par les écrivains »<sup>251</sup>. L'infiltration du photographique, symbole d'une reproduction mimétique et fidèle de la réalité, donc d'une conquête optique de la réalité, a entraîné selon Hamon un changement dans les descriptions et la structure du récit aussi bien que dans l'énonciation : « Les arts de la *graphè* ont été obligés d'emprunter à la photographie certains de ses traits, et, simultanément, de définir leur propre territoire au sein du recadrage visuel qu'elle leur imposait »<sup>252</sup>.

Comme l'attestent les premiers « discours » sur le cinéma, l'arrivée du cinématographe intensifie l'impact du recadrage visuel dont parle Pascal Hamon. Simultanément, le cinéma comme pratique nouvelle subit l'influence d'autres pratiques institutionnalisées (qui en retour se voient obligées de se redéfinir). Certaines formes, préexistantes mais latentes, « apparaissent » en trouvant une possibilité de nomination dérivée du langage cinématographique. Inspiré du montage, le roman se dote de nouvelles constructions (du simultanéisme, du ralenti, d'ellipses). En cela, il est vrai, le cinéma offre un espace privilégié d'intégration, d'interception, de passages des autres arts (et plus encore aujourd'hui avec le monde numérique).

Ainsi, chaque art convoque un certain régime de sensorialité : la littérature peut impliquer la vue, la parole, le toucher, l'ouïe dans son effectuation propre, même si elle repose sur le système sémiotique de la langue. Avec le cinéma, émerge un nouveau régime de pratiques entraînant un recodage de l'imagéité, doublé d'un nouveau régime général de la sensorialité. Au lieu de rendre le cinéma exemplaire d'une hybridité fondamentale entre les arts, ne vaut-il pas mieux penser chaque discipline artistique dans son historicité, comme ré-articulation continue d'un régime technique et d'un régime de sensorialité, de même que l'espace des disciplines comme un espace d'attraction plurimodale (un espace d'attraction comme celui que nous avons découvert dans la *Recherche*) ?

A l'appui de ces considérations, ou pourrait avancer avec Nancy que chaque art est une « totalité ouverte sur les autres et configuré avec eux, à les toucher »<sup>253</sup> : « Cette multiplicité n'est pas seulement celle de divers arts distincts les uns aux autres, elle est aussi la multiplicité interne de certains — et peut-être *potentiellement de tous* : or, il se trouve que le cinéma est précisément fait de cette multiplicité interne, voire de plusieurs, celle des images, celle de l'image, de la musique et de la parole, celle enfin du mouvement »<sup>254</sup>.

Loin de penser l'amalgame des arts en termes de prostitution ou d'aliénation singulière, loin de penser la spécificité propre à chaque art, Nancy envisage l'écran filmique comme un nouvel espace de circulation et de prégnance des arts. Ce que le cinéma rend « visible » ou explicite, c'est peut-être la composition intermédiaire au fondement de chaque discipline « artistique », la présence d'une forme à venir, d'une hétéronomie ou d'une hybridité, immanente quoique latente, qui la fait évoluer dans un régime d'historicité propre.

La logique de l'essence tentait de capturer ou de fixer l'image d'un média ; la logique de l'histoire perçoit chaque discipline dans un continuum socio-culturel, telle une forme vivante

---

<sup>251</sup> Philippe Hamon, *Imageries, Littérature et image au XIXe siècle* (Paris: José Corti, 2001) 248.

<sup>252</sup> Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie* (Nîmes: Chambon, 2002) 21.

<sup>253</sup> Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film* (Bruxelles: Yves Gevaert, 2001) 21.

<sup>254</sup> Jean-Luc Nancy, *L'évidence du film* 23.



évoluant au contact du monde et de ses représentations. Nancy, proche en cela de Merleau-Ponty, utilise également la notion de « prégnance », pour mettre en évidence la latence ou l'historicité propre à chaque média : c'est l'émergence d'une « forme et force qui précède et qui fait mûrir une mise au monde, la poussée d'un schème de l'expérience en train de prendre ses contours »<sup>255</sup>. Cette poussée s'apparente au processus d'individuation que nous avons vu dans la *Recherche* (et donc à la topique de l'un et du multiple). Avec l'espace cinématique, nous avons un espace *autre* de mise en forme du monde, d'individuation d'une forme et de renaissance du sens. Par suite, le cinéma n'est plus pensé comme totalisation, mais comme traversée et réfraction des autres arts, « en équilibre entre le dessin, l'écriture et la musique [...] »<sup>256</sup>. En un mot, le cinéma offre une surface polyphonique de prégnance du sens, et surtout un espace de *modulation* des différents flux médiaux.

Ce que nous avons tenté de dégager en relevant certains éléments communs à l'histoire esthétique ou l'histoire des représentations, c'est l'existence d'un espace d'attraction entre différentes opérations dites artistiques (dont témoigne l'interaction de ces discours d'une certaine façon). Par suite, s'il l'on ne peut définir le cinéma sans recourir aux autres arts (en posant soit un rapport d'imitation, d'émulation réciproque, d'intégration ou de prostitution, soit un rapport d'exclusion, de différenciation, de transcendance), c'est, sinon en vertu d'une position ontologique singulière, du fait que tout média dans son effectuation et dans son évolution propre subit un potentiel d'attraction vis-à-vis des autres.

Si le montage, nous l'avons mentionné dans l'introduction à ce chapitre, fait bien la spécificité du cinéma pour Godard, ce n'est nullement dans une logique séparatiste ou essentialiste. Au contraire, il semble que l'espace filmique chez Godard soit proche de la conception de Nancy, un lieu de prégnance des autres arts dans et par le montage. Loin de souscrire à « une téléologie moderniste de la pureté »<sup>257</sup>, l'image-son de Godard se délie, elle s'affranchit de la loi de l'histoire comme celle du discours et expose l'histoire de sa genèse, de ses doutes, de sa tyrannie, le récit auquel elle aspire comme celui qu'elle engendre à son insu, l'altérité qui la travaille et la subvertit comme celle qui la maintient dans l'apparaître. L'hybridité du cinéma godardien n'a en réalité rien à voir avec la transcendance d'un art total ; au contraire, elle se maintient, elle perpétue l'altérité qui l'informe. C'est dans cet écart, dans le questionnement radical de la représentation comme telle que se constitue le mode d'être du cinéma chez Godard, celui de l'Interrogation du sens, autrement dit, « devenir et avenir de question », pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot<sup>258</sup>.

Si l'intermédialité chez Godard semble manifester une conscience aiguë du passé de l'Image, des discours, des débats, des questions soulevés plus haut, il nous reste désormais à explorer en détail ce nouveau mode d'être de l'image. Et, nous le verrons, l'image dissensuelle de

---

<sup>255</sup> Nancy 24.

<sup>256</sup> Nancy 49. Sur l'évolution des rapports entre cinéma et littérature, consulter aussi l'excellente introduction de Jean-Louis Leutrat dans *Cinéma et littérature, le grand jeu*, ed. Jean-Louis Leutrat (Paris: De l'incidence, 2010): 11-110. Leutrat métaphorise ce rapport sous l'image chiasmatisque de « deux trains qui se croisent sans arrêt » (108). Leutrat appuie sa déclaration sur la citation fameuse de Godard : "Le cinéma commence par le temps retrouvé et finit par le temps perdu. La littérature, elle, commence par le temps perdu et finit par le temps retrouvé."

<sup>257</sup> Rancière, *Le destin des images* 50.

<sup>258</sup> Blanchot, "Le mur de Berlin," *Revue Lignes* 03 (Oct. 2003): 132.

Godard exprime moins le fantasme d'un art total qu'une rage de l'expression, un travail ou une épreuve réelle du sens dans le jeu des matérialités et des modes d'expressivité, en d'autres termes, Godard fait de l'interrogation du sens une performance intermédiaire.

#### 4. L'image intermédiaire et dissensuelle de Godard

##### 4.1. Godard proustien : le rayage du cliché

Dans *L'entre-images*, Bellour analyse<sup>259</sup> la fascination de Godard pour l'image fixe et la fixité en général, notamment dans le film *Sauve qui peut (la vie)* où se décèlerait selon lui un mode d'être nouveau de l'image, car délivrée de la reproduction mécanisée du mouvement. L'image dissensuelle impliquerait alors « d'attaquer la matière de l'image, son penchant irrépressible au naturel, et son consentement mécanique au dispositif »<sup>260</sup>. Dans *Sauve qui peut la vie*<sup>261</sup>, Bellour remarque en effet que l'image « frôle constamment l'abîme d'une dénaturation spontanée, d'une illusion mécanisée du mouvement »<sup>262</sup>. Godard demanderait ainsi au « cinéma de réinventer la vie », comme le titre du film le laisse entendre, « en travaillant l'image animée à partir de sa mort ». Dans *Histoire(s) du cinéma*, la fragmentation<sup>263</sup> ou la dissémination citationnelles renouvellerait également l'obsession de la fixité.

Cette obsession pour l'image fixe, Bellour en fait sans surprise une attitude éminemment proustienne. En effet, nous l'avons nous-même étudié dans la première partie de notre étude, « Chevrier montre bien à quel point le rejet de la photographie comme sa hantise relèvent chez Proust d'une obsession de l'"image unique" »<sup>264</sup>. Néanmoins, poursuit Bellour, la vocation de photographe que Chevrier<sup>265</sup> tente de mettre à jour dans la *Recherche*, est étroitement liée à une

---

<sup>259</sup> Bellour *L'entre-images* 101.

<sup>260</sup> Bellour *L'entre-images* 71-72.

<sup>261</sup> *Sauve qui peut la vie*, Réal. Jean-Luc Godard, avec Isabelle Huppert, Jacques Dutronc et Nathalie Baye. MK2, 1980.

<sup>262</sup> Bellour, *L'entre-images* 71.

<sup>263</sup> La définition du fragment par Blanchot se révèle lumineuse pour notre propos : "On peut dire en simplifiant qu'il y a quatre sortes de fragments : 1) Le fragment qui n'est qu'un moment dialectique d'un plus vaste ensemble. 2) La forme aphoristique, concentrée, obscurément violente, qui à titre de fragment est déjà complète. L'aphorisme, c'est étymologiquement l'horizon, un horizon qui borne et qui n'ouvre pas. 3) Le fragment lié à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation (Nietzsche). 4) *Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout*, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur". Maurice Blanchot, "Mémoire sur le cours des choses," *Lignes n°11* (Sept. 1990): 185.

<sup>264</sup> Bellour, *L'entre-images* 69.

<sup>265</sup> Voir l'étude de Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie* (Paris: Éditions de l'Étoile, 1982)

vision *utopique* de la photographie, une utopie qui la fonde en tant qu'art et qui « implique de délier la photographie de l'instantané »<sup>266</sup>. Mais ce nouveau paradigme photographique reste une utopie contradictoire, dans la mesure où le devenir art de la photographie impliquerait de bannir ce qui la constitue nécessairement, à savoir l'instantanéité. Mais bannir l'instantané, cela ne reviendrait-il pas à mettre en mouvement l'image fixe ? C'est peut-être alors « une vocation de cinéaste qu'engage [...] la *Recherche* ? »<sup>267</sup>.

C'est donc bien en convoquant Proust que Bellour cherche à définir l'image dissensuelle de Godard : être « [p]roustien, au regard du cinéma, cela implique [...] deux choses. D'abord, déplacer le régime d'énonciation qui est celui de la fiction classique (et toute vraie fiction, au cinéma, est impitoyablement classique, si moderne soit-elle à d'autres titres : il se forme, aussitôt qu'on raconte une histoire comme si elle allait de soi, une sorte de couche idéale, une seconde pellicule qui sature l'espace entre l'œil et l'écran : être proustien, *c'est rayer cette pellicule*, ne pas accepter son mirage). Cela implique ensuite d'attaquer la matière de l'image, son penchant irréprouvable au naturel, et son consentement mécanique au dispositif »<sup>268</sup>. Pour Bellour, c'est le mécanisme même de l'image, dans sa prétention représentative, dans son fantasme de capture totale de la réalité, que Godard tenterait d'enrayer. Pour ce faire, la voix, le texte, le montage modulent autrement l'énonciation filmique : ils altèrent à même l'image ce « penchant irréprouvable au naturel ».

Cependant, il existe selon nous une autre façon d'être proustien à l'égard du cinéma. Outre le travail de l'image (entendu dans les deux sens, l'image travaille et l'image est travaillée) et le « rayage » pour ainsi dire de cette image-leurre dont parle Badiou (comme représentation totale de la réalité), être proustien au regard du cinéma, c'est entrer, comme le narrateur de la *Recherche*, dans une lutte permanente entre un geste de totalisation, qui vise à « capturer » la réalité tel un instantané, et un geste de détotalisation, qui subvertit la première logique et récupère le monde en sa fragmentation, dans une image dissensuelle.

Chez Proust, nous avons montré que la faillite du paradigme photographique en tant qu'instantané (en tant que fantasme de capture totale de la réalité) engendre une nouvelle métaphorisation de l'acte d'écriture, une métaphorisation liée cette fois au *développement* photographique, laquelle permet de concevoir la « textualisation » ou la « narrativisation » du monde à la manière d'un désamorçage de clichés. Qu'en est-il de l'image rayée chez Godard ? Si le rayage participe d'une dénaturaison de l'image (de la soi-disant plénitude du visuel), comment fonctionnent la peinture, le texte et la musique dans ces opérations de rayage ?

#### 4. 2. Le « rayage » intermédial de l'image ou la rage de l'expression

Nous avons déjà mentionné l'article d'Aragon comparant *Pierrot le Fou* au *Sardanapale* de Delacroix<sup>269</sup>. Aragon y dépeint le travail de Godard sur la couleur comme un véritable « procédé d'expression ». Contre l'image consensuelle du spectacle ou du divertissement, l'image

---

<sup>266</sup> Bellour, *L'entre-images* 69.

<sup>267</sup> Bellour, *L'entre-images* 70.

<sup>268</sup> Bellour, *L'entre-images* 71-72.

<sup>269</sup> Louis Aragon, "Qu'est-ce que l'art, JLG?" *Les lettres françaises* 9-15 septembre 1965, 8.

dissensuelle ou « rayée » de Godard refuse d'aplatir « la nouveauté de la matière sur le stéréotype de sa formulation »<sup>270</sup>. D'où notre première conclusion : le rayage de l'image chez Godard est étroitement lié à un désamorçage de clichés. Autrement dit, la quête de l'expression proprement cinématographique relève des possibilités intermédiaires de l'espace filmique.

Godard ne pense pas le média cinématographique en terme d'impureté, mais à l'instar du modèle intermédiaire évoqué précédemment, comme possibilité de ré-articulation des autres pratiques dans le média filmique, comme possibilité de lutte intermédiaire pour l'expression. Le travail de *lutte* entre la peinture et le cinéma est évoqué dans une lettre de Godard à Serge Daney datée du 19 avril 1982. Godard décrit le film *Passion* comme un « règlement de comptes interminable entre l'image et l'écrit, le dit et le montré »,<sup>271</sup> une description qui n'est pas sans rappeler le contenu des débats évoqués précédemment. Cette lutte pour l'expression entre les différents régimes d'articulation du sens (ici le dire et le voir), matérialisée dans le film *Passion* par la présence du tableau vivant de Delacroix, la *Lutte de Jacob avec l'ange*, lui-même symbolisant la lutte de l'esprit avec la matière et celle de l'ordre avec le chaos, est élevée en principe de création artistique chez Godard. Le cinéma devient un espace polémique d'affrontement sémiotique et sémiologique comme un lieu d'interrogation du sens et des sens, donc un lieu d'exploration du dire sous toutes ses formes.

Il ne peut donc s'agir de représenter mais de faire collaborer, de parvenir à nouer différents régimes d'expression pour défier, suspendre le régime normatif des images, les faire parler au-delà de leur pleine visibilité<sup>272</sup>. Godard évoque la « rage de l'expression » qui hante le film « 2 ou 3 choses que je sais d'elle »<sup>273</sup>, le besoin ou le devoir d'exactitude, le travail sur l'image pour formuler une combinaison propre à nouer, à articuler un mouvement singulier, un sentiment précis, une atmosphère personnelle. Godard confesse même la difficulté de la tâche : « je veux faire avec *2 ou 3*, un essai sur les couleurs et sur les sons ... un film dans ce genre, c'est un peu comme si je voulais écrire un essai sociologique en forme de roman, et pour le faire je n'aie à ma disposition que des notes de musique. Est-ce donc cela le cinéma ? Et ai-je raison de vouloir continuer à en faire ? »<sup>274</sup> Au delà du doute et du questionnement, les notes de Godard révèlent bien une lutte

---

<sup>270</sup> Jean-Luc Godard, "La vidéo, tout va bien...mal," reproduit dans Nicole Brenez, *Jean-luc Godard, Documents* (Paris: Centre Pompidou, 2006) 39. Un film non réalisé de Godard, en 1973, devait s'intituler *Moi je*. Godard justifie l'utilisation de la vidéo dans un dossier destiné à demander une avance sur recettes au CNC. C'est dans ce document que Godard parle d'un "nouveau codage de la réalité".

<sup>271</sup> Archives du "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 5/12. Godard parle de son film *2 ou 3 choses que je sais d'elle* comme un "essai sur les couleurs et sur les sons".

<sup>272</sup> Alain Badiou, *Circonstances 2* (Paris: Léo Schéer, 2004) 35. Badiou questionne la possibilité de penser le réel à partir d'une image et de sa vertu représentative. Il faut selon lui déloger ce qui est en "excès sur son protocole de monstration".

<sup>273</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 1/12, p. 2.

<sup>274</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 1/12, p. 10. *Passion* est aussi un film emblématique à cet égard dans la mesure où il opère une déconstruction d'un spectacle en processus de construction ; il dévoile le « récit » d'une aventure, une lutte commune au travail artistique et au travail ouvrier, un duel avec la matière, mais

inédite pour l'expression de même qu'une prise de conscience des possibilités de l'intermédialité.

Godard précise aussi dans les notes de travail consacrées à « 2 ou 3 choses que je sais d'elle »<sup>275</sup> et intitulées « Examen du film dans son état actuel » : « il s'agit en somme à la fois de faire un tableau, une sculpture ou une musique, et de dire aussi pourquoi c'est un tableau, de la musique ou de la sculpture, ce que n'ont pas besoin de faire les peintres, les musiciens ou les sculpteurs, car il leur suffit de travailler avec des images ; ils n'ont pas besoin de mots, ou plutôt, les mots sont implicitement contenus à l'intérieurs des images pour eux. Ou alors, s'ils sont romanciers, c'est au contraire les images qui sont implicites dans les mots. Mais nous, cinéastes, nous avons à la fois les mots et les images, et nous devons souffrir deux fois, c'est-à-dire définir en même temps qu'imaginer. »<sup>276</sup>

Si la littérature se passe des images, c'est pour que les mots puissent générer d'eux-mêmes un imaginaire riche et coloré, car les mots ne doivent pas limiter l'imaginaire qui les habitent. Le cinéma quant à lui ne peut se passer des mots (même le cinéma muet utilise des intertitres et surtout de la musique), comme il doit également *composer* avec la musique et la peinture. L'enjeu est grand pour Godard, et l'on comprend désormais pourquoi. Le rayage intermédial de l'image n'a de finalité destructrice que dans une optique de renaissance de l'expression. Le cinéma pour Godard ne doit pas sombrer dans la suprématie du texte ou du visuel, faire de la musique un accent, ou du texte une exégèse. Au cinéma, « le montage devient de la composition »<sup>277</sup>. Il doit composer à partir des éléments en présence (la musique, le texte, l'image, la parole), en vue d'exprimer autrement ce que la littérature n'aurait su exprimer par les mots, ou la musique, par une mélodie évocatrice : « les bons films sont ceux qui racontent, et qui racontent quelque chose de manière telle qu'on en peut pas le raconter autrement. »<sup>278</sup>

A propos de *Passion*, Godard écrit : « Il faut filmer l'émotion. Il faut faire un plan sur l'émotion. Et là, il n'y avait que la peinture et la musique qui permettaient cela »<sup>279</sup>. Filmer l'émotion n'équivaut pas à filmer une émotion individualisée, en acte, incarnée dans un geste *institutionnalisé*, à la manière peut-être « des jeunes filles en pleurs »<sup>280</sup>. Et Godard de préciser : « Il est impossible de ne pas comprendre que ce plan, c'est-à-dire ce *mélange* d'une *image* et d'un *son*, représente un mouvement d'espoir »<sup>281</sup>. Si l'espoir peut aisément s'exprimer dans une simple parole, il est en revanche difficile de pointer du doigt une notion abstraite, bref de « montrer » l'espoir. La rage de l'expression chez Godard, c'est de faire de cette impossibilité un défi de

---

aussi un dialogue avec la peinture et avec l'écriture. C'est pour cela que nous avons choisi ce film pour notre projet.

<sup>275</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La Cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 1/12.

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 243.

<sup>278</sup> Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 316.

<sup>279</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La Cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 10/12 consacré au film *Passion*, p. 26.

<sup>280</sup> L'expression reviendra dans *Histoire(s) du cinéma* comme référence citationnelle à Proust, mais, en substituant "pleurs" à "fleurs", Godard subvertit le "cliché" ou l'attendu de l'expression.

<sup>281</sup> "Godard Jean-Luc" (2/2) (1952 – 1980), La Cinémathèque française, Fonds Georges Sadoul (10 doc reliés).

l'expression, d'exprimer l'espoir sans avoir recours au dire, par le biais jumelé du son et de l'image, d'un son-image qui *susciterait* un mouvement d'espoir chez le spectateur. Plutôt que d'exprimer un sentiment dans une parole ou dans un geste, dans une « représentation » codifiée ou un « cliché » (une certaine gestuelle expressive de la tristesse par exemple), il s'agit en dernière instance de trouver un lien, un « rapport » qui exprimerait à nouveau, donc autrement, le sentiment en question, sans succomber à la tentation du cliché (ou à la logique de redondance : redoubler par exemple une parole d'espoir d'un geste d'ouverture et d'un air musical gai). Godard serait donc en quête de ce que Merleau-Ponty désigne sous le nom de « parole parlante »<sup>282</sup> ou de ce que Proust appelle la « métamorphose » de la « métaphore ». C'est une expression qui ne réitère par les significations sédimentées de la langue, mais qui régénère la pouvoir expressif de la parole.

A la question de Godard mentionnée précédemment pour illustrer la formule 1+1=3 du montage, nous pouvons désormais répondre : « Quelle peinture faut-il mettre pour que la musique et cette peinture rendent compte de comment elle en a gros comme une maison sur le cœur ? »<sup>283</sup> Si le montage de deux images fait advenir un sens autre, peut exprimer une douleur, c'est parce que le geste godardien « joue » de l'historicité des représentations propre à chaque médium. Voilà pourquoi le montage d'un son et d'une image cherche à exprimer la douleur de Carmen. *Dire* l'émotion au cinéma, c'est la montrer et non plus la dire avec des mots, c'est inscrire son geste expressif dans l'histoire des représentations (métonymiquement), assumer l'image plurielle de l'émotion dans différents médias et, partant, poursuivre le dialogue entre le passé et le futur de l'expression (de même qu'il existerait un œcuménisme de l'expression de la douleur dans différentes formes médiales qu'il s'agirait de poursuivre). Pour montrer la douleur, le cinéma se doit de reprendre l'histoire des représentations de la douleur, et non se contenter de « significations disponibles comme d'une fortune acquise »<sup>284</sup>. Dès lors, filmer véritablement l'émotion exige un travail archéologique, un travail de commémoration, un travail d'interrogation intense sur les régimes d'expressivité, bref une sorte de « défi intermédial »<sup>285</sup>. La rage du dire ne peut être en définitive qu'intermédiaire.

L'image chez Godard n'est jamais capture de la réalité : elle n'est jamais juste, selon ses propres termes, car elle est « juste une image ». Elle se montre, s'exhibe, se dit tout en se dédiant, se démarque tout en se rayant. Il ne s'agit plus d'une image où les voix qui la traversent se subliment en signification close ; il s'agit au contraire d'une image où l'appel à l'autre (média) est le résultat d'une impossibilité de dire autrement que dans une conjonction ou une disjonction polyphonique de voix. Par suite, s'il faut tout mettre dans un film, c'est qu'il faut interroger la possibilité, la finalité, l'historicité, la résonance de voix plurielles, bref construire une image

---

<sup>282</sup> Par "parole parlante", Merleau-Ponty désigne la métamorphose incessante du sens, le pouvoir proprement *créateur* de la Parole. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945) 229.

<sup>283</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La Cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 8/12. Godard écrit dans ses notes personnelles : "Et encore, à propos de *For ever Mozart* : "à partir d'un son, Mozart par exemple... : mais quelle image peut aller avec ... (41)?"

<sup>284</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945) 229.

<sup>285</sup> Quand et comment a-t-on par exemple représenté l'émotion en peinture? (à Florence, Masaccio (1401-1428) dans la lignée de Giotto, est célèbre pour l'expression des émotions humaines (dans *Adam et Ève chassés du Paradis*, 1427). Comment ont évolué la perception et la réception de l'émotion en musique ?

dévidée car saturée de flux : « Et c'est le résultat de ces allées et venues ... la trace qu'elles déposent sur la pellicule que j'appelle le cinéma »<sup>286</sup>. Par delà le défi (intermédial) qu'elle s'impose, l'image de Godard dévoile le paradoxe propre au régime de l'image : une image rayée, dé-saturée de visibilité, opaque et vide, se maintient dans l'apparaître, tandis que l'image saturée de visibilité, transparente et pleine, s'efface devant la réalité même qu'elle indexe.

En définitive, « l'intermédialité » chez Godard semble bien être une façon d'être proustien à l'égard du cinéma : elle manifeste une quête de l'expression ou un désamorçage de clichés, la coprésence du passé et du présent, et la volonté de prolonger l'image du monde dans l'apparaître ; elle amorce ainsi une lutte, à l'image de la *Recherche* de Proust, une lutte permanente entre un geste de totalisation, qui vise à « capturer » la réalité dans une image, un instantané, et un geste de détotalisation, qui vise en permanence à différer la clôture de l'expression.

C'est à partir de ces considérations théoriques que nous entreprenons l'étude de trois productions bien différenciées de Godard. Nous nous proposons d'abord d'interroger la « rétrospective Godard », réalisée à Beaubourg en 2006, où un certain mode de récit est mis en question. Cette rétrospective Godard est exemplaire dans la mesure où l'intermédialité qui la compose autorise Godard à problématiser l'acte de mémoire comme à subvertir la notion même de « rétrospective ».

## **Chapitre 2. Actes de résistance : l'Histoire/l'histoire détotalisées**

### **1. « Voyage(s) en utopie, JLG 1946-2006, à la recherche du théorème perdu » (du 11 mai au 14 août 14, 2006) : la problématisation de l'histoire personnelle et la subversion du geste rétrospectif**

1. 1. Le refus de la totalisation
1. 2. Un titre comme un acte de résistance : à la recherche du temps perdu
1. 3. Temporalités/ Palimpsestes
1. 4. L'espace collage : « profite que la phrase n'est pas faite... »

### **2. Passion ou penser l'(H)istoire en marge du cadre**

- 2.1. Reconduire la fixité de la peinture
  - 2.1.a. Un règlement de compte entre le voir et l'écrit ?
  - 2.1.b. L'écran et le cadre, l'attrait pour la fixité
- 2.2. Le traitement de l'immobile dans le mobile
  - 2.2.a. L'oscillation entre mobile et immobile : décadrages, recadrages, frayages
  - 2.2.b. L'oscillation entre le pur et l'impur, le sacré et le profane : désacralisation, détotalisation, démocratisation.
- 2.3. Ce que fait l'immobile sur le mobile : la problématisation de l'(H)istoire (au cinéma)

---

<sup>286</sup> "Godard Jean-Luc" (2/2), (1952 – 1980), La Cinémathèque française, Fonds Georges Sadoul (10 doc reliés).

# 1. « Voyage(s) en utopie, JLG 1946-2006, à la recherche du théorème perdu » : la problématisation de l'histoire personnelle et la subversion du geste rétrospectif

## 1.1. Le refus de la totalisation

Dans cette partie, nous aimerions montrer que l'exposition consacrée à Godard en 2006, remet en question un modèle classique d'historicisation, et subvertit des manières de faire et de voir l'Histoire du monde comme l'histoire individuelle. Nous nous intéressons amplement à cette rétrospective, dans la mesure où la performance intermédiaire est autant un acte de résistance contre le désir de totalisation qu'une problématisation de la mémoire personnelle et collective. Nous verrons par ailleurs les liens que noue cette entreprise de détotalisation avec la *Recherche* de Proust.

En guise d'introduction, rappelons ici la définition d'une rétrospective. Une rétrospective est une « exposition présentant suivant son développement chronologique l'œuvre d'un créateur »<sup>287</sup>. Comme le suggère l'étymologie latine, une rétrospective constitue une pause dans le présent, en vue d'opérer une coupe diachronique sur l'évolution d'un auteur ; elle implique une prise de distance « objective » comme un regard synthétisant. En outre, elle est sous-tendue par un récit causal reliant maints événements chronologiques discrets. En résumé, une rétrospective est un *montage* du passé élaboré à partir du chaos du vécu, d'événements passés et isolés, *un récit linéaire* qui déroule un fil conducteur entre passé et présent<sup>288</sup>.

Pour mieux appréhender les dangers ou la nature illusoire d'une rétrospective comme le geste subversif de Godard, un détour par Bergson est nécessaire, en particulier, par la notion de « mouvement rétrograde du vrai » qu'il développe dans *Matière et Mémoire* (nous verrons à quel point ce détour par Bergson est justifié dans l'exposition proprement dite). Pour Bergson, il est impossible de rendre compte du présent par le passé, car cela conduirait à faire du passé une anticipation de l'avenir, un pur miroitement du présent dans le passé. En d'autres termes, tout acte rétrospectif soucieux de dessiner la trajectoire linéaire qui lie le passé au présent ne peut prétendre à l'objectivité. Il décrit au contraire un mouvement rétrograde ou une illusion rétrospective qualifiée par Michael Bernstein de « backshadowing »<sup>289</sup>. Ce phénomène de « backshadowing » appliqué au passé offrirait au temps la cohérence d'un déploiement téléologique ou d'un déroulement linéaire inéluctable.

Pourquoi faut-il éviter de s'égarer dans le labyrinthe fallacieux des discours rétrospectifs ? Bergson récuse cette manière de penser car elle dénature le temps en le spatialisant. En effet, lorsqu'un acte rétrospectif part du passé pour reconstruire une trajectoire linéaire conduisant logiquement au présent, il spatialise le temps et, par conséquent, le manque en le vidant de sa *durée*. Voilà pourquoi Bergson dénonce également le cinéma, pour avoir donné du temps une fausse représentation.

Ainsi, pour Bergson, le possible ne peut rendre compte du présent, puisque c'est le présent

---

<sup>287</sup> Atilf, "Rétrospective," *TLFI*, dictionnaire en ligne du CNRS, En ligne, Internet, 2 juin 2011. Disponible à l'adresse suivante: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

<sup>288</sup> Nous remarquons ici que l'écriture chez Proust se définissait comme rapport du présent au passé et non rapport du passé au présent, ou mouvement rétroactif d'explication du présent par le passé.

<sup>289</sup> Voir note 15.



même qui fait émerger ce possible. Par conséquent, une rétrospective dite traditionnelle manque, par définition, ce qu'elle est censée ressusciter, à savoir le temps. Par défaut, elle lui substitue une performance narrative ou une reconstruction fictive *a posteriori*. Pour cette exposition, Godard met en œuvre un arsenal de stratégies formelles, « anti-esthétiques », à des fins d'auto-sabotage, pour qu'une conscience aiguë de l'échec problématise l'idée même du projet de rétrospective. C'est ce que nous proposons d'étudier à présent. Nous verrons ainsi en quoi Godard parvient à défier le regard totalisant d'une rétrospective classique, à faire d'un espace clos, un milieu « potentialisé » (comme dirait Deleuze), à inscrire enfin les traces d'une temporalité plurielle et polyphonique, bref à éviter le piège du « mouvement rétrograde du vrai ».

## 1.2. Un titre comme un acte de résistance

Analysons à présent le titre de cette rétrospective qui déjoue la tentation de totaliser en problématisant les notions de « narrativisation », d'« espace » et de « temps » : *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006 : à la recherche d'un théorème perdu*. Pour le moins, la référence à Proust est explicite, et par suite, la référence à la notion fondamentale, et néanmoins omise, de « temps », remplacée par « théorème », dont l'étymologie latine nous reconduit à nouveau dans une logique de regard totalisant<sup>290</sup> (*theorein* : contempler). De plus, dans une entreprise de déconstruction du récit linéaire, les parenthèses autour du « s » ont un rôle important : elles marquent le doute quant à la réalité des « voyage(s) » ou bien mettent en question l'unité même du voyage. Ces parenthèses ouvrent un espace de potentialisation, d'indétermination du sens, entre cette pluralité de voyages singuliers et le voyage, pris presque en un sens générique, évoquant peut-être, selon une fausse étymologie, l'idée d'une vision, d'un voir continué. De plus, les différents parcours ne s'intègrent que problématiquement (à cause des parenthèses) en un seul voyage, ce qui met en question la vectorisation du voyage, d'un lieu à un autre, de son début à sa fin.

En effet, le voyage peut être caractérisé extérieurement comme un mouvement spatial entre deux points dans l'espace. Pourtant le titre pris en entier ébranle la possibilité même du voyage, puisqu'il ne mène nulle part, en utopie, c'est-à-dire, pour reprendre cette fois l'étymologie, à un non-lieu. Il n'y a donc pas de *telos* ou de finalité propre à ce voyage, ni même de possibilité de reconstruction narrative linéaire et univoque à partir d'instant privilégiés que constitueraient les œuvres de Godard. En outre, le « théorème » lui-même est perdu. Fidèle au double entendre, Godard nous renvoie non seulement aux « énoncés reposant sur une démonstration rigoureuse », aux propositions de vérité, mais aussi à son antique acception de « spectacle » ou de « spéculation ».

En définitive, la rétrospective de/sur Godard s'engage, dans le titre même, à problématiser le désir d'objectivité comme l'attrait du spectaculaire. L'espace d'exposition n'est pas un lieu de spectacle où le spectateur passif s'assoupirait docilement, comme des enfants, au coucher, bercés par une histoire.

---

<sup>290</sup> L'origine étymologique de "Theorein" renvoie au regard totalisant de la "théorie".

### 1.3. Temporalités/ Palimpsestes

Outre le titre de l'exposition, la configuration de l'espace renforce l'hypothèse de subversion du geste rétrospectif. En premier lieu, la mise en scène de l'exposition suit un mouvement temporel chronologique : le mot « aujourd'hui » placé en fin de parcours fait figure, du moins en surface, de *telos* à la rétrospective. En réalité, il s'agit d'un piège. Si la rétrospective suit en apparence un ordre chronologique et utilise un ordonnancement numérique des salles, nul trajet ne règle la route empruntée par le public et celui-ci peut librement errer, ou bien créer son propre itinéraire. La destitution du schéma narratif linéaire est alors amorcée.

Pour subvertir davantage cette temporalité linéaire, Godard, dans une logique autoréférentielle, inscrit sur les murs des éléments narratifs, des détails, appartenant à la genèse tourmentée de l'événement. À l'origine, l'exposition devait s'intituler, « Collage(s) de France, Archéologie du Cinéma, selon JLG ». Selon le curateur Païni, l'exposition originale « Collages » visait à « describe a temporal process, that of thought itself ». Païni ajoute : « In fact, the visitor was invited to experience the time of a film's conception in a new way: the time of « materialization » (to use JLG's words), the time that passes between the phases of imagining and making, before arriving at the condensed time of the finished work, which is then painfully separated from its maker and swallowed up into the tomb of distribution and communication. »

Si le premier « show » se focalisait sur la durée, sur la cristallisation, sur la genèse, sur les différentes phases et temporalités, bref sur les multiples étapes impliquées dans la fabrication d'un film, *Voyage(s) en utopie* qui en résulte, fait aveu de son échec : une version en quelque sorte ratée de *Collages*, donc une représentation avortée du temps. Suite à de nombreux conflits, le projet initial fut abandonné et remplacé par « Voyage(s) » (ne voit-on pas déjà sous la paronomase, un aveu d'échec ?). Oublié par les curateurs, il s'inscrit néanmoins dans la mémoire de la présente rétrospective via une pancarte portant les mots « Collages », à demi-effacé, raturée, de la main même de Godard. Sur cette pancarte, Godard fait mention des causes multiples (techniques, financières, personnelles) à l'origine de l'annulation de la première ébauche.

Désormais, la genèse de la seconde rétrospective, alourdie de complications administratives, de tensions personnelles, ne peut plus prétendre à la simplicité d'un récit linéaire ; au contraire, elle inscrit à la manière d'un palimpseste, la substitution d'un récit à un autre. Comme il le fera dans *Histoire(s) du cinéma*, la rature de Godard convoque métonymiquement les ratés de l'histoire, les faits oubliés, les mises en sourdines, les scories du passé à l'œuvre dans un processus d'historicisation, et plus spécialement, dans la *fabrication* de l'Histoire *officielle*. Car tout récit officiel fourmille d'une myriade de micro-récits, d'histoires oubliées, de temporalités enchevêtrées, que lui-même contribue à dissimuler.

### 1.4. L'espace collage : « profite que la phrase n'est pas faite... »<sup>291</sup>

Une rétrospective classique implique souvent la projection intégrale des œuvres du réalisateur en question. Or la rétrospective Godard ne montre non seulement que quelques extraits des films de Godard mais surtout, l'espace consacré à cette rétrospective est un immense

---

<sup>291</sup> Jerzy dans *Passion* dit à Hanna: "Profite que la phrase n'est pas faite pour commencer à parler et à vivre."

« chantier », un immense collage d'objets, de lettres, de paroles, de sons, posés là sans raison ou sans lien apparents, formant « une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication »<sup>292</sup>.

La nature éparse et hétéroclite des objets rassemblés défie ainsi toute tentative de synthèse explicative. Et Godard s'abstient de nous guider. Au contraire, il offre au regard engagé du visiteur un espace où ce dernier pourra expérimenter sa propre liberté. Comme le narrateur de la *Recherche*, le visiteur doit transcender les images-clichés, développer des clichés originaux en s'éloignant de l'histoire officielle, celle des grands événements, celles des œuvres achevées. Dans cet antre où pullulent les bris du passé, sous forme d'images, de sons, de citations, d'objets en tous genres, on entre avec effroi, comme dans la chambre obscure de Marcel, le narrateur de la *Recherche*<sup>293</sup>.

Ici, la prostitution du cinéma et des autres formes d'existence est exhibée. Le monde des images émerge d'un monde fourmillant de signes, en interaction constante. En résulte « un espace d'intermédial », un site en construction ou en chantier plus qu'un site-spectacle à contempler sagement. A la manière d'un monteur d'images ou d'un ouvrier en bâtiment, le visiteur doit construire *une* histoire à proprement parler, à partir du matériau brut qu'offre le site de l'exposition. Il s'ensuit que nul ne parviendra à capturer une image juste, une image authentique, nul ne viendra à bout de ce matériel hétéroclite. Nul ne parviendra à faire de cet amas paratactique, une histoire vraie, une histoire juste.

Dans l'une des pièces de l'exposition, l'on voit une chambre : espace domestique à part entière, lieu ostensiblement familier, la chambre s'érige en métaphore de la routine, de l'habitude, et aussi métaphore d'une seule et même histoire, celle du quotidien. De plus, la chambre est un lieu d'intimité : c'est le lieu de l'histoire personnelle où se projette l'Histoire du monde. Dans une autre salle, Godard a placé une machine à laver qui semble être là pour évoquer un lavage, le lavage de cerveau, celui qui renforce le statu quo de l'idéologie dominante, pour préserver l'Histoire ou la purifier de ses tares. En outre, dans une pièce adjacente, une lettre contenant les mots, « Plus jamais » est placée sur une balance, mais celle-ci ne bouge pas. Ces mots, référence métonymique à l'Holocauste, n'ont pas le poids, ne font pas le poids devant la grande machine de l'Histoire. Le « plus jamais ça » ouvre même la possibilité d'une autre fois, d'une fois de plus. L'Histoire n'apprend rien. Dans un processus similaire mais inversé au « backshadowing », ces mots présagent un avenir funeste.

Dans *Passion*, que l'on analysera par la suite, Jerzy, double de Godard à l'écran, explique à Hanna : « profite que la phrase ne soit pas faite pour en faire une...[car] il ne s'agit pas de comprendre... ». Si la consécution des éléments, le lien entre les choses n'est pas déjà déterminée, le visiteur peut construire sa propre histoire, créer son propre montage. Comme chez Proust, le modèle analytique d'intelligibilité du monde est mis à mal. C'est le modèle créatif qui lui prévaut. Dans une certaine mesure, le *cliché original* du héros s'inverse en une phrase à faire chez Godard (notons ici le chiasme entre la littérature qui se veut cliché original et l'exposition qui se veut phrase originale). Cette phrase encore à faire justifie également la logique de la citation.

---

<sup>292</sup> Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 38.

<sup>293</sup> La *Recherche* s'ouvre effectivement sur la ressouvenir des chambres qu'a habitées le héros. La chambre fut d'abord, nous le rappelons, un objet d'effroi et de hantise lorsque Marcel était enfant. Le "kaléidoscope" de la nuit renvoie aux visions que le narrateur expérimente dans l'obscurité.

Car comme toujours chez Godard, l'exposition foisonne de citations, toujours fragmentaires et non attribuées (l'auteur n'y est jamais mentionné), et parfois même inexactes. Remarquons ici la différence que fait Godard entre la citation et l'extrait. Dans *JLG par JLG*, Godard explique que l'extrait est une « exploitation de la création de l'autre »<sup>294</sup>, comme sur une peinture l'aplatissement d'une couleur déjà constituée. Par contraste, poursuit Godard, « dans la citation, il y a création », dans la mesure où la citation bouge, qu'elle est réinjectée dans d'autres circuits de signification, qu'elle meurt à son contexte d'origine pour renaître dans un autre et y renégocier son sens.

A titre d'illustration, j'étudierai ici un seul exemple. Sur le sol de l'exposition, le visiteur peut lire : « L'esprit emprunte » et plus loin, « imprimé sa liberté ». Notons d'abord la nature fragmentaire, elliptique de la citation, renforcée encore par la distance spatiale qui sépare les deux fragments. Notons aussi le chiasme qui fait de la première structure (nom + verbe) le miroir inversé de l'autre (verbe + nom). De nouveau, Godard semble réitérer le même conseil que Jerzy offre à Hanna dans *Passion* : « Profite que la phrase ne soit pas faite ». En fait, cette citation tronquée est tirée de *Matière et Mémoire* de Bergson. Mais la citation ne représente que le début et la fin de la dernière phrase du livre de Bergson, dont je restitue ici l'intégrité : « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté. » En renonçant à l'extrait intégral, Godard a lui-même imprimé sa liberté, il a renoncé à la conclusion élaborée du texte philosophique de Bergson, il a délivré les mots de leur phrase. Ces mots s'assemblent car ils se ressemblent. Godard joue de la paronomase entre imprimer et emprunte, ou de l'homonymie entre emprunte et empreinte ; mais ce rapprochement fait apparaître l'impossible concaténation : si l'esprit ne fait qu'emprunter, comment peut-il imprimer sa liberté ? Ce qui manque, c'est bien le lien qui transformerait la parataxe en hypotaxe ; à la place de ce lien, Godard fait exister l'intervalle vide entre les deux éléments. Comment comprendre ce geste ?

Choisir Bergson, c'est à la fois pertinent et subversif, cela révèle une conscience aiguë de la temporalité, de cette durée qui échappe selon Bergson à l'image cinématographique, une conscience « super-temporelle » pour ainsi dire. Ce choix est subversif car, comme je l'ai mentionné plus haut, le cinéma incarne pour Bergson une défiguration ultime du temps (il reconstruit le temps avec des instants discrets, donc en le spatialisant). Pour Bergson, nous schématisons, le monde est constitué d'images en interaction permanente. Dans ce monde d'images, la conscience se révèle une image singulière, elle est caractérisée par un intervalle temporel où la réaction aux autres images se prépare. L'indétermination qu'ouvre l'intervalle offre un lieu où la notion de liberté prend un sens. On sent ici l'à-propos de la citation. Car Godard en la fragmentant, en donnant simplement le début et la fin, maintient cet intervalle, cet espace entre les deux fragments, pour que le visiteur puisse y laisser son empreinte, et construire sa propre phrase. Godard transforme l'espace négatif du manque en ouverture, en potentialité pure. Dans cet intervalle laissé en blanc, c'est bien sa liberté à lui qu'expérimente le spectateur (« profite que la phrase ne soit pas faite... »). Ce n'est plus une possibilité, c'est un devoir. D'une certaine façon, l'exposition de Godard nous oblige à souffrir cette liberté, à sortir des clichés, à sortir de l'histoire toute faite, en sélectionnant des *instants* poétiques, ou en se laissant surprendre par des mots, des

---

<sup>294</sup> Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 32.

sons, des images, pris dans la masse brut et informe qu'il nous propose.

Enfin, une rétrospective d'artiste se concentre d'ordinaire sur les œuvres d'un seul artiste, donc sur une seule « histoire ». Ici, les œuvres de Godard apparaissent en relation avec d'autres arts ou d'autres matériaux. Une fois de plus, l'accent est mis sur la contemporanéité des œuvres de Godard avec des éléments étrangers en apparence. Godard utilise les ressources du montage pour rapprocher ce qui en apparence ne peut être rapproché. La rétrospective, l'exposition de ses films, se fait autre, se donne sous un autre jour, une autre lumière, dans une multitude d'histoires, insinuant l'idée que l'éloquence de l'image, en-deçà, étend son dialogue au delà du cadre, comme si les films eux-mêmes, rompant leur clôture formelle, inscrivent l'histoire personnelle de Godard, son pouvoir d'influence comme son degré de contamination, dans une multitude d'historicités, et comme si le sens se produisait par la médiation des horizons infinis de signification des figures culturelles (les citations agiraient alors comme « signifiants » et non pas simplement comme « significations »). Godard unit son histoire comme l'histoire de ses œuvres à une temporalité multiple, à un espace-temps plus large, pour que celles-ci ne soient pas consommées dans les circuits traditionnels de distribution et de communication, et qu'elles transcendent ainsi l'apparaître fugitif de l'instantané comme l'apparaître codifié du cliché.

L'exposition n'offre pas de vue synthétique, elle n'enferme pas l'œuvre de Godard dans un récit unique, elle en rouvre au contraire le pouvoir expressif, en créant un espace d'indétermination où l'audience se doit d'intervenir, d'assembler, de créer. Dans cette nouvelle rétrospective se dévoile une perception autre de l'histoire — une perception personnelle de l'Histoire et une perception unique de l'histoire personnelle de Godard — qui se détache d'une certaine forme de récit linéaire et cohérent ; se détache ainsi un portrait, celui de Godard, prenant source dans l'événement banal, dans la contingence, dans l'altérité (au milieu des autres artistes, comme au milieu d'autres formes d'expression), comme l'avait fait Proust avec le narrateur de la *Recherche*. En effet, dans la *Recherche*, le vécu oublié ne peut être rendu à la vie qu'au prix d'une rencontre fortuite, contingente et imprévisible. Dans les deux cas, le passé ne se laisse appréhender qu'au terme d'un acte créatif, d'un acte de décadage, d'un désamorçage de clichés. A l'opposé, si la métaphore chez Proust évoque la renaissance du dire, le passage infini entre le silence du monde et le monde de la parole, « la phrase à faire » de Godard recouvre quant à elle une absence radicale de lien, et le geste créatif ne consiste pas à faire passer la latence du lien, de la ressemblance dans l'écriture poétique, mais de forger ce lien ex nihilo pour pouvoir aussitôt le détruire. Devant ce lien fragile et cette césure radicale, le spectateur apprend à *voir* le passé (et celui de l'artiste) sans passer d'abord par un récit linéaire, sans chercher à unifier un tout disparate.

Si l'histoire personnelle ne se laisse pas « encadrer » dans l'exposition (elle se « décadre »), nous remonterons maintenant dans le temps, et nous nous tournerons vers une autre œuvre de Godard, *Passion*, un film réalisé en 1982<sup>295</sup> où se produit également selon Didi-Huberman une multiplicité de décadages. Cette fois, le geste proprement déconstructif de Godard est de rapprocher le cinéma et la peinture, de confronter ces deux modes d'expression or de représentation sur la notion de « fixité » de l'espace, glorifié dans la peinture, transcendé et nié *a priori* au cinéma. C'est cette négation traditionnelle que Godard remet en question, car le cinéma

---

<sup>295</sup> Il est à noter que ce film correspond à un changement de cap dans la carrière de Godard, et plus précisément, un retour au "film".

peut faire lui aussi de l'immobile avec du mobile et façonner à sa manière des instants sacrés. A sa façon, *Passion* tente de reconduire la problématique de la *mimesis* au cinéma, de reconduire donc des mouvements propres à la peinture dans l'espace cinématique. *Passion* ouvre un nouvel espace de relationalité entre peinture et cinéma : ni mimétique, ni dualiste, ni même subordonnante.

Dans le dernier volet de notre travail, nous verrons en quoi *Histoire(s) du cinéma* rejoue la question de l'espace et du temps, l'obsession de la fixité et de l'histoire et offre cette fois non pas un échec du récit, mais une infinitisation de récits qui apparaissent et disparaissent dans un flot d'images-textes-sons.

## 2. *Passion* ou penser l'Histoire en marge du cadre

### 2.1. Reconduire la fixité de la peinture

#### 2.1.a. Un règlement de compte entre le voir et l'écrit ?

Au moment de la sortie de *Passion*, les critiques ont parlé de césure, de division, de séparation à propos de la structure et du contenu du film ; d'un côté, nous avons un studio où Jerzy, réalisateur polonais, cherche à filmer des tableaux vivants inspirés de grands tableaux de maîtres<sup>296</sup> ; de l'autre, la scène de l'usine avec son patron et ses employés, avec Isabelle qui cherche à se faire indemniser suite à son licenciement. Le montage alterné entre les deux scènes accentue à première vue la coupure entre les deux mondes, le monde de l'usine et le monde de l'art, le monde du travail et le monde de l'amour. A ce propos, Pascal Bonitzer fait la remarque suivante : « Son film part de la division, de la séparation, de la césure. Il commence par le trajet blanc d'un jet dans le ciel, il culmine sur un faux ciel de cinéma, ce qu'on appelle une découverte, dont les deux moitiés séparées sur le plateau ne se rapprochent jamais complètement, restent scindées. Les lumières s'éteignent et le cinéaste, Jerzy, et le producteur, Laszlo, contemplant cette scissure blanche dans le studio noir, image de la schize qui traverse tout le film : entre peinture et cinéma, entre cinéma et vidéo, entre le plateau et l'extérieur, entre acteurs et figurants, entre patrons et ouvrières, entre hommes et femmes, entre son et image, entre travail et amour. »<sup>297</sup>

Cependant, si le film part de la césure, de la coupure et de l'interruption, éléments somme toute caractéristiques du style godardien<sup>298</sup>, il s'efforce surtout de penser la possibilité du raccord, d'articuler une nouvelle relationalité retranchée de tout dualisme. En rapprochant des éléments a priori incommensurables, le film interroge et déconstruit les dichotomies traditionnelles. Ce que le film expose selon nous, c'est autant la césure que la vision partielle ou les conditions idéologiques qui font du partage binaire du monde un fait non questionné. Car le film donne bien à *voir*, comme le ferait une peinture, les échos, les similarités, les mimétismes, la pluralité des raccords qui existent entre les deux univers (le monde de l'amour et celui du travail, le monde de l'usine et celui de l'art, le monde du cinéma et celui de la peinture). Et si les notions de relation, de

---

<sup>296</sup> Rembrandt, *La ronde de nuit*, 1642 ; Francisco de Goya, *Le 3 mai 1808*, 1814 ; *La maja nue* 1799 ; *Le parasol* 1777 ; *Charles IV et sa famille* 1804 ; Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La petite odalisque* 1828 ; Eugène Delacroix, *Lutte de Jacob avec l'ange* 1861, *Entrée des croisés dans Constantinople* 1840 ; Le Greco : *Vierge de l'immaculée conception* 161, Jean-Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère, dit L'Embarquement pour Cythère*.

<sup>297</sup> Pascal Bonitzer, "Passion de Jean-Luc Godard," *Cahiers du Cinéma* 338 (Juil. Aout 1982).

<sup>298</sup> Ibid.

rapprochement, de raccord sous-tendent le langage dramatique au cinéma, elles sont surtout au fondement de la conception filmique de Godard<sup>299</sup>.

Ainsi, *Passion* fait de la césure entre le cinéma et la peinture un duel, une rencontre, « une empoignade » et un « mélange instable » d'où émerge un espace de réflexion centré sur les différentes opérations caractéristiques des deux mondes et sur leur possibilité de raccord : « [c]'est qu'il importait de ne pas vouloir être peintre avec les moyens du cinéma, mais de réfléchir le cinéma à partir des moyens de la peinture, de commencer avec elle, voire de recommencer avec elle, pour arriver au cinéma. »<sup>300</sup> La rencontre peinture-cinéma ressuscite les mêmes questions héritées de la tradition esthétique, questions essentialistes ou séparatistes, et partant, la question de l'impureté du cinéma<sup>301</sup>. Quelle est la manière propre au cinéma de représenter le réel, ou bien de dire une histoire, par rapport à la peinture ? Que devient le *sujet* pictural au cinéma ? A l'opposé, que peut-il faire, lui, le cinéma, l'art hybride par excellence, face à cet art de l'espace qu'est la peinture, composée, elle, « d'instantanés »<sup>302</sup>, d'instantanés, ou de coupes immobiles ? Autrement dit, comment s'articule le « traitement de l'immobile dans cet art du mouvement qu'est le cinéma »<sup>303</sup> ?

En dramatisant l'événement de cette rencontre, Godard *renoue* encore avec le passé de l'image, et plus spécifiquement, avec la tradition picturale. En partant de la peinture, Godard s'attaque à l'histoire (à la définition de l'histoire comme enchaînement de faits sous une trame linéaire), mais, cette fois, il s'en prend au texte qui préfigure l'image, c'est-à-dire au scénario. Dans ses notes personnelles, nous l'avons vu, Godard définit *Passion* comme un « règlement de comptes entre le voir et l'écrit ». Voilà pourquoi *Passion* prend le relais de notre réflexion : *Passion* dévoile un nouveau mode d'être de l'image, un nouveau souci du cinéma, un nouveau défi face à l'histoire aux deux sens du terme, et ces considérations nous serviront de point de départ pour l'analyse finale d'*Histoire(s) du cinéma*.

### 2.1.b. L'écran et le cadre, l'attrait pour la fixité

Le tableau « ne nous fait voir qu'un instant de la durée »<sup>304</sup>, alors que l'écran ne cesse de faire défiler l'image. Cette séparation radicale entre arts du temps et arts du mouvement, Godard la remet en question, nous l'avons vu, lorsqu'il définit le cadrage et le montage comme prescience du temps *et* de l'espace. Par contraste, le film *Passion*, en matérialisant des tableaux vivants, ne fait-il pas *apparaître* de nouveau la césure fondamentale entre la fixité de la peinture et l'image-

---

<sup>299</sup> Alain Bergala analyse le film en ces termes : "la question du raccord va devenir l'enjeu principal, et pas seulement esthétique, de *Passion*". Alain Bergala, "Esthétique de *Passion*," *Cahiers du cinéma* 338 (Jui-Août 1982): 48.

<sup>300</sup> Luc Vanchéri, *Cinéma et peinture* (Paris, Armand Colin, 1982) 115-116.

<sup>301</sup> Alain Bergala, "Esthétique de *Passion*" 48. Le critique montre que le film est une quête de cet entre-deux, entre la pureté de la musique et l'impureté du cinéma; il s'agit, dit-il, de « trouver le bon raccord entre l'impureté du cinéma et la semi-pureté de la peinture ».

<sup>302</sup> Voir la notion d'"instant prégnant" théorisée par Roland Barthes à partir des réflexions de Lessing sur la peinture. Voir Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III (Paris: Seuil, 1982) 86-93, et Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, trad. française, (Paris: Hermann, 1990 (1766)).

<sup>303</sup> Bellour, *L'entre-images* 131.

<sup>304</sup> Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris: Pissot, 1719) 87.

mouvement du cinéma, tout comme l'obsession de Godard pour cette fixité ?

Dans *Scénario du film Passion*, Godard se met en scène face à un écran de projection, une plage blanche qui fait figure de cadre fixe et, jouant des reflets de sa silhouette sombre et mobile projetée sur la pâleur de l'écran, il fait apparaître à l'écran, en surimpression et au ralenti, des images du film *Passion*, images chatoyantes puisqu'elles ne font qu'apparaître et disparaître dans un fondu au noir. Face à l'écran redevenu vierge de toute image et où le projecteur darde son riche faisceau de lumière, Godard se lève et simule un acte d'écriture sur la plage vide de l'écran. Ce dernier ressemble alors à la page blanche de Mallarmé, où Godard, de son propre aveu, aurait pu écrire : « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (Godard parmi tous les auteurs choisit la première phrase de la *Recherche* de Proust !). Mais Godard n'est pas écrivain, il ne peut donc commencer par *écrire* son film. En fait, pour *Passion*, Godard affirme qu'il ne voulait justement pas *écrire*, qu'il voulait au contraire voir l'histoire, recevoir de l'écran « une idée, une vague, un mouvement » d'inspiration, à l'image presque d'un rituel incantatoire. Sur le cadre de l'écran, il invoque donc moins l'art d'écrire, la page blanche, que les arts de la vue, l'art de la peinture, où l'image se compose au gré du temps, où l'image se forme par touches<sup>305</sup>, ou bien même l'art de la photographie (comme chez Proust) et l'émergence graduelle de l'image dans le bain de développement.

Néanmoins, lorsque les images du film *Passion* apparaissent à l'écran (dans *Scénario du film Passion*), oscillant entre visibilité et invisibilité, jouant des possibilités du montage, elles nous donnent à *voir* ce que ne peuvent ni la peinture ni la photographie, à savoir, le mouvement (qui va au-delà du simple défilé de l'image) : celui de l'image apparaissant, le mouvement immanent à l'image même, le mouvement de la caméra et enfin, le mouvement propre au montage. La césure semble donc bien radicale : « l'un (le cinéma) met en scène le mouvement, l'autre (la peinture) est immobile ». <sup>306</sup> En outre, le regard peut embrasser la totalité de la toile alors que les images du film défilent une par une sous nos yeux. Bien plus, comme fait remarquer Varéla, le cinéma implique un hors-champ alors qu'il n'y a pas de « hors-cadre » dans la peinture (même si le « hors-champ » peut être intégré au tableau comme dans *Les Ménines*) : le cinéma relie et la peinture isole. Dans la séquence citée précédemment, ce fait semble avéré. Godard, devant l'écran de projection, met en abyme aussi bien la situation de prise de vue que celle du hors-champ propre au langage filmique.

Dès lors, pourquoi Godard veut-il rapprocher cinéma et peinture dans ce film, et pourquoi décrit-il la genèse du film *Passion* en ayant recours à une métaphore picturale ?

En convoquant la peinture (la composition d'une image par touches progressives) pour décrire le geste filmique, Godard revendique moins la spécificité du cinéma qu'il réitère la dette du cinéma vis-à-vis de la peinture. Comme le souligne Bellour, le cinéma, « cet art du mouvement et de l'image analogique, vient de la peinture, ou va vers la peinture » <sup>307</sup>. Et aller « vers la peinture », n'est-ce pas reconduire au cinéma la manière dont la peinture s'est souciée de la lumière, de l'espace, du mouvement et surtout de l'histoire ? La peinture n'est-elle pas, comme le dit Alain

---

<sup>305</sup> La métaphore de la latence photographique (omniprésente dans la *Recherche*) se trouve à la source de l'acte d'écriture, et informe aussi selon Godard la genèse du film.

<sup>306</sup> Stéphanie Varéla, *La peinture animée* (Paris : L'Harmattan, 2010) 21.

<sup>307</sup> Bellour, *L'entre-images* 161. A nouveau, l'intermédialité participe d'un acte de mémoire, et la peinture est convoquée comme origine de l'image cinématographique.



Bergala, « quelque chose à quoi le cinéma, depuis son impureté, peut encore tenter de se mesurer, en studio, à l'abri de la lumière naturelle et des bruits du monde. »<sup>308</sup> Soulignons ici que Godard lui-même dans un interview donnée aux Cahiers du cinéma revendique la filiation picturale de la peinture: « Le cinéma est le dernier art de la tradition picturale .»<sup>309</sup>

Au 18<sup>e</sup> siècle, lorsque l'Abbé Dubos<sup>310</sup> tente de statuer sur la puissance d'affect de la peinture et de la poésie, il formule avant Lessing la doctrine de « l'instant prégnant » : la peinture doit mettre *sous les yeux* le moment le plus dramatique, « ceux des incidents de l'action les plus propres à faire une grande impression sur nous ». Représenter en peinture au 18<sup>e</sup> siècle, c'est inscrire dans un cadre un instant privilégié, *figer* le mouvement ou l'action au faîte de son intensité, dans une forme unique, un « instant » dit « prégnant ».

Pour Bellour, *Passion* démontre une fois de plus la fascination moderne, mais surtout la fascination de Godard, pour l'« instant prégnant », la fixité de l'image, attitude éminemment proustienne que nous avons largement explorée dans notre première partie : « il s'agit de marquer que l'arrêt et la décomposition du mouvement sont devenus en quelque sorte internes à la vie du cinéma... Voilà pourquoi *Passion* prend le relais, impliquant cette fois directement la peinture, s'attachant à la tâche paradoxale de représenter, comme tableaux vivants, des plans de cinéma, *volant ainsi de vrais instants prégnants à la grande peinture*, témoignant que cette façon de les reconduire est un souci (nouveau) du cinéma.»<sup>311</sup>

Si reconduire la fixité est un nouveau souci du cinéma, Godard, dans *Passion*, prend le défi de traiter de l'immobile pictural dans le mobile des images cinématographiques. Le traitement de l'immobile par l'image-mouvement, nous le verrons, c'est aussi le traitement du mobile par l'immobile ou l'instant prégnant, comme l'espace de rencontre, l'espace de confrontation, l'espace de dialogue entre peinture et cinéma. Nous chercherons à explorer ce mouvement singulier d'oscillation entre la peinture et le cinéma, mouvement qui ressemble sans doute, notons-le, au mouvement même de toute *passion*.

## 2.2. Le traitement de l'immobile dans le mobile

S'agissant du cinéma, nous l'avons montré précédemment, le montage comme le cadrage chez Godard impliquent une prescience de l'espace et du temps. En outre, les nouvelles conditions privées de visionnement autorisent une perception fragmentaire presque picturale d'un film : l'accélération, le ralenti, l'ellipse, l'arrêt sur image battent en brèche la continuité cinématique. Quant à la peinture, immobile par définition, on pourrait arguer que « l'instant prégnant » est une manière de régler une fois pour toutes la question du temps et de l'histoire en peinture. Dès lors, reconduisant la fixité de la peinture, le film *Passion*, dévoile non seulement l'espace d'attraction entre mobile et immobile, mais il rouvre surtout le problème de la temporalité et de l'histoire.

---

<sup>308</sup> Alain Bergala, "Esthétique de *Passion*." *Cahiers du cinéma* 338 (Juil. Aout 1982): 48.

<sup>309</sup> Propos recueillis par Emmanuel Burdeau et Charles Tesson à Rolle 22 mars 2000. Voir *Cahiers du cinéma* Numéro Hors-Série (May 2000): 11.

<sup>310</sup> Les *Réflexions* de Dubos constituent un effort comparatiste et séparatiste en vue de penser la spécificité de chaque art dans une optique d'optimisation de leur pouvoir d'affect. Les deux arts sont mimétiques. La peinture doit s'inspirer d'un sujet noble. Voir notes 301, 303.

<sup>311</sup> Bellour, *L'entre-images* 126

### 2.2.a. L'oscillation entre mobile et immobile : les décadrages de l'Histoire

La césure radicale entre la peinture et le cinéma, Godard va en jouer, la déconstruire, et faire valoir l'espace duel ou l'espace d'attraction de leur rencontre.

*La ronde de nuit* (1642), l'une des œuvres les plus controversées de Rembrandt, ouvre la série de tableaux vivants qui structurent le film. Notons que le titre du tableau évoque déjà une certaine mobilité, puisque Rembrandt est censé dépeindre une ronde militaire<sup>312</sup>. En outre, dans l'histoire de la peinture, le tableau de Rembrandt est célèbre pour son expression suggestive du mouvement, infidèle en cela au « statisme » traditionnel de la peinture. Enfin, ajoutant au dynamisme initial, le montage de cette séquence repose sur une structure dialogique : un montage alterné rapprochant l'usine et le plateau de tournage, un jeu de question-réponses entre voix off et un dialogue entre sons extra-diégétiques et sons diégétiques. Toutes ces opérations effectuent selon moi une *dynamisation* de « l'instant fixe » au sein du tableau.

Dans la reconstitution « vivante » du tableau de Rembrandt, la caméra présente d'abord un plan d'ensemble quoique statique, où l'on observe le jeu d'auto-organisation des personnages qui cherchent leur poste comme leur pose (un plan qui aspire pour ainsi dire à une certaine forme de totalisation, même si le cadre filmique tronque en réalité le tableau de Rembrandt sur les deux bords latéraux) : les cavaliers s'apprêtent, tandis que la jeune fille du tableau, sorte d'égérie de la troupe, se fraye lentement une place parmi eux. Une fois immobilisés, les personnages ne peuvent « tenir en place ». Un mouvement les anime de toutes parts, et c'est le mouvement de la vie.

Reconduire la fixité de la peinture, c'est faire entrer la peinture dans un espace-temps filmique, donc dans une mobilité plurielle. Au plan d'ensemble succèdent graduellement des plans de plus en plus rapprochés, soit d'Isabelle pensive travaillant à l'usine, soit des personnages « figés » composant le tableau. Dans un long panoramique horizontal, la caméra de Godard sort de son immobilisme : elle observe les visages des soldats, les caresse presque et navigue leurs contours. Toute voix s'éteint, hormis la musique de Ravel qui, en épousant la fluence de la caméra, accentue davantage la tension entre continuité acoustique et « stasis » picturale. Par ailleurs, « ajout[ant] au sublime de la composition globale »<sup>313</sup>, la musique joint à l'image forme un instant sacré et proprement cinématique. Le cinéma affecte de toutes parts l'immobilisme de l'image picturale.

Pascal Bonitzer le formule brillamment : ce que le cinéma peut faire à la peinture, c'est certes un travail de décadage et de recadrages, mais toujours « multiplicateur, générateur d'agencements nouveaux »<sup>314</sup>. Faisons à ce sujet quelques remarques. En premier lieu, cette ronde de nuit, nous ne la voyons jamais dans son intégralité. Le cadre de l'écran filmique n'épouse jamais parfaitement le cadre original du tableau. Le « tableau » de Rembrandt n'existe jamais que comme limite idéale, double imaginaire, inspiration du film. Bref, il n'est jamais actualisé *dans* le film. Et cette logique de décadage s'applique à tous les tableaux vivants reconstitués dans le film : on ne voit jamais la *totalité* du tableau mais des fragments. A l'opposé, si la caméra interdit bien toute vue

---

<sup>312</sup> Le titre "Ronde de nuit" n'a été attribué au tableau qu'au dix-neuvième siècle. Le tableau décrit la grande salle des arquebusiers de l'hôtel Doelen, dans laquelle le jeune Heer van Purmerlandt transmet ses commandements à son lieutenant, Heer van Vlaerderdingen.

<sup>313</sup> Alain J.-J. Cohen, "Cinéma et peintures, figures et abstractions" *Les autres arts dans l'art du cinéma*, (Rennes: Pu Rennes, Collection "Le spectaculaire", 2007) : 22.

<sup>314</sup> Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma, Décadrages* (Paris: Editions de l'Etoile, 1985) 85.

totalisante, elle donne à voir en revanche des angles insoupçonnés : ces « agencements nouveaux » ouvrent la possibilité de points de vue démultipliés sur ces tableaux de maîtres (notamment grâce aux possibilités de recadrage de la caméra, et de montages des plans moyens, des gros plans, des plans en contre-plongée, des travellings). En résumé, que peut faire le mobile sur l'immobile ?

En premier lieu, « l'instant pictural » est mis en mouvement, re-temporalisé même, et rendu à la vie. En outre, le regard mobile de la caméra nous rend le travail d'agencement qui a précédé à la pose : il fait ressurgir des instants oubliés, tapis sous la toile, *le contexte* de cet instant, ce qui déborde du cadre, ce qui disparaît pour le faire apparaître. Par la grâce du montage et de la mise en scène, le cinéma *décloisonne* l'instant historique et met les tableaux en dialogue avec eux-mêmes, avec l'histoire qu'ils nous livrent, l'Histoire qui les englobe et « l'histoire » du présent qui les filme : dans le film *Passion*, les « tableaux » reconstitués se coudoient, se croisent, se traversent.

Aussi voit-on à l'écran trois « tableaux » de Francisco Goya se rencontrer (*Le Parasol* (1777), *Les Fusillades du 3 mai 1808* (1814) et *la Maya Desnuda* (vers 1800)) alors même que, parallèlement, se noue un lien singulier entre la caméra de Jerzy (mise en abyme dans le film) et celle de Godard. La caméra de Godard suit celle de Jerzy, qui file le mouvement de la jeune femme. La madrilène, ayant repris possession de son parasol, se promène sur le plateau avec une certaine nonchalance mêlée de légèreté : elle traverse d'abord la scène tragique du « 3 mai », puis la « Maya nue » alitée dans toute sa splendeur érotisée. Et si la jeune femme au parasol lance un regard furtif presque étonné sur la scène de tuerie dont elle est témoin, le regard de la caméra ne passe pas chemin (mais est-ce celui de Godard ou de Jerzy ?) : il s'immisce dans les rangs des soldats français détaillant ainsi le visage des bourreaux. Par contraste, dans le tableau de Goya, les soldats français, en joug, sont peints de dos, et ce, pour anéantir toute impression d'humanité. La caméra de Godard, elle, se place dans la position exacte des victimes, elle devient regard subjectif, et potentiellement, le regard terrorisé mais digne de l'homme en blanc qui, les bras levés en croix en signe de rébellion, fait courageusement face à son destin.

Dans ces opérations de décadres, la peinture donne en réalité au cinéma un espace de frayage, c'est-à-dire un espace de déploiement de ses techniques propres (de ses opérations ou de ses gestes propres). Face au tableau, la caméra cherche son propre langage, elle se regarde « voir ». Autrement dit, en regardant un regard (« un tableau »), elle expérimente son propre regard sur les choses.

En témoigne le jeu ou la danse des regards entre la caméra de Godard et celle de Jerzy, dans la reconstitution du tableau de Delacroix, *L'entrée des alliés dans Constantinople*. Comme pour le parasol, la caméra de Godard est d'abord rivée sur le mouvement aérien, harmonieux de rotation qu'accomplit la caméra de Jerzy pour prendre en position de survol le décor de la ville. Mais l'une est statique, l'autre est en mouvement, l'une est aérienne, l'autre, terrienne. On sent chez Godard une fascination pour le mouvement, la liberté, l'envol céleste de la caméra.

D'ailleurs, cette scène liée à la reconstitution du tableau de Delacroix est entrecoupée d'une autre scène, la rébellion d'Isabelle à l'usine et sa fuite dans la Nature, où se nouent des liens inattendus, comme des phénomènes d'échos. Isabelle chemine le long de la rivière, se pend à un arbre et se laisse doucement bercer par la Nature. Certains critiques y voient l'esquisse avorté d'un suicide. On en doute, car n'est-elle pas plutôt libérée de l'usine ? N'atteint-elle pas plutôt une sorte d'équilibre en se balançant au vent ?

Pour preuve, un mouvement similaire de libération se déclenche sur le plateau de Jerzy. La

caméra de Godard se libère de celle de Jerzy et nous offre d'autres perspectives ; elle prend en filature la rébellion d'un personnage féminin du tableau (et ce faisant, rappelle bien entendu la poursuite d'Isabelle dans l'usine au début de la séquence) ; libérée, la caméra papillonne sur le plateau, se posant d'abord sur le machiniste et sa fille, qui ensemble révisent l'évolution du style pictural de Delacroix : « à la fin, dit le père à sa fille, il ne peignait que des fleurs. » A l'image du style pictural de Delacroix, l'évolution du langage pictural ou filmique est une quête, le résultat d'un mouvement sans fin, d'un frayage continu parmi d'autres modes d'expression, une oscillation constante entre la musique et la peinture, la fixité et le mouvement. L'immobile pictural offre une matière première, un espace de dédoublement où le cinéma peut expérimenter sa magie, sa puissance de sacralisation ou de désacralisation, bref, la puissance et les limites de son regard. Autrement dit, la peinture offre un « miroir » où, comme le tableau, le cinéma peut se voir et donner à voir.

Dans ce jeu spéculaire, Godard opère des rapprochements lumineux. Dans le montage alterné rapprochant Isabelle à l'usine et la mise en scène du « tableau » vivant de Rembrandt, Godard subvertit les oppositions binaires entre art et travail, amour et travail, travail manuel et travail artistique. Si le concerto pour la main gauche de Ravel couplé au mouvement caressant de la caméra sur les personnages du tableau de Rembrandt a un effet sacralisant, la musique de Dvorak, quant à elle, couplée aux mouvements d'Isabelle, ne libère-t-elle pas le romantisme contenu dans les gestes de l'ouvrière ?

Par ailleurs, lorsque l'immobilisme cède au désir de motilité de la caméra (dans la séquence consacrée aux tableaux de Goya par exemple), on remarque les liens complexes qui se nouent entre les acteurs, les personnages et les deux caméras, celle de Jerzy et celle de Coutard. On ignore si la caméra « dirige » les personnages, les forçant à se mouvoir emportés par son élan à elle, ou si elle ne fait qu'« accompagner » les mouvements des acteurs. Tous ces mouvements, de la caméra, des ouvriers, des figurants, se ressemblent, s'inspirent, se chevauchent et s'échangent. Le mouvement cinématique abolit le statisme pictural, la fixité de l'icône, mais il abolit également la fixité de la frontière qui les oppose et les divise.

Cependant, on pourrait objecter que le traitement filmique de la fixité picturale conduit à une forme d'iconoclasme ou de désacralisation, puisqu'il s'agit d'altérer « l'instant prégnant », le moment iconique de la peinture. De plus, les opérations de décadrages peuvent être rapprochées du *rayage* de l'image dissensuelle dont nous avons parlé au chapitre précédent. En désacralisant l'instant (par le biais de décadrages brisant l'intégrité du tableau, du montage alternant l'univers de la peinture et l'univers de l'usine, d'un brouillage incessant de voix), le cinéma ne ferait-il pas violence à l'image picturale ?

### **2.2.b. L'oscillation entre le pur et l'impur, le sacré et le profane : désacralisation, détotalisation, démocratisation**

Les « tableaux » que convoque Godard dans *Passion* sont des chef d'œuvres de la peinture occidentale. Liés à des événements politiques ou esthétiques majeurs, ils jouissent tous d'une *aura* dans l'histoire de la peinture. Comme on le voit, le « sacré » est donc bel et bien présent dans le film. La question est de savoir si les opérations propres au cinéma constituent une forme de désacralisation de l'objet tableau. J'aimerais démontrer que le geste de Godard n'est pas univoque, que le traitement de l'immobile par le cinéma est double, qu'il est à la fois sacralisant et

désacralisant, qu'il oscille même entre le pur et l'impur.

Pascal Bonitzer voit s'illustrer dans le duel entre Jacob et l'Ange (matérialisé sous forme de tableau vivant pendant la séquence sur Delacroix), le *duel* (« le dialogisme ») entre le cinéma et la peinture : « Dans *Passion*, dit-il, les grands tableaux romanesques ou baroques, reconstitués partiellement sous forme de tableaux vivants, sont secoués, traversés, disloqués par des mouvements violents qui sont ceux de la caméra ou des modèles eux-mêmes... C'est comme si il y avait lutte, empoignade dans le film entre le cinéma et la peinture »<sup>315</sup>. Plutôt qu'un espace d'échanges, de dialogue et d'émulation réciproque, Bonitzer met l'accent sur la violence du cinéma sur la peinture.

Certes, l'opération de détotalisation du tableau bouleverse aussi bien l'intégrité et l'angle du tableau, la pose des personnages que le regard du spectateur. La rage mobile de la caméra trouble le point de vue idéal, le point de fuite de la perspective classique et déstructure le regard univoque, statique et orthonormé du spectateur du tableau. Ce point de vue idéal, c'est naturellement celui du sujet cartésien, un regard qui soumet le visible à son empire. Avec *Passion*, on a désormais un monde qui s'effrite, privé de vérité comme de Dieu (Isabelle posera cette question au début du film : « Seigneur, pourquoi m'as-tu abandonné ? »). Partant, on ne peut plus prétendre à cette totalité. Mais s'agit-il d'une perte ou d'une libération ? Comme on l'a remarqué précédemment, le tableau de Delacroix ne devient-il pas l'emblème d'une émancipation (à l'image de la rébellion d'Isabelle dans l'usine) comme le lieu d'une explosion d'amour (la musique de fait qu'augmenter l'érotisation de l'atmosphère sur le plateau) : l'enfant circule librement dans la ville reconstituée de Babylone, Hanna danse dans l'arboretum, Sophie embrasse passionnément le machiniste.

Dans *Passion*, l'instant quelconque, mondain, prime sur l'instant prégnant. Il n'y a plus d'instant privilégié et le regard unique de la peinture donne lieu désormais à une multiplicité de vues et de détails autrefois insignifiants. Il n'y a plus de hiérarchies, et les codes de la vraisemblance, les codes classiques de la représentation sont mis en péril. La caméra marginalise l'élément central de la peinture pour dévoiler les côtés latéraux, bref ce qui reste souvent dans l'ombre et n'attire pas toujours l'attention. Ainsi du plan de cette femme agenouillée tenant dans ses bras un corps mourant (présent à droite du tableau de Delacroix). Godard focalise son regard sur un détail à droite de la peinture, sur la souffrance érotisée de cette femme à moitié nue. Le plan découvrant l'équipe du film au début de *Passion* (la caméra en retrait, à l'abri d'une voiture, bloquée par une zone-tampon) fonctionne de manière similaire.

La caméra fait donc moins violence à la peinture qu'elle tente de briser sa logique de visibilité, les codes qui l'informent, pour offrir un espace dérégulé, et par là un espace qui aspire à la démocratisation des flux. Voilà pourquoi la musique brouille la clarté de l'image, la prive ou la surcharge de sons (que ce soient des bruits de rue, des bruits d'usines, des éclats de voix, des paroles d'amour, des paroles philosophiques, des morceaux de musique classique). L'asynchronisme de l'image et du son se généralise, la musique et les voix débordent leur « cadre respectif », leur univers diégétique.

Dans *Les Fiches du Cinéma n°696*, quelques extraits d'un entretien réalisé avec Godard révèlent son souci de « démocratisation », qui servira de guide poétique aux *Histoire(s) du cinéma*.

---

<sup>315</sup> Pascal Bonitzer, *Peinture et Cinéma, Décadrages* 30

Godard parle du phénomène du « deux », caractéristique selon lui d'une vraie démocratie : « Ça vient d'une idée presque comptaible de démocratie. Tout devait être à égalité ; les deux images, le dimanche et le mardi devaient être à stricte égalité. Il n'y avait pas plus de clair que d'obscur, de voitures qui viennent que de voitures qui partent, de gens qui crient que de gens qui parlent doucement ; les deuxièmes rôles auraient autant de temps d'antenne que les premiers rôles »<sup>316</sup>.

L'hommage à la peinture se double effectivement d'une violence, mais l'« iconoclasme » de l'instant prégnant vise moins à désacraliser la peinture qu'à déconstruire les codes de représentation hérités du pictural, et d'autre part, à déconstruire le dualisme entre noble et vulgaire comme entre sacré et profane. La présence même de Léo Ferré renforce cette interprétation subversive, comme les paroles de sa chanson (« Frères humains, l'amour n'a pas d'âge »), reprises d'un poème et de la célèbre épitaphe de François Villon, texte où se mêle comme toujours chez l'auteur médiéval sacré et profane.

A cet égard, la scène du film qui symbolise le mieux, selon nous, la question du sacré et du profane fait alterner la reconstitution du tableau de Gréco, *La vierge de l'immaculée conception* (1613) et la scène d'amour entre Jerzy et Isabelle. En effet, la scène débute par un couplage image-son : une femme nue qui marche accompagnée majestueusement du requiem de Gabriel Fauré. La jeune femme traverse l'esplanade du plateau, fait une pause pour caresser un agneau (geste de pureté), puis monte avec grâce les marches d'un escalier (cette jeune femme appartient en réalité au tableau reconstitué du Gréco. Elle s'avance pour prendre place dans le tableau). La caméra, placée de profil, suit son ascension d'un mouvement de traveling vertical. Remarquons ici que ce n'est pas Marie, la figure centrale du tableau du Gréco, que nous suivons du regard, mais un ange qui se trouve à ses côtés, qui fait l'objet d'un plan duratif. A cela, ajoutons le geste subversif de Godard qui transforme l'ange du Gréco en femme nue. La scène s'interrompt brutalement lorsque cette ange-femme parvient, telle une ombre découpée dans l'obscurité, au sommet de l'escalier. On se retrouve dans l'intimité du couple formé par Jerzy et Isabelle, qui s'apprêtent à succomber à l'acte érotique. Au premier regard, la reconstitution du tableau du Gréco, à la fois sacralisant et désacralisant, sert de préface à l'acte sexuel de la scène suivante. Rappelons cette scène :

« Jerzy: le travail, vous aimez le travail ?

Isabelle: Oh oui, ça va me manquer l'usine, maintenant.

Jerzy : Quand vous dites aimer le travail, aimer ça vient d'amour?

Isabelle : Non, ça vient pas, ça y va.

Jerzy : Alors, Isabelle, allons-y. »

Godard joue de nouveau avec le langage : dans ce « vient » qui se transforme en « va », se dissimule sans peine l'invite sexuelle, le va-et-vient de la pénétration. Le dernier geste de Jerzy (il enfle son bras entre les jambes d'Isabelle) simule l'acte sexuel. La scène d'amour entre Jerzy et Isabelle fonctionne à la manière d'un contrepoint « désacralisant » vis-à-vis du tableau sacré du Gréco. Au geste profane de Jerzy succède un lent mouvement ascendant de la caméra qui, partant des deux personnages en bas du tableau reconstitué, se pose sur le visage d'un joueur de flûte, personnage relativement mineur du tableau. L'envolée de la caméra, comme la scène entre Jerzy et Isabelle, découvre un même mouvement, un mouvement *en direction de* l'amour (divin et humain). Isabelle, désormais nue, filmée en clair-obscur sur le lit, récite l'Agnus Dei. La caméra finit son

ascension mais, au lieu de trouver le visage pur et sacré de Marie se pose quelques instants sur l'ange nu, placé en retrait, qui d'un geste rapide, le doigt posé sur la bouche, nous invite au secret ou nous interdit d'aller plus haut. La caméra alors reprend lentement sa course, en sens inverse cette fois, en direction du sol terrestre. Parallèlement, le cadrage se resserre sur les deux visages de Jerzy et d'Isabelle, celui d'Isabelle, baissé, de profil et au premier plan, murmurant doucement : il ne faut pas que ça laisse de traces. » Pour finir, la caméra glisse le long des personnages du Gréco, comme attirée par le sol terrestre : la voix de Jerzy se fait entendre : « stop, ça ne va pas, ça ne peut pas passer parce que ce n'est pas ce passage qu'il faut. Il faut encore chercher, trouver l'ouverture. »

Il existe un contraste entre la caméra mobile qui couvre le tableau vivant et la caméra fixe posée sur Jerzy et Isabelle. Le cinéma, nous l'avons remarqué, permet cette oscillation du mobile et de l'immobile. Par suite, la peinture du Gréco, structurée autour de la colombe et de Marie, n'est pas mise en valeur pour son caractère sacré : si la caméra s'élève et suggère métaphoriquement un mouvement d'ascension vers Dieu, son regard s'éprend de détails profanes : il fixe le joueur de flûte, le corps somptueux de l'ange féminin (qui constitue une déviation profane par rapport au tableau original) ; il brosse rapidement la figure de Marie pour se poser sur le visage mutin de l'ange nu. Le mouvement d'ascension n'est donc pas « pur », il ne vise pas l'absolu ou le visage de la pureté. De même, une fois parvenue au sommet, la caméra retombe immédiatement, entraînant notre propre regard vers le bas, vers le sol terrestre.

La caméra anime le tableau, le falsifie, le désacralise en ajoutant une femme nue, qui redouble la nudité d'Isabelle. D'une certaine façon, Godard esthétise ou sublime un moment blasphématoire, en rapprochant le tableau de *l'Immaculée conception* d'une scène de sodomie (il ne faut pas « laisser de traces » dit Isabelle à Jerzy). La peinture en ressort érotisée, donc désacralisée, et la sublime association du Fauré et du Gréco, maculée. En alternant les deux scènes, Godard déconstruit la dichotomie entre le sacré et le profane : il met à jour le sacré dans le profane même, comme il prolonge le profane dans le sacré. L'attrait pour le sacré ou la pureté se double d'un passage par le profane : Jerzy ne peut désirer la grâce que sur un mode blasphématoire.

Pour Alain Bergala, Godard prend le soin de nous « rappeler d'où vient réellement le cinéma et d'où il devra toujours repartir s'il veut être encore du cinéma (de la rumeur cacophonique du monde, de la singularité irréductible des choses, des variations de la lumière) et de tendre malgré tout vers cela même à quoi le cinéma ne pourra jamais prétendre, sauf par éclairs, à la pureté absolue. »<sup>317</sup> Ainsi, si le rayage de l'image est une constante chez Godard, dans *Passion*, le réalisateur expose l'espace ambivalent, entre pur et impur, profane et sacré, propre au geste cinématographique.

Jerzy, le réalisateur du film dans *Passion*, en fait l'expérience, puisqu'à la fin du film, il conclut : « Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière... ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. » Il ne peut y avoir de lumière sans obscurité, de dévoilement sans voilement, d'apparition sans disparition. La beauté se situe entre les deux, dans le *passage* de l'une à l'autre. Il faut chercher, dit Jerzy, « remuer ciel et terre » pour trouver ce passage. Et Alain Bergala d'ajouter : « La grande force esthétique de Godard, c'est de savoir qu'il n'y a de vraie beauté, au cinéma, que dans l'étincelle entre ces deux

---

<sup>317</sup> Alain Bergala, "Esthétique de Passion," *Cahiers du cinéma* 338 (Juil. Aout 1982): 48.

pôles »<sup>318</sup>.

Pour finir, le rayage de l'image est une forme de « passion » de l'image, mais dans cette passion, le cinéma se découvre un geste propre, à savoir un mouvement d'oscillation entre pur et impur, sacré et profane, un mouvement de battement entre motilité et fixité, et un mouvement de tâtonnement entre musique et peinture. En conséquence, dans la reconduite de la fixité propre à la peinture, le cinéma trouve enfin les limites de son expressivité, il découvre sa puissance de sacralisation et de désacralisation : « (...) Dans « Passion », Godard pose l'harmonie, la paix artistique — disons celle de la musique — à la fois comme un idéal et un péché. Car Godard a affaire au cinéma qui est sans doute, de tous les arts, le plus ontologiquement impur. C'est le seul qui doit compter, à tout moment, avec le bruit, la nature chaotique du monde, la singularité des choses, l'aléatoire. La musique, à l'opposé, qui substitue sa combinatoire souveraine à la cacophonie du monde, est sans doute le plus pur. Je placerais la peinture quelque part entre les deux, entre la pureté absolue de la musique et l'impureté native du cinéma. »<sup>319</sup>

Dans ce mouvement oscillatoire entre le pur et l'impur, le film *Passion* rompt avec la causalité linéaire. La *passion* de l'image affecte en retour la *fabrication* de l'histoire au cinéma. En brisant la fixité de la peinture ou en décadrant l'espace pictural, Godard n'agit pas simplement en iconoclaste, il s'interroge sur la raison d'être, esthétique et politique, du cinéma. Le rayage de l'image picturale vise moins à dénaturer la peinture qu'à partir de la peinture pour interroger le désir d'histoires du cinéma, la manière dont un film peut raconter une histoire.

### 2.3. Ce que fait l'immobile sur le mobile : la problématisation de l'(H)istoire au cinéma

Jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle, la hiérarchie des genres consacre le primat de la peinture d'histoire. La « grande peinture » se voit ainsi assignée une forme d'éloquence proprement textuelle, qui implique la représentation idéale d'un récit. Représenter en peinture (au sens classique), c'est immortaliser ou « auratiser » un moment de l'Histoire, en faire un instant prégnant<sup>320</sup>. L'histoire doit nourrir le geste pictural et, inversement, le geste pictural se doit de produire de l'histoire.

C'est cette logique de représentation de l'histoire que Godard problématise. La « passion » de l'image vise d'abord à déconstruire un certain mode d'intelligibilité ou de représentation du monde, qui aspirerait à totaliser ou à figer le vivant, donc à expliquer le mobile par l'immobile, la durée par l'instantané. En cela, elle vise autant la peinture que l'illusion cinématographique. En effet, la violence faite à la peinture (faire du mobile ou du mouvant avec de l'immobile et bouleverser l'instant prégnant) dévoile la violence de l'image cinématographique proprement dite : comme le souligne Bergson, l'image cinématographique reproduit le mouvement avec de l'immobile, au moyen non d'instant prégnants mais d'instant *quelconques*. En résumé, en filmant des tableaux vivants, Godard littéralise la violence du cinéma, qui force l'immobile (le plan) à se

---

<sup>318</sup> Alain Bergala, *Cahiers du cinéma* 338 (Juillet-août 1982) 47.

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> De nombreux écrivains, théoriciens, philosophes, ont étudié ce domaine que l'on appelle encore le domaine des "imitations" au 18<sup>e</sup> siècle. Si l'on reprend les textes de Dubos ou de Diderot, il ressort que représenter en art, c'est imiter selon des règles bien précises, des codes qui relèvent d'une éthique de la visibilité.



mouvoir, force le mouvant (la vie) à entrer dans un cadre, 24 fois par secondes.

Dans un deuxième temps, la violence faite à l'image picturale vise une certaine forme d'impératif narratif imposé à la peinture d'Histoire, donc à critiquer le primat du texte sur l'image. Filmer des « tableaux vivants » constituerait d'une part une forme de résistance face au régime traditionnel de représentation de « l'Histoire » et, d'autre part, un lieu d'interrogation et de subversion du récit filmique à proprement parler.

Contre la représentation idéale d'un récit, Godard fait du film *Passion* une expérience purement visuelle. Dans *Scénario du film Passion*<sup>321</sup>, Godard explique en effet qu'il a « cherché à voir avant d'écrire », car le cinéma comme la peinture « a commencé comme ça sans scénario ». Le scénario vient de la comptabilité, explique Godard. D'une certaine façon, c'est l'institutionnalisation du cinéma, sa logique commerciale, qui a fait de l'image une servante du texte. Selon Godard, ce qui fait la singularité de *Passion*, c'est précisément d'avoir voulu voir le scénario avant de l'écrire, comme le suggère Isabelle lors de la réunion des ouvrières dans son salon : « il faut voir ce qu'on va écrire », dit-elle dans un regard-caméra. Et ce regard-caméra prend un air de défi. Le film doit aussi donner à voir avant d'écrire. Le film doit libérer l'image du texte, ou comme le dit Jerzy à Hanna, profiter « que la phrase n'est pas faite, pour commencer à parler, pour commencer à vivre », vivre les histoires avant de les écrire. Ainsi, si la passion de l'image pictural vise à renouveler la formule de l'histoire au cinéma, que devient alors l'histoire même dans le film *Passion* ?

Tout d'abord, dans le film, la question de l'histoire est omniprésente ; elle ouvre même la première séquence de reconstitution des tableaux vivants (celui de Rembrandt). Non, sans ironie, Laszlo, le producteur de Jerzy, va réitérer par trois fois la question suivante : « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? » dit-il au début du film, dans un jeu de question-réponses hors-champs :

« - Mlle Lucatchevski, qu'est-ce que c'est que cette histoire ?

- C'est pas un mensonge mais quelque chose d'imaginé qui n'est jamais l'exacte vérité qui n'est pas non plus son contraire mais qui dans tous les cas est séparé du réel extérieur par les à-peu-près profondément calculés de la vraisemblance.

- Monsieur Bonnel, qu'est-ce que c'est que cette histoire ?

- C'est parce que la composition est pleine de trous d'espaces mal occupés. N'examinez sévèrement ni la construction, ni les plans. Faites comme Rembrandt observez les traits humains attentivement, longuement, aux lèvres et dans les yeux.

- Qu'est-ce que c'est que cette histoire, monsieur Coutard ?

- Tout est correctement éclairé de gauche à droite, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière. Ce n'est pas une ronde de nuit mais une ronde de jour éclairée par un soleil déjà bas sur l'horizon. Notez monsieur qu'à la place qu'elle occupe dans l'un des coins sombres de la toile, un peu en bas au second plan entre un homme en rouge foncé et le capitaine habillé en noir, cette lumière excentrique a d'autant plus d'activité que le contraste avec ce qui l'avoisine est plus subit et que sans des précautions extrêmes, il aurait suffi que cette explosion de lumière accidentelle pour désorganiser tout le tableau. »

En premier lieu, notons l'ironie du passage. En effet, la question de Laszlo veut dire à la fois « que se passe-t-il enfin ici ? » et « quelle est cette l'histoire ? ». En outre, la question est posée à la

---

<sup>321</sup> *Scénario du film Passion*, Réal. par Jean-Luc Godard, JLG Films, 1982.

scripte du film de Jerzy, et le métier de scripte vise précisément à assurer la continuité dramatique des scènes, le raccord entre les plans, les scènes et les séquences par rapport au scénario. Pourtant, lorsque Sophie répond, elle ne parle pas de l'histoire à proprement parler, mais elle soulève le statut ontologique de la représentation picturale et filmique, ainsi que le problème du vérisme ou de la falsification dans l'acte de « représentation » : « c'est pas un mensonge mais quelque chose d'imaginé ». L'imaginé transcende la division du vrai et du faux, comme le film transcende la division du fictif et du documentaire. L'histoire relève de la vie, comme l'Histoire relève du fictif.

Chaque réponse donne une vue singulière, une perspective ou une exégèse différentes du tableau de Rembrandt. En outre, elle propose des éléments de renouvellement du récit ou de la dramatisation filmique, une manière de mise en abyme de la représentation filmique par le biais de la peinture. La deuxième réponse fait alors figure d'exhortation : « cette composition est pleine de trous d'espaces inoccupés, examinez sévèrement ni la construction ni les plans, faites comme Rembrandt, regardez les êtres humains attentivement ». Comme le tableau de Rembrandt, le film de Jerzy ou de Godard est plein « de trous et d'espaces inoccupés », qu'il ne s'agit pas de remplir, de relier en un tout bien ficelé, mais qu'il s'agit d'observer, d'approcher telle une composition picturale. Avant tout, il s'agit avant tout de voir, ou d'apprendre à voir.

Par suite, lorsque Sophie et Jerzy débattent la question des règles au cinéma, Sophie renouvelle sa foi au texte : comme en peinture, explique-t-elle, il « y a des lois, et il faut une histoire, et la suivre, c'est la loi ». Pour Jerzy, sorte de succédané de Godard, il n'y a pas de loi au cinéma ; la seule loi, c'est la lumière, et comme la lumière ne le satisfait pas, il ne cesse d'interrompre le tournage ou l'histoire du film : la « lumière ne va pas... elle ne va nulle part, elle ne vient de nulle part ». Et si la lumière ne va pas, elle ne peut plus moduler l'obscurité, faire sortir le visible de l'invisible ou l'invisible du visible, bref elle ne peut plus assumer un regard et faire voir, comme un tableau.

Le cinéma ne serait peut-être pas alors si éloigné du mode d'expression pictural puisque, comme lui, il s'agit de suivre la lumière, de faire entrer la lumière, de la conduire ou, pour reprendre le mot de Bellour, de la reconduire. D'où le plan séquence qui ouvre le film de Godard : « Il commence par le trajet blanc d'un jet dans le ciel » que la caméra découvre et prend en filature. Mais c'est Coutard, le vrai directeur de la photographie de Godard qui aborde dans la troisième réponse la question de la lumière dans le tableau de Rembrandt : « la lumière est parfaite, ce n'est pas la nuit, c'est éclairé par la lumière du jour ». Cette lumière parfaite du tableau de Rembrandt, Jerzy la recherche pour son propre film.

En conclusion, aucune des réponses n'aborde véritablement *l'histoire* du film à proprement parler. En déviant ou en ironisant, *Passion* produit un acte de résistance par rapport au récit filmique traditionnel. En outre, l'histoire du film *Passion* ne relève pas d'une causalité proprement linéaire : les actions des acteurs semblent parfois instinctives, gratuites, invraisemblables (comme par exemple l'employée de l'hôtel qui fait de la gymnastique à l'extérieur des chambres). Les instants demeurent quelconques, en contraste avec « l'instant » sacralisé de la peinture, instant que le film de Jerzy est censé reconstituer. Godard refuse de faire de l'histoire comme les autres. Dans *Passion*, l'histoire du film devient précisément le film de l'histoire du film. Godard donne à voir la quête d'une histoire (tout comme *Scénario du film Passion* nous donne à voir la quête du scénario du film *Passion*). *Passion* est le nom d'un film « achevé » sur un film avorté appelé aussi *Passion*. C'est pour cela que Godard cherche à voir ce qui se passe en peinture, l'histoire en peinture et la peinture de

l'histoire. Godard convoque la peinture pour exposer l'image, pour libérer l'image de sa tutelle, de son texte, pour expérimenter la revanche d'un voir sur le dire, donc pour pouvoir vivre les histoires avant de les écrire.

Pascal Bonitzer qualifie la pratique de Godard de cinéma « sériel », qu'il définit en ces termes : « Le cinéma sériel consiste à traiter les événements différemment de la causalité linéaire du récit homogène ; il les distribue en surface, selon une temporalité différente de celle du drame »<sup>322</sup>. Mais « les distribuer en surface », n'est-ce pas les distribuer sur une toile, dans un mélange savant d'ombres et de lumières ? Le cinéma se cherche, cherche donc à faire voir, au contact de la peinture, comme le film de Jerzy, comme celui de Godard. Et Godard filme les mouvements, les flux, les énergies qui traversent les individus (la série des rencontres au début du film, à la pompe à essence), comme Rembrandt à son tour avait tenté de suggérer le mouvement des personnages. Même le décalage du son et de l'image a pour effet d'isoler l'image, de la rapprocher d'une peinture, de faire voir plutôt que de dire (comme par exemple dans la réunion syndicale entre les employés de l'usine où le jeu de la lumière sur le visage de Magali est rendu visible par la coupure du son).

Le dernier peintre convoqué par Godard est Watteau dans *Pèlerinage à l'île de Cythère, dit L'Embarquement pour Cythère* (1718), qui semble métaphoriser ou idéaliser le départ des protagonistes pour la Pologne. « L'embarquement pour Cythère » célèbre le triomphe de l'amour galant, l'harmonie qui régit les relations entre les hommes et les femmes. L'amour est l'étape ultime d'un long voyage matérialisé par la mer et qui sépare l'île d'amour des bancs terrestres. Jerzy, comme Hanna, a décidé de retourner en Pologne. Isabelle monte dans la voiture d'Hanna, alors que « Princesse » (la servante de l'hôtel amoureuse de Jerzy) monte dans celle de Jerzy : « Embarquement pour la Pologne ». Ce retour aux sources est une anti-fln, puisqu'au lieu de faire converger les éléments en présence, le film de Jerzy les dissémine : tout le monde abandonne, fuit ; Laszlo part même pour les Etats-Unis.

Couplé au tableau de Watteau, le départ pour la Pologne prend une tonalité lyrique, même si tous les éléments de l'image suggèrent le contraire : la neige, la voiture, les mots de Jerzy, la Pologne, la dominante bleue et froide de l'image. L'image du départ se scinde en deux chemins opposés à première vue : le chemin qui mène à l'idéal de l'Amour (Watteau), et celui que prend le film (le départ pour la Pologne, marquée par la guerre civile<sup>323</sup>), le chemin froid de la réalité. Mais cette réalité puise aussi dans l'imaginaire, comme le fait Watteau dans le pèlerinage (Magali danse, Hanna et Isabelle se réconcilient, Jerzy fait monter Magali sur son tapis volant). Au fond, Godard convoque la peinture pour cet imaginaire : car le cinéma aussi recèle une part de rêve.

## **Conclusion**

Si le cinéma de la Nouvelle Vague se refuse à faire du cinéma un art de l'image à

---

<sup>322</sup> Pascal Bonitzer, "Passion de Jean-Luc Godard," *Cahiers du cinéma* 338 (Juil. Août 1982) 11.

<sup>323</sup> La situation politique de Pologne en 1982 est critique. Pour une chronologie des événements, voir Marie-Claude de Saint-Hilaire, "Chronologie des événements polonais." 1980-1982. *Politique étrangère* 47.1 (1982):109-114. URL:[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit\\_0032-342X\\_1982\\_num\\_47\\_1\\_3112](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit_0032-342X_1982_num_47_1_3112)

proprement parler<sup>324</sup>, un art mâtiné d'arts plastiques, Godard dans *Passion* relève le challenge de confronter l'art de l'image et l'art de la réalité, non pour faire passer le cinéma du côté des arts plastiques, mais pour prolonger son travail sur l'expressivité du média cinématographique.

Dans *Passion*<sup>325</sup>, l'espace filmique se découvre et s'interroge à travers une problématisation de l'espace pictural. En dernière instance, la peinture constitue moins l'ennemi contre lequel le cinéma doit se battre qu'une voie dans laquelle le cinéma peut se frayer. Rappelons ici que Godard littéralise ou concrétise ce « frayage » dans le film lui-même, puisque, à maintes reprises, la caméra de Godard comme celle de Jerzy *se frayent un passage* dans les tableaux vivants. D'où notre première conclusion : on pourrait qualifier le film *Passion* en ces termes : *un espace de frayage du cinéma dans la peinture*.

Par suite, en faisant de la peinture d'une part, un espace d'interrogation, une voie où le regard de la caméra parvient à s'immiscer, de l'autre, une lutte entre le voir et le dire *per se*, le cinéma de Godard réaffirme l'importance du regard contre le texte, et rétablit ainsi l'équilibre entre le voir et le dire. La peinture, offrant sa matière visuelle, son *instant prégnant* à la durée cinématographique, permet au cinéma de renégocier la place du texte dans la création filmique, bref de questionner des présupposés typiquement contemporains : l'existence du scénario, la hiérarchie du système de production, la logique causale et unitaire du récit dramatique, somme toute, l'histoire au sens global (l'histoire de la production du film, l'histoire du film proprement dit, la manière de dire l'histoire au cinéma). Ce sera notre deuxième conclusion.

Enfin, que veut dire aujourd'hui *re-présenter* au cinéma ? Est-ce, comme dans la peinture classique, produire un récit narratif, immortaliser un moment privilégié de notre Histoire ? Ici, les paroles de Jerzy peuvent nous donner une voie de réponse : « Profite que la phrase ne soit pas faite pour commencer à parler et à vivre. » ? Ici, il s'agit autant de produire une phrase (comme nous l'avons vu dans l'exposition), de libérer le regard du spectateur, que de réfléchir à ce que pourrait être un film sans fil conducteur, à ce que peut vouloir dire un film qui parle du présent sans le dire, en donnant simplement à voir. Godard demande peut-être au spectateur de penser l'histoire en dehors d'un enchaînement logique ou, paradoxalement, à la manière de la peinture, à partir d'instantanés, de mouvements, de flux qui se croisent ou s'entrecroisent, de rencontres hasardeuses. Autrement dit, il nous demande de prendre appui sur le pictural pour penser l'Histoire/histoire *en dehors de son cadre* (en dehors du normatif, sans aspirer à totaliser le réel dans le cadre de l'écran). A la manière peut-être de ces tableaux *devenus vivants*, à peine reconstitués, instants précieux de l'Histoire qui, ébranlés par le regard mobile de la caméra, se croisent, s'entrecroisent, dans un

---

<sup>324</sup> A. Labarthe, "Tout a changé en Bretagne," *Cahiers du cinéma* Hors-série "Godard 30 ans depuis" 437 (Sept. 1990) 18. Avec la Nouvelle Vague, le cinéma refuse selon lui de passer du côté des arts plastiques. Labarthe établit une différence entre cinéma de l'image et cinéma de la réalité. Le cinéma de la Nouvelle Vague a voulu promouvoir le cinéma de la réalité. Labarthe insiste sur les "audaces absolues" des réalisateurs de l'époque, avec la lumière, la caméra, le cadrage, etc.

<sup>325</sup> In the *New York Times* (1983), in an article entitled "Godard Discusses Past and Future Efforts," Godard says: "I believe in democracy. So it's up to them to decide. That's what I like in movies. You just have to look and to listen; and after, you can compose with your memory what you have seen ...it's like music: sometimes you just listen, I think that in *Passion*, there are enough elements for everyone to prepare his own meal." Voir "Godard Discusses Past and Future Efforts," *New York Times* 10/14/1983.

espace marqué d'improbables rencontres. C'est ce que fait le film *Passion* en quelque sorte : penser (ou bien voir) l'Histoire *hors du cadre*.

En effet, si par le biais de la musique et de la peinture *Passion* renégocie le procédé dramatique au cinéma, le film n'en perd pas pour autant le sens du contexte historique qui l'enveloppe, de l'Histoire au sens fort. La Pologne, pour n'être évoquée que ponctuellement (et même parfois ironiquement, dans le match de football, par exemple) n'en demeure pas moins le cadre absent de l'univers diégétique comme de l'univers profilmique. En convoquant des moments d'Histoire représentés en peinture, le film ne soulève-t-il pas la question du rapport du cinéma au présent qui l'entoure ? En effet, le cinéma, « art du présent », comment peut-il nous parler encore et à nouveau de notre monde ? Comment peut-il, par exemple, nous parler de l'état de guerre civile en Pologne ? Le film *Passion*, rappelons-le, est censé se dérouler en décembre 1981, date où Jaruzelski décrète la loi martiale dans le pays et fait arrêter des milliers de civils membres de Solidarnosc pour la plupart. En se réfugiant dans les œuvres du passé, le film *Passion* dénonce-t-il la vraie menace qui pèse sur le cinéma, sa *passion*, à savoir, son potentiel désaveu du présent (pour de l'histoire bien ficelée) et sa longue descente dans le royaumes des aveugles. Un tel film au passé, aveugle du présent, qui ne donne plus rien à voir, n'est donc plus vraiment du cinéma.

Dans le cadre de l'exposition, Godard s'attaque à l'écriture de l'histoire personnelle ; dans *Passion*, le cinéma, par le biais de la peinture, affronte la représentativité de l'Histoire comme la manière de faire de l'histoire au cinéma. Finalement, dans *Histoire(s) du cinéma*, le cinéma de Godard brave également l'Histoire et l'histoire, mais cette fois, à partir de son propre matériau, de ses propres images, de ses propres *histoires*, passés au scalpel de la technique vidéographique.

## Chapitre 3. Godard et *Histoire(s) du Cinéma* : à la recherche du temps perdu

### 1. L'intermédialité et le mouvement de détotalisation de l'(H)istoire

1.1 La Grande Histoire et la machine à histoires du cinéma

1.2. Les histoires oubliées de l'Histoire : un acte de rédemption et un devoir de mémoire

### 2. L'espace polémique d'*Histoire(s)* : une détotalisation du sens et une logique de ressassement de l'(H)istoire

2.1. Le travail de l'image : une négociation du regard

2.2. L'univers citationnel : une émancipation du dire

2.3 L'appel à l'Autre : une égalisation, une dialogisation et une remédiation des voix

2.3.a. La mise en valeur de l'altérité

2.3.b. L'altérité des voix médiales et la remédiation du « dire »

2.3.c. L'intermédialité et l'espace d'égalisation des voix

2.4 La belle « machine à écrire » du cinéma : une logique de ressassement de l'Histoire

2.4.a. La Grande Histoire : de l'écriture à la projection

2.4.b. Voir, dire et redire : la poétique du ressassement

### 3. La poétique sérielle de l'intermédialité : l'image composite et l'image latente

### 4. La tâche de l'historien et l'acte de mémoire : du temps retrouvé au temps perdu

4.1. Le geste historiographique de Godard : une entreprise proustienne ?

4.1.a. Le travail d'historien et le travail de l'historien Godard

4.1.b. L'image du retour, le travail de la mémoire : de *l'Enéide* à la *Recherche*

4.2. L'image fixe et le travail de développement du cliché

4.2.a. Retrouver ce que le temps dans ses plis a gardé

4.2.b. l'image fixe, l'arrêt sur image et le cliché de la mémoire

4.3. La mémoire du cinéma et le cinéma comme mémoire

4.3.a. De l'instant prégnant à l'image-souvenir

4.3.b. Seule la main qui efface peut écrire : l'aporie de l'acte de mémoire

4.3.c. Mythologies, historiographie et Mémoire du cinéma

4.4. Retrouver le temps, mais perdu : le travail de mémoire

### Chapitre 3. Godard et *Histoire(s) du Cinéma*<sup>326</sup> : à la recherche du temps perdu<sup>327</sup>

#### 1. L'intermédialité et le mouvement de détotalisation de l'(H)istoire : Godard tente repenser la langue de la mémoire en brisant les codes du récit filmique.

Si la *Recherche* de Proust dévoile, outre la quête d'un temps personnel révolu, la mise en scène discursive des autres arts et techniques, *Histoire(s) du cinéma*, à la fois « autoportrait », réflexion sur la mémoire et l'Histoire et art poétique, propose à son tour, dans une « histoire du cinéma très personnelle »<sup>328</sup>, un mélange étonnant de régimes d'expressivité artistiques, un entrelacs sublime de textes, d'images et de sons, au point de tenter l'œil critique désireux d'achever une lecture totale, de tomber dans une lecture postmoderniste<sup>329</sup>. Ainsi en est-il de Forest, pour qui *Histoire(s) du cinéma* dévoilerait une allégorie du langage cinématographique se découvrant lui-même à travers ses propres images : les images « diront cette odyssee perpétuelle d'un art *en direction* de lui-même »<sup>330</sup>.

Comme l'examen de la *Recherche*, il nous a paru prudent de résister au désir de transparence et d'intelligibilité totales. D'une part, pendant plus de dix ans, Godard à l'image de Proust n'a cessé de remanier, de figoler, de retoucher son projet, projet que Jacques Aumont considère

---

<sup>326</sup> *Histoire(s) du cinéma*, Réal. Par Jean-Luc Godard. Gaumont Vidéo, 2007. *Histoire(s) du cinéma* est composé de 4 chapitres divisés en 8 épisodes : 1a toutes les histoires ; 1b une histoire seule ; 2a seul le cinéma ; 2b fatale beauté ; 3a la monnaie de l'absolu ; 3b une vague nouvelle ; 4a le contrôle de l'univers ; 4b les signes parmi nous. Réalisées pour la télévision française à partir de 1987, les *Histoire(s) du cinéma* représentent le projet le plus ambitieux de Godard. A partir d'une sélection d'images et de textes, Godard fait paraître un livre en 4 tomes aussi intitulé *Histoire(s) du cinéma*, livre composé essentiellement de plans du film. Dans cette déclinaison plurielle (VHS, DVD, livre, CD audio du film) Godard pratique déjà une forme (nécessaire) d'intermédialité. La pluralisation des formes relève moins d'un souci pécuniaire que d'un véritable souci historiographique, fidèle en cela au discours propre du film. C'est ce que nous tenterons de montrer dans ce travail, à savoir que l'intermédialité d'*Histoire(s) du cinéma* relève d'un souci proprement historiographique, et qu'elle permet aussi de repenser cinématiquement le langage de la mémoire.

<sup>327</sup> Dans un entretien publié aux *Cahiers du cinéma* (mai 2000), Godard dit qu'il croyait que le film allait générer un débat. Nous reproduisons le texte publié en anglais : "j'ai cru naïvement que les Histoires du cinéma donneraient lieu à un débat. Tout le monde a salué le grand travail de l'artiste, mais personne n'a dit que les choses ne s'étaient pas passées comme je l'ai montré entre Hitler et la UFA. C'est pourtant ce qui m'intéressait". Entretien avec Jean-Luc Godard, Propos recueillis par Emmanuel Burdeau et Charles Tesson à Rolle 22 mars 2000, *Cahiers du cinéma* Hors-Série (May 2000) 11. Je tiens par ailleurs à honorer le travail impressionnant de Céline Scemama, qui a collecté, organisé et mis en ligne toutes les références citationnelles du film.

<sup>328</sup> Dominique Païni, "Que peut le cinéma?" dans *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l'"Histoire(s) du cinéma"* (Paris: Art Press, 1998) 4.

<sup>329</sup> Aumont refuse le postmodernisme de Godard : "il n'y a pas moins postmoderne que Godard". Jacques Aumont, *Amnésies* (Paris: P.O.L., 1999) 43.

<sup>330</sup> Philippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier," *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l'"Histoire(s) du cinéma"* (Paris: Art Press, 1998) 24-25. Voir également Melvin Charney dans le même revue, pour qui Godard veut donner la vérité du cinéma (72).

aujourd'hui comme « l'accomplissement de la langue cinématographique »<sup>331</sup>, faisant ainsi d'*Histoire(s)* un « chantier », une réflexion sur l'Histoire comme processus en devenir, en procès, se modifiant soi-même à mesure que l'Histoire avance. D'autre part, nous avons décidé de questionner le postulat postmoderne concernant les *Histoire(s)*. En effet, sous le rayage incessant de l'image, les *Histoires* dévoilent une structure à tendance classiciste<sup>332</sup> : égalité de la composition des éléments au niveau microcosmique (la surface de l'image) et macrocosmique (au plan de l'ensemble, construction extrême et symétrique). Face à des indices à résonance classiciste, Godard se fait certes libertaire, iconoclaste, révolutionnaire, mais l'image dissensuelle, même « rayée à mort », peut « sauver », dit-il, l'honneur du réel.

A la manière d'un prisme, *Histoire(s) du Cinéma* se découvre dans un flamboiement magistral d'échos, de renvois et de mélanges, de sons, d'images et de textes. Cette irisation<sup>333</sup> que forment l'image, le texte et le son offre un espace *problématique* où la nature relationnelle des différents éléments entre en tension, force l'indétermination et défie nous le verrons toute synthèse supérieure du sens. Il s'agit alors d'investiguer cet espace « polémique », cet espace de collaboration, de négociation, cet espace de passages, que Bellour qualifie d'« entre-images » : quelles sont les stratégies formelles mises au point par Godard pour prévenir la totalisation du sens, dénoncer l'illusion d'un geste expressif total et fabriquer dans le creuset intermédial une nouvelle image de l'Histoire comme un nouvel acte de mémoire ?

### 1.1. La Grande Histoire et la machine à histoires du cinéma

A l'origine d'*Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, nous trouvons une série de leçons intitulée *Introduction à une véritable histoire du cinéma* et donnée par le réalisateur lui-même en 1978 à l'Université de Montréal<sup>334</sup>. De 1978 à 1998, Godard, inspiré des thèmes et des questions soulevés par ces interventions, notamment la relation entre l'histoire, la vérité et le cinéma, va développer, repenser, transformer ces textes en véritable édifice audio-visuel, un film de 4h30 décliné en 4 chapitres, 8 épisodes d'une densité étonnante. Dans le passage du singulier au pluriel (« Histoire(s) avec un "s" » comme le répète Godard dans le film), un pluriel mitigé certes par l'emploi de parenthèses, Godard assimilant récit fictionnel et récit factuel, fiction et discours historique (puisque le terme histoire en français signifie à la fois, *récit* et *Histoire*), repense la validité du schème dualiste comme la possibilité d'articulation de multiples régimes d'historicité dans le langage cinématographique.

---

<sup>331</sup> Aumont, *Amnésies* 17. Pour la genèse de chacun des épisodes du film, voir *Amnésies* 1-31.

<sup>332</sup> La structuration des épisodes : dédicaces, épigraphes, préludes, citations latines ; 4 épisodes évoquant les 4 mouvements d'une symphonie.

<sup>333</sup> Le terme de "constellation" est également utilisé par d'autres critiques. Outre la référence benjaminienne, nous utilisons cette notion pour évoquer la filature d'une image tout au long du film.

<sup>334</sup> Ces interventions ont été publiées sous le même titre. Voir Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Paris: Albatros, 1980). Ensuite, à la sortie du film, Godard publie en 3 volumes une version images-textes d'*Histoire(s) du cinéma*. Voir *Histoire(s) du cinéma* (Paris: Gallimard, 1998), et il fait également paraître un CD audio: *Histoire(s) du cinéma* [Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie] (München: ECM, 1999).



La mise au pluriel ou la pluralisation<sup>335</sup> de l'Histoire pose également une réflexion proprement historiographique : l'écriture de l'Histoire n'est-elle pas toujours le résultat d'une mise en intrigue<sup>336</sup>, une synthèse de faits pluriels dans un récit linéaire et chronologique (et aspirant à une certaine scientificité) ? Godard s'interroge sur la possibilité même de faire *une histoire au cinéma* ou une véritable histoire *du* cinéma, puisque le récit filmique, à cheval entre fiction et document, brouille les indices de fictionalité et de référentialité. Jusqu'ici, explique Godard, on s'était « contenté de faire une histoire des réalisateurs qui ont fait les films et non pas la façon dont les films ont été faits »<sup>337</sup>. Cette problématique qui sous-tend les 8 épisodes *d'Histoire(s) du cinéma*, pose un véritable défi, que Godard, puisant dans la matière même des films passés tout comme dans l'histoire littéraire, picturale, musicale et philosophique, parvient à relever.

Par conséquent, à la fois chantier en procès et composition savamment structurée, *Histoire(s) du cinéma* peut être envisagé de deux façons : d'une part, comme une réflexion sur l'histoire du cinéma depuis sa découverte en 1895, depuis son entrée factuelle dans l'Histoire ; d'autre part, comme une exploration d'une relation complexe entre le cinéma et l'histoire entendu dans les deux sens d'Histoire avec un grand « h » ou de micro-récits (fictionnels et factuels) qui composent cette grande Histoire. Dans les deux cas, il s'agit d'une rencontre riche et paradoxale, comme le souligne Godard dans une formule quelque peu alambiquée, puisque « une manière de raconter de l'histoire était de l'histoire »<sup>338</sup>.

Dans cette formule, Godard joue éminemment de l'hybridité sémantique de la notion d'histoire. En effet, le cinéma, privé jusqu'ici d'Histoire<sup>339</sup> se fait *histoire* aux deux sens du terme : le cinéma devient « machine à histoires » et l'histoire du monde traverse le cinéma. En développant son langage, le cinéma s'est rapidement transformé en « conteur d'histoires », adaptant les mythes, les légendes, des figures éminentes de l'Histoire, fabriquant par suite son propre régime de fictionalité (son langage dramatique), bref sa propre manière de raconter l'histoire. D'autre part, en inaugurant un procédé autre de « mise en archives » d'une époque, le cinéma devient partie

---

<sup>335</sup> Delage Christian, "Godard Jean-Luc, Histoires(s) du cinéma; Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard," *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 64.1 (1999): 146. Le pluriel, note le critique, expose "la marque de cette indéfinition revendiquée du genre qu'elles composent: ni un histoire personnelle... ni une histoire générale." Cette indétermination générique est avéré certes, mais la pluralisation qui caractérise Histoire(s) du cinéma relève, comme je me propose de le montrer, d'un véritable souci éthique.

<sup>336</sup> Voir l'analyse faite par Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I (Paris : Seuil, 1983) 124 : "Si l'histoire rompt tout lien avec la compétence de base que nous avons à suivre une histoire et avec les opérations cognitives de la compréhension narrative, [...] elle perdrait son caractère distinctif dans le concert des sciences sociales."

<sup>337</sup> Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* 261.

<sup>338</sup> Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 162.

<sup>339</sup> Dans l'épisode 1b intitulé "une histoire seule", Godard renoue avec la problématique de la "spécificité" en art. Le cinéma selon lui était dans une position unique. Privé d'histoire, puisqu'il venait de naître, le cinéma s'est mis à en raconter : "un monde presque sans histoire / mais un monde qui raconte " (1b). Ce n'est que plus tard, dit Godard, où moment de la Nouvelle Vague, que le cinéma a pu se penser "historiquement". Dans *JLG par JLG*, nous retrouvons également cette idée : avec le cinéma, dit Godard, nous avons "un monde qui n'avait pas d'Histoire mais qui passait son temps à en raconter" (163).

intégrante de la condition de possibilité de l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle<sup>340</sup>, c'est-à-dire que le cinéma se fait mémoire visuelle du siècle (document) ou pratique historiographique (une « machine à écrire » l'histoire<sup>341</sup>), autrement dit qu'il intervient dans l'élaboration ou dans l'écriture même de l'Histoire.

En effet, aujourd'hui, l'Histoire ne peut plus se passer du « cinéma », elle ne peut même plus passer que par le cinéma (« ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque ne peut plus passer ailleurs (1a) »), attendu que le cinéma, doté d'un « humble et formidable puissance de transfiguration » (1b), ne peut plus lui-même se passer d'histoires, ni même s'empêcher de produire de l'histoire, ou comme le répète Godard tout au long du film, « des histoires avec un 's' ». Mais cette grande histoire, personne ne l'avait encore jamais racontée, remarque Godard. Dans ce « chassé-croisé » entre l'Histoire et l'histoire comme entre le cinéma et l'(H)istoire, *Histoire(s) du cinéma* forge une *vision* autre du passé, un mode singulier de « récit » dérivé d'une véritable introspection du média cinématographique comme d'une véritable conscientisation historique.

## **1.2. Les histoires oubliées de l'Histoire : un acte de rédemption et un devoir de mémoire.**

Dans ses thèses sur l'Histoire<sup>342</sup>, Benjamin, inspiré de l'*Angelus Novus* de Paul Klee, dont il possédait par ailleurs le tableau, formule une vision allégorique du passé : selon Jimenez, « Benjamin demande qu'on lise l'histoire à "rebrousse-poil", en partant du principe que l'histoire

---

<sup>340</sup> Le souci d'archiver d'une époque s'est d'abord vu confier à la littérature, aux chroniques et à la peinture. Au vingtième siècle, la photographie comme le cinéma sont entrés, eux-aussi, dans la représentation du temps, l'acte d'archive d'une époque, donc dans une grande entreprise d'épopée ou d'affabulation du monde. Le cinéma a perturbé l'histoire, a fait événement, mais il a aussi sa propre histoire, s'est fait machine à histoire. Pétri d'histoires, le cinéma s'est fait archives malgré lui, et surtout aujourd'hui, où l'acte de diffusion des histoires et de l'Histoire passe irrémédiablement par l'image. Il y a aujourd'hui une éradication de la distance entre le vécu et sa représentation et ce, grâce à des moyens de diffusion ultra-rapides. Lorsque le cinéma est entré dans l'arène des arts, toute l'histoire du monde a afflué sur les écrans : les légendes, récits, cosmogonies, se sont vus intronisés au royaume des ombres. Inversement, l'Histoire comme telle s'est construite autrement, car le passé a été *réécrit* par le cinéma. Autrement dit, l'Histoire s'est vu traversée par cette nouvelle écriture, qui montrait moins l'Histoire que celle dont on devait se souvenir (elle présente alors un savoir consensuel de l'histoire, écrit par les « vainqueurs », comme l'observe Benjamin). Pour ne citer que quelques films historiques : en 1908, *L'Assassinat du duc de Guise* d'André Calmettes et Charles Le Bargy, *Jeanne d'Arc* de Cecil B. DeMille en 1917, *Cléopâtre* de J. Gordon Edwards (1917), *Intolérance* de Griffith (1916), *Naissance d'une nation* (1915) de Griffith, *Napoléon* d'Abel Gance (1927).

<sup>341</sup> On peut d'ailleurs remarquer l'omniprésence de la machine à écrire dans le film. Godard, de manière récurrente, est filmé en pleine « écriture » (« il tape à la machine ») comme s'il écrivait l'histoire, et ce qu'il écrit souvent, ce sont précisément des titres de romans, qui renvoient donc à des histoires déjà écrites. La pratique de la citation chez Godard sert souvent de catalyseur dramatique, ou "d'embrayages à fictions" (Voir à ce sujet Antoine de Baecque, "Le don du livre" *Cahiers du cinéma* Hors Série (Nov. 98): 64-67. Selon lui, la pratique de la citation est à comprendre dans une logique du don; la citation est invitation au partage.

<sup>342</sup> Walter Benjamin, "Sur le concept d'histoire" (1940), *Œuvres III* (Paris: Gallimard, 2000).

n'a été écrite que par les vainqueurs. Il convient donc de rendre justice aux vaincus, aux oubliés de l'histoire, aux victimes d'une domination séculaire des puissants, de ceux qui ont bâti une culture en restant injustement les seuls bénéficiaires de ce patrimoine. Ce qu'on nomme "culture" s'est construit en partie sur un champ de ruines, de souffrances et de combats incessants »<sup>343</sup>. Ainsi, « l'ange » de l'histoire est condamné d'une part à contempler le passé, l'accumulation de ruines et de misère, de crimes et de violences ; d'autre part, à répondre à l'appel du passé en interprétant son histoire.

Prenant ainsi appui sur l'interprétation benjaminienne de l'Histoire, de nombreux critiques font d'*Histoire(s) du cinéma* un mea culpa ou un acte de contrition d'un cinéma qui, déroulant « la généalogie de [son] impuissance » face au horreurs de passé,<sup>344</sup> confesse sa « force faible »<sup>345</sup> et se rédime ainsi dans un acte de mémoire. En effet, tel *l'Angelus Novus*, le cinéma des *Histoire(s)* se voit contraint de projeter ses propres images du passé et de tenter de les rédimer en les réinterprétant. Ce geste de retour mélancolique est aussi un geste d'anticipation, dans la mesure où les siècles à venir auront la tâche de nous juger.

Rancière fait plutôt d'*Histoires* le récit d'un parjure ou d'un rendez-vous manqué : car le cinéma aurait manqué à sa tâche proprement historique<sup>346</sup>, à son devoir de *présence* face aux camps de concentrations. En réalité, le cinéma aurait déjà trahi sa mission de présence avant le début de la guerre, en vendant son âme au diable, à Hollywood, et en devenant une « usine à rêves ». Mais davantage encore, le cinéma (et non les films, ce qui constitue une différence capitale pour Godard) s'est rendu coupable d'avoir ignoré Auschwitz, d'avoir failli à sa mission de *présence* devant l'horreur des camps. Dans *Histoires*, le cinéma, répondant alors de son *absence* devant l'Holocauste, se ferait conscience historique, et son acte de rédemption consisterait à tirer des images mêmes des films « l'histoire que ces images auraient dû dire »<sup>347</sup>.

La conscience éthique ne saurait alors être que rétrospective, qu'une opération consistant à combiner archives visuelles, textuelles et sonores pour montrer que les films auraient vu ce que le cinéma, trop immergé dans l'immédiat, trop plongé dans les histoires de sexe et de mort, bref dans le star-system et le rêve Hollywoodien, aurait parfaitement ignoré.

De même, Jacques Aumont explique que Godard a foi dans l'art, car l'art *est* ce qui sauve le siècle : « le cinéma a raté les camps, la libération, l'Algérie, a raté l'adresse directe à ces événements »<sup>348</sup> ; en revanche, le cinéma a fait l'usine à rêves, Hollywood. Mais, en faisant cela

---

<sup>343</sup> Voir l'entretien de Marc Jimenez et de MagPhilo en ligne:

<http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=94>

<sup>344</sup> Alain Badiou, "Le plus-de-voir," in *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l'"Histoire(s) du cinéma"* (Paris: Art Press, 1998) 86.

<sup>345</sup> Céline Scemama, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art* (Paris, Budapest, Kinshasa: l'Harmattan, 2006). Selon l'auteur, le cinéma révèle "sa puissance théorique et son pouvoir total de monstration comme l'impuissance de son impact dans la réalité" (206). Scemama établit le fait que la matière de l'Histoire est composée selon Godard de "force faible", à savoir d'une force qui permet seulement et a posteriori de lutter contre l'oubli.

<sup>346</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris : Seuil, 2001) 236.

<sup>347</sup> Rancière, *La fable cinématographique* 238.

<sup>348</sup> Jacques Aumont présente son livre *Amnésies* lors d'une émission proposée par France Culture ("Les Chemins de la connaissance") le 28 juillet 2000. Dans cette émission, il explicite l'équation cinéma et

(cette usine à rêves), explique Aumont lors d'une émission radiophonique sur France culture, « *il a parlé du réel* et il permet aujourd'hui de faire l'histoire en permettant à celui qui l'interroge de trouver une conscience, là où il n'y avait que de l'oubli »<sup>349</sup>. Le cinéma s'est fait oubli, c'est-à-dire, trahison par rapport à l'histoire dont il se faisait le grand colporteur. Cependant, dans la représentation même de cet acte d'oubli, le cinéma découvrirait son pouvoir de rédemption, il se ferait conscience historique du siècle comme acte de mémoire devant l'horreur de l'amnésie.

Ce récit de la rédemption prend par suite le visage de la culpabilité chez Céline Scemama. Selon l'auteure, Godard ne « cesse de montrer l'imbrication du réel et du cinéma, jusqu'à rendre le cinéma responsable des horreurs commises dans le réel, et doublement responsable de n'avoir pu contrôler ce qu'il a mis en œuvre »<sup>350</sup>. Loin de personnifier la conscience historique du siècle, le cinéma des *Histoire(s)* se voit culpabilisé, et même forcé à un acte de mémoire, car, observe Scemama, « l'image *se souvient* » : elle cristallise le passé, témoigne de ce qu'elle a vu et de ce que l'on n'a pas voulu voir, à savoir l'ombre grandissante de l'Holocauste qui s'approchait à pas de géant.

Parallèlement, Scemama fait d'*Histoire(s)* une entreprise typiquement proustienne. En effet, « le travail sur la mémoire dans les *Histoires* a des affinités avec "cette mémoire involontaire" proustienne telle qu'en parle Benjamin »<sup>351</sup>. Les *Histoires* témoigneraient simultanément d'une cécité et d'une voyance<sup>352</sup>, car les images manifesteraient un inconscient optique latent, proches en cela de la mémoire involontaire de Proust. L'argumentation complexe de Scemama reprend avec force la thèse fondamentale de Kracauer selon laquelle le cinéma serait doté d'une puissance de vision supérieure, et même d'une véritable prescience : « le film rend visible ce que nous n'avions pas vu, et que peut-être nous ne pouvions pas voir, avant qu'il ne soit là »<sup>353</sup>. Cependant, cette force historique, le cinéma aurait refusé de l'incarner ; il a vu mais n'a pas agi, n'a rien empêché, et c'est cela son tort : « les films ont montré et [...] ont résisté »<sup>354</sup> mais en vain. Et pour l'auteure, c'est « cette force faible » que dévoile et explore *Histoire(s) du Cinéma*<sup>355</sup>, une force faible qui se matérialise en devoir de mémoire, seule rédemption possible aujourd'hui. Cette interprétation fait des *Histoire(s)* l'équivalent du projet proustien, le désir de récupérer dans ce savoir latent des

---

"conscience historique du siècle".

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Scemama 208

<sup>351</sup> Scemama 209.

<sup>352</sup> Cette vision "romantique" de l'art a été formulée par Rimbaud ou Klee ou même par Bergson. Tous ont fait de l'artiste un voyant, un démystificateur du réel : pour Paul Klee, l'art se doit de faire voir. Pour Bergson, il l'artiste agit comme "révélateur" d'une vision encore latente de la réalité. Le narrateur de *La Recherche* fonde aussi sa vision du style comme « voyance » sur une métaphore photographique. Selon Scemama, *Histoire(s)* dote le cinéma d'une voyance, d'une prescience qui prend dès lors une figure messianique.

<sup>353</sup> Scemama 203. Voir également l'étude de Thomas Elsaesser à ce sujet. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (London: Routledge, 2000). Selon Elsaesser, le cinéma de Weimar théorisé par Kracauer s'érige en imaginaire collectif. C'est peut-être la critique fondamentale que nous adressons à Céline Scemama, d'avoir étayé sa thèse sur une vision mythologique du cinéma.

<sup>354</sup> Scemama 203.

<sup>355</sup> Scemama 169.

images, la profondeur ignoré et invisible (car non vue) du visible.

Cette mission historique « rédemptrice », un « devoir de mémoire », rend certes intelligible le film en sa totalité. Cependant, mettre l'emphase sur le récit de la rédemption représente une simplification du projet de Godard. Ce travail a pour objet de montrer que les *Histoire(s) du cinéma*, sans ignorer le désir ou la nécessité de narrativisation (narrativisation propre à l'historiographie, mais une historiographie qui se détache déjà de l'écriture événementielle de l'Histoire) et l'impératif de construire des histoires, ne souscrivent à aucune vision totalisante de l'Histoire, contredisant alors les titres du chapitre 1a (« toutes les histoires ») et 1b (« une histoire seule ») qui semblent pourtant souscrire à ce mouvement de totalisation<sup>356</sup>.

Par conséquent, et ce sera l'hypothèse de travail qui guidera le trajet de mon étude, j'aimerais montrer que le film, modulant avec adresse les différents canaux sensoriels et stratégies représentatives du cinéma, parvient à construire un équilibre fragile entre d'une part un mouvement de totalisation, c'est-à-dire un processus de narrativisation dans lequel s'articule le faible pouvoir de rédemption du cinéma (celui de produire une contre-histoire pluralisée contre l'Histoire officielle, oubliée des souffrances et des victimes du passé) ; de l'autre, un mouvement opposé de détotalisation qui, loin de constituer un rejeton du postmodernisme esthétique, met en branle la notion même d'Histoire entendue comme récit cohérent et chronologique du passé.

En d'autres termes, Godard confronte l'image à la temporalité de l'Histoire et convoque un nouveau schéma narratif comme une nouvelle historiographie. Le retour sur le passé ou le travail de mémoire chez Godard ne peut plus faire l'objet d'un simple récit linéaire, comme l'Histoire ne peut plus prétendre à une re-présentation objective et totale. Au contraire, le discours historique façonné par Godard, rompant avec la causalité qui sous-tend l'enchaînement des événements, prend de la distance avec une certaine mécanique narrative héritée d'Aristote, celle qui soumet le montrer au dire, l'image au texte, et réduit l'expérience temporelle à un récit narratif linéaire<sup>357</sup>. Godard perturbe par exemple la temporalité de l'énoncé narratif, oscillant entre différents modes verbaux (le conditionnel, le futur, et le passé), lorsqu'il répète<sup>358</sup> à maintes reprises : « toutes les histoires qu'il y aurait, qu'il y aura ou qu'il aurait?... qu'il y a eu (1b) ». Pour Godard, la temporalité de l'histoire n'est donc pas linéaire. L'indécidabilité modale et temporelle perturbe la linéarité de l'histoire. Elle oscille entre le conditionnel et le futur pour revenir au passé. Pour preuve, aucun des épisodes du film n'est construit selon une logique séquentielle chronologique.

Ensuite, Godard refuse l'histoire faite de dates et d'événements, comme il refuse la coupure traditionnelle entre le fictionnel et le factuel. En témoigne la composition visuelle du film : Godard y mêle différents types d'imagéité, donc différentes temporalités ou régimes d'historicité : des

---

<sup>356</sup> La littérature selon Godard "a une vision que l'on peut qualifier de totalitaire": in *JLG par JLG* 180.

<sup>357</sup> François Dosse, "Les régimes d'historicité comme traces expérientielles," conférence prononcée lors de la conférence internationale de Oslo (6-13 Août 2000). Selon l'auteure, Aristote dans la *Poétique* construit le temps du monde sur le temps du récit : il s'efforce de rendre compte "de l'expérience temporelle par le biais de la mise en intrigue ("mythos")". L'article est disponible en ligne. Ainsi, il semble que l'opération historienne de Godard tente de dépasser la nécessité d'une mise en intrigue, d'une part, en rompant la logique causale de l'articulation narrative, d'autre part, en multipliant les "histoires".

<sup>358</sup> La répétition chez Godard prend la forme d'une *insistance* : elle s'inscrit (comme le fait visuellement le mot "histoire(s)"; elle s'énonce ("Histoire(s) du cinéma avec un S" répète Godard); elle se sérialise (voir la multitude de photogrammes de films, de films, de titres de livres).

plans de Godard au travail (un « présent » de la narration ou la scénographie de l'œuvre) ; des séquences propres filmées par Godard (les séquences avec Julie Delpy ou Sabine Azéma) ; des images du passé puisées dans l'imaginaire pictural, littéraire comme dans les archives télévisées ou journalistiques et les actualités cinématographiques ; enfin, des photogrammes ou des séquences tirés des films eux-mêmes, qui compose la mémoire du cinéma à proprement parler. Notons également qu'à cette hybridité visuelle se greffe une hybridité sonore et textuelle, qui fait voler en éclats le mode d'écriture traditionnel de l'historiographique classique.

Godard n'appréhende pas l'objet historique dans une perspective diégétique (il ne produit pas à partir d'une multiplicité de faits contingents, une narration, un tout cohérent et logique), mais à partir d'une composition intermédiaire (textes, images, sons) qui résiste à la logique totalisante du récit (au sens aristotélicien d'une chaîne événementielle construite sur des détails nécessaires à la progression dramatique). En d'autres termes, l'intermédialité chez Godard vise à relativiser les manières d'écrire ou de faire de l'histoire, à problématiser différents modèles historiographiques et à interdire toute tentation de totalisation du sens dans un récit unique.

Par ailleurs, si le film de Godard élargit l'espace de relationalité entre les arts faisant de la rencontre intermédiaire un espace d'indétermination du sens, il découvre également la possibilité de non-relation ou l'entrechoc de différents régimes de production de sens. C'est dans cet espace « problématique », un espace polémique travaillé de tensions, de luttes et de conflits, que Godard construit sa propre historiographie. Les stratégies formelles de Godard maintiennent cet espace polémique dans un état de tension permanent qui reflète le chaos désordonné de l'histoire, l'épaisseur du vécu, la multitude infinie de récits qui le composent. Ainsi, la « collision » intermédiaire, nous le verrons, ne dévoile pas seulement la manière dont l'Histoire comme telle nous échappe, elle transforme l'Histoire en objet *problématique*, qu'il nous faut constamment revisiter, interroger, construire et déconstruire, pour en extraire résonances et dissonances, distinctions et similarités.

En résumé, l'une des stratégies par laquelle Godard manifeste l'impouvoir du cinéma à rendre une image totale de l'Histoire repose sur les possibilités proprement *intermédiales* du média. C'est en problématisant la relation du cinéma aux autres médias que Godard fait d'*Histoires* un lieu polémique de renégociation du sens et du dire, un espace où le cinéma interroge, élargit et teste sa puissance d'expressivité, et rédecouvre la possibilité de reformuler un acte de mémoire proprement cinématique.

Dès lors, plus qu'un acte de rédemption, *Histoire(s)* renoue avec la question qui travaillait déjà des films tels que *Shoah* ou *Nuit et Brouillard* (et plus récemment *Respite* et *A Film Unfinished*)<sup>359</sup>. Cependant, Godard, contrairement à Lanzmann ou à Resnais, n'évoque pas un « devoir de mémoire » mais un « droit de mémoire »<sup>360</sup>, substituant à l'obligation éthique du souvenir, une liberté, un pouvoir ou un privilège éminemment humains ou cinématographique, celui de pouvoir

---

<sup>359</sup> *Shoah*, Réal. Jacques Lanzman (1985); *Nuit et brouillard*, Réal. Alain Resnais (1955); *Respite*, Réal. Harun Farocki (2007); *A Film Unfinished*, Réal. Yael Hersonski (2010): plusieurs manières de poser la question de l'Holocauste, et partant, de faire acte de mémoire : par le témoignage, par la question des traces, et enfin par des images ou des écrits produits tous deux au moment des faits. Dans le dernier film, le réalisateur confronte les images tournées par les Nazis dans un camp de travail aux journaux écrits par les prisonniers. Le film *Respite* de Harun Farocki fait de l'image même le point de départ de l'interrogation.

<sup>360</sup> Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 32.

se retourner sur le passé, d'arracher aux images, à l'espace et au temps, d'autres possibilités que celle d'un récit purement linéaire, qui souvent « permet d'oublier tout en faisant croire qu'on se souvient »<sup>361</sup>.

Si Lanzmann et Resnais explorent la tâche douloureuse du passage à la mémoire, motivée par la volonté de ne pas oublier, d'enregistrer des traces ou des témoignages, comme par un désir de survie, le désir de faire survivre le passé dans une représentation, Godard prêche davantage une forme d'effacement, un acte de destruction-construction lié cette fois non à un désir de survie, mais à une nouvelle vie, à la « forme noble de la mémoire »<sup>362</sup>. Ce que recherche avant tout Godard, c'est un travail critique de la mémoire tel que le décrit Ricoeur. Ricoeur déplore l'impératif du devoir de mémoire: celui-ci, dit-il, est « aujourd'hui volontiers convoqué dans le dessein de court-circuiter le travail critique de l'histoire, au risque de refermer telle mémoire de telle communauté historique sur son malheur singulier, de la figer dans l'humeur de la victimisation, de la déraciner du sens de la justice et de l'équité »<sup>363</sup>.

Colette Mazabrad, caractérisant les *Histoire(s)* de « mémoire du cinéma »<sup>364</sup> dénonce le paradoxe du geste d'anamnèse. Analysant une citation du film (« seule la main qui efface peut écrire » (1a)), l'auteure montre si la « mémoire [est] consumée dans l'acte qui la rend visible »<sup>365</sup>, Godard met en place un dispositif du présent (la vidéo), un présent de la narration, qui permet un acte de communion entre celui qui écrit et celui qui voit, et par conséquent sauve l'acte de mémoire. Ainsi, seul le dispositif de narration au présent sauverait le geste commémoratif de Godard. Tout autre acte de commémoration (peu importe le degré de fidélité à la chose vécue) transforme une chose oubliée en sa représentation, donc en image forcément aliénée, défigurée, historiée. *Shoah* comme *Nuit et Brouillard*, en tant que *représentations* de l'Holocauste, accomplirait

---

<sup>361</sup> Jean-Luc Godard parle ici du film de Begnini (*La vita bella*). Voir *Cahiers du cinéma* Numéro Hors-Série (May 2000): 16. On peut souligner les similarités de la réflexion de Godard avec la pensée de Ricoeur. Godard manifeste clairement son désir de montrer le rapport entre l'histoire des autres et la sienne, de l'individuel et du collectif car, déplore-t-il, ce rapport "entre ces deux types d'Histoires est très rarement montré"(11). De même, Ricoeur, lors d'une présentation intitulée "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé", tente de penser l'opération historiographique telle qu'énoncée par Michel de Certeau en passant par une réflexion sur la mémoire. Pour bien penser la représentation historique selon lui, il faut substituer au devoir de mémoire (comme chez Godard) un travail de mémoire (comme dans *Histoire(s) du cinéma*). Voir Paul Ricoeur, "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé," *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 55. 4 (2000):

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_03952649\\_2000\\_num\\_55\\_4\\_279877](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_03952649_2000_num_55_4_279877)

<sup>362</sup> La critique qu'adresse Merleau-Ponty à Malraux reprend ces termes. Pour Merleau-Ponty, le musée est synonyme d'historicité de mort, puisque le passé n'entre plus en dialogue avec le présent. La "forme noble de la mémoire" est au contraire une forme double qui réinscrit le passé dans la présent. Maurice Merleau-Ponty, "Le langage indirect et les voix du silence," *Signes* (Paris: Gallimard, 1960) 74 : "tout le passé de la peinture livre au peintre une tradition, c'est-à-dire, commente Husserl, [le pouvoir d'oublier les origines et de donner au passé, non pas une survie qui est la forme hypocrite de l'oubli, mais une nouvelle vie, qui est la forme noble de la mémoire]".

<sup>363</sup> Paul Ricoeur, "L'écriture de l'Histoire" 736.

<sup>364</sup> Colette Mazabrad, "Godard revigorant," *Cahiers du cinéma* 419-420 (Mai 1989): VI-VII : L'auteure parle du geste de Godard comme d'une tentative de "laisser advenir une mémoire du cinéma" (VI).

<sup>365</sup> Ibid.

dans l'acte même de commémoration, un acte d'effacement. On peut se demander si Godard dans *Histoire(s)* ne préviendrait pas cette forme d'effacement en mettant à jour l'échec même au cœur de l'acte de mémoire ? De plus, si toute acte d'expression est aussi un acte de destruction (s'il nous faut toujours sacrifier le réel pour y avoir accès), le radicalisme de Godard ne consiste-t-il pas à suggérer qu'un véritable travail de mémoire, loin de se réduire à un simple geste de narrativisation, à la résurrection de traces ou de témoignages, naît au contraire d'un « rapprochement » insolite, d'une collusion improbable, d'un montage d'incommensurables singularités ou, comme il le dit lui-même, « d'histoires avec un "s" » ?

En définitive, le cinéma des *Histoire(s)*, telle une force qui s'interroge et se projette dans le passé de son présent, dans le futur antérieur ou le conditionnel de son passé, affronte tel *l'Angelus Novus* les démons de l'Histoire comme les aspérités de sa propre histoire, et ce, dans un espace polyphonique où le visuel, le sonore, et le textuel convergent sans fusionner, « travaillent » le sens sans jamais l'épuiser, manifestent une conscience historique sans faire de l'histoire traditionnelle à proprement parler, bref, problématisent et renouvellent le *travail de mémoire* à partir d'un examen critique de l'Histoire.

C'est la construction de cet « espace polémique » dans *Histoire(s) du cinéma* (un espace « polémique » au sens fort, caractérisé par un mouvement ambivalent de totalisation et de détotalisation) que je me propose d'examiner maintenant. Et pour commencer, posons cette première question : comment l'intermédialité parvient-elle à déconstruire le traitement traditionnel du narratif, et à faire de l'objet « Histoire » un objet proprement *problématique* ?

## 2. L'espace polémique d'*Histoire(s) du cinéma* : une détotalisation du sens et une logique de ressassement de l'(H)istoire

L'édifice intermédial et vidéographique d'*Histoire(s) du cinéma* compose<sup>366</sup> une pluralité de citations textuelles, visuelles et sonores en un espace de relationalité infini qu'avec Bellour nous qualifions d' « entre-images ». En effet, remarque le critique, la mutation plastique de la technique vidéographique, autorisant une reproduction facile et une mise en parallèle numérique inédite des films, facilite « des passages entre photo, cinéma, vidéo, mais [un] passage aussi à la TV »<sup>367</sup>.

De fait, la technique vidéographique utilisée par Godard autorise une plasticité extrême de l'image, du texte et du son<sup>368</sup>. Cependant, loin que cette notion d'« entre-images » actualise la notion wagnérienne d'« art total », l'espace intermédial de Godard construit une image dissensuelle toute particulière. Avec Forest on peut arguer que « l'opération vise moins à restaurer la fiction morte d'un *art total* qu'à rendre possibles, d'une langue à l'autre, *toutes sortes de passages* par lesquels le sens se trouve à chaque fois *démultiplié* »<sup>369</sup>. Plus qu'un espace d'indétermination du sens,

---

<sup>366</sup> Godard parle lui-même de *composition*; composition des images, composition de la bande sonore, toutes deux faites de "citations".

<sup>367</sup> Bellour, *L'entre-images* 14.

<sup>368</sup> Toutes les techniques vidéographiques sont utilisées : fermetures et ouvertures à l'iris, arrêts sur images, décompositions du mouvement en planches chronophotographiques animées, procédés multiples de surimpression de l'image, inscriptions diverses sur l'image, recouvrements, ralentissements de la bande sonore: nous en étudierons quelques-unes en détail.

<sup>369</sup> Philippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier" 15.



j'aimerais montrer que l'intermédialité, la *mise en tension* de différents médias dans le film, vise à soulever des questions historiographiques comme à générer une réflexion réelle sur la relation du cinéma et de l'(H)istoire (entendue dans les deux sens d'histoire et d'Histoire). Ce que je me propose d'étudier maintenant, c'est pour ainsi dire la force de détotalisation de l'image dissensuelle de Godard, ainsi que l'espace polémique et intermédial que constituent ces *Histoire(s) du cinéma*.

## 2.1. Le travail de l'image : une négociation du regard

L'une des techniques formelles les plus commentées à propos du travail de Godard est sa stratégie autoréflexive ou autoréférentielle<sup>370</sup>. Reprenant au cinéma la technique brechtienne de la *Verfremdung*<sup>371</sup>, Godard, dès son premier film, interrompt la continuité dramatique ou le régime fictionnel, affirme la facticité de la représentation cinématographique, et force le spectateur à un mode de visée réflexif. Pour Godard, le cinéma n'est pas représentation du monde, de même que l'image de la réalité ne s'éclipse jamais sous la facticité de l'image. Il est faux selon Godard de croire qu'« on voit le réel parce qu'on la fixe de face »<sup>372</sup>.

De toute évidence, les procédés autoréférentiels utilisés par Godard sont multiples, depuis l'adresse à la caméra, les faux raccords, la pratique de la citation, le dévoilement des « coulisses » de l'image, les opérations de brouillage ou de surdétermination de l'image, jusqu'au procédé de mise en parallèle de l'image cinématographique et de l'image picturale dans *Passion*. De nombreux ouvrages traitent de ces questions<sup>373</sup>, nous ne nous y attarderons donc pas. Ce qui m'intéresse ici, c'est d'étudier la singularité des stratégies formelles mises en place au sein d'*Histoire(s) du cinéma*, dans la construction même de cet espace dit « polémique ».

Tout d'abord, dans *Histoire(s) du cinéma*, la facticité de l'image se découvre, s'exhibe même, et dévoile le leurre d'une continuité spatio-temporelle, bref, l'image dévoile le *travail* de la représentation. Par travail de la représentation, entendons bien deux choses : à la fois, les dessous cachés de la représentation (l'image-son comme produit d'un labeur ou d'une manipulation profilmique à dévoiler), ses mécanismes, les forces de production qui la rendent possible, mais aussi, l'image comme ayant des effets, l'image productrice d'effets de sens, l'image comme creuset intersémiotique. Godard travaille l'image en profondeur, et « ce travail de l'image » doit s'entendre dans le sens double que peut prendre le génitif (subjectif et objectif). Ce travail est aussi double, à la fois mystifiant et démystifiant, fondé sur un geste ambivalent de totalisation *et* de détotalisation.

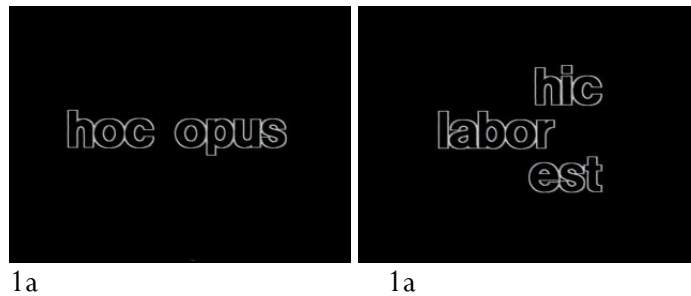
---

<sup>370</sup> Godard est souvent perçu comme le héraut de l'art moderne, multipliant à l'envi et depuis le début de sa carrière les procédés autoréférentiels.

<sup>371</sup> Nous empruntons la notion de *Verfremdung* à Bertold Brecht. Communément traduite par effet d'aliénation ou effet de distanciation, elle se traduit cinématographiquement par une suspension du régime de fictionalité.

<sup>372</sup> Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, Hors-Série (May 2000): 11.

<sup>373</sup> En ce qui concerne le haut degré de réflexivité du cinéma de Godard, voir l'étude de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1985). Voir aussi Yosefa Loshitzky, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci* (Detroit: Wayne State University Press, 1995) 39 ; enfin, Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi, Marie-Françoise Grange, eds, *Godard et le métier d'artiste: actes du colloque de Cerisy* (Paris: L'harmattan, 2001).



Faisons quelques pas à l'orée d'*Histoire(s) du cinéma*.

Le film débute par une citation de Virgile tirée de *L'Enéide*, épigraphe grandiose et éloquente qui apparaît en ouverture du premier épisode 1a intitulé « Toutes les histoires » : « hoc opus/ hic labor est » (« c'est une entreprise, c'est un travail difficile »<sup>374</sup>).

Ces mots, minutieusement chorégraphiés à l'écran, surgissent en deux temps, deux plans consécutifs. Le caractère monumental de la citation latine semble d'emblée glorifier l'entreprise de Godard. Cette stratégie, notons-le, apparaît également au début de l'épisode 1b, avec l'adaptation du célèbre cogito cartésien (« cogito/ergo/video »), dont les mots, distribués verticalement en colonne quoique légèrement décalés, répètent en l'inversant la composition spatiale de la citation de Virgile.

Ici, les déictiques « hic » et « hoc » font de la citation latine un énoncé autoréférentiel mythologisant ou glorifiant l'entreprise d'*Histoire(s) du cinéma*. La citation latine place l'entreprise de Godard sous l'égide de *L'Enéide*, donc d'une odyssee rédemptrice. S'agit-il alors comme Enée de revenir de l'enfer ?

Notons par ailleurs que le terme « opus » vise l'œuvre achevée et porte en soi une visée totalisante alors que « labor » renvoie au labeur, à l'effort, à la tâche, au travail nécessaire mais invisible qu'exige l'accomplissement de l'ouvrage. L'œuvre achevée porte en soi les traces du labeur qui l'ont portée à l'existence, comme le film de Godard fait alterner des plans ou des extraits tirés de films passés avec des images du présent dévoilant les coulisses de l'œuvre, c'est-à-dire la table de montage, la machine à écrire, la bibliothèque, autant de lieux qui concrétisent le travail laborieux qu'a suscité la création du film *Histoire(s) du cinéma*.

En outre, ce semblant d'autoglorification masque une vulnérabilité imminente propre à saper toute prétention d'ennoblissement. D'une part, la distribution insolite et non linéaire du texte, sous forme de colonne, les mots légèrement décalés, affecte la citation latine d'autodérision. Ajoutons d'ailleurs que tout au long d'*Histoire(s)*, Godard multipliera les procédés de déconstruction ou de distanciation critique du texte par des décentrages, des césures, une mise en page singulière ou une dynamisation temporelle du texte par manipulation numérique.

D'autre part, et c'est aussi le cas pour les citations visuelles, chaque référence textuelle est arrachée à son contexte d'énonciation. Et ce qui est omis, le contexte latent dont le texte est abstrait, hante, et même sappe le contenu de l'extrait cité. Dans l'exemple cité, le texte de la citation est tiré du livre 6 de *L'Enéide* où Enée, guidé par la Sybille, s'apprête à entreprendre une

<sup>374</sup> Voici l'intégralité de la citation de Virgile : "*sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, hoc opus, hic labor est.*" Dès le début du film, deux thématiques se croisent et nous rappellent l'ouverture de la *Recherche* : celle de la lumière et de l'obscurité (les Enfers chez Godard / la chambre obscure chez Proust), et surtout, celle de l'oubli et de la réminiscence.

périlleuse descente aux Enfers. A cet instant, la Sybille lui adresse ses mots : « Hoc Opus, hic labor est ». En réalité, « opus » et « labor » font allusion au labeur, à la difficulté de l'ouvrage à accomplir. En effet, Sybille prévient Enée : il est périlleux de remonter des Enfers après avoir séjourné au milieu des souffrances et des vices humains. Par conséquent, ce qui n'est pas représenté au niveau textuel, ce que Godard laisse dans le noir, c'est-à-dire l'horizon ou le contexte de signification, problématise non seulement la première impression d'emphase ou d'autoglorification du projet, mais renvoie encore et surtout au dur labeur de sa propre genèse comme à l'horreur des images du passé. Le film, loin d'aspirer à la monumentalité de l'opus, prend bien le visage allégorique d'une entreprise initiatique, voire d'une remontée des Enfers. Comme si ces images disséminées ou dynamitées d'*Histoires* (ce « hoc opus ») émergeaient elles-mêmes des ténèbres, de l'horreur et de l'oubli, et représentaient une victoire de la lumière sur l'obscurité (donc un *travail* surhumain mais aussi un travail proprement cinématographique : « hic labor est »).

A l'évidence, la citation latine, en projetant *Histoire(s)* dans un pèlerinage initiatique, nous entraîne à produire une lecture rédemptrice, elle-même fondée sur une historiographie messianique où se joue le triomphe de la lumière sur l'obscurité ; D'ailleurs, dans l'épisode 2b, l'image d'Orphée (visuelle et textuelle) viendra prendre le relai du mythe d'Enée, renforçant le mythe rédempteur comme le sentiment périlleux de l'odyssée. Dans un montage d'images en surimpression, Jean Marais cherche en tâtonnant de ses mains l'ouverture de l'autre monde derrière le miroir, et Godard place le beau visage de Maria Casarès en surimpression. Le miroir se fait alors écran, la quête d'Orphée métaphorise la quête du cinéma comme celle de Godard, comme lui-même le répète à deux reprises en 2b : « mais pour moi d'abord, la mienne, mon histoire, et qu'est-ce que j'ai à faire avec tout ça, toute cette clarté, toute cette obscurité ? »<sup>375</sup>.

Si l'ouverture latine invite le regard à construire un récit totalisant (le « hoc opus/hic labor est » nous offrirait alors la signification totale de l'œuvre), le contexte de cette citation est mis en demeure : en un sens particulier, il se voit « détotalisé » et non pas narrativisé. Tout « récit » est construit ou projeté depuis un lieu de l'absence, un lieu *déterritorialisé*<sup>376</sup>. L'évidence naïve d'une image ou d'une phrase est toujours minée par l'absence qui la rend possible et dont elle s'extrait. En définitive, images, textes, paroles ne peuvent être pris pour argent comptant : leur visibilité partielle ne peut garantir la véracité du contenu, étant donné que chaque citation (visuelle ou textuelle) n'est qu'un fragment d'une œuvre muette, invisible, recouvrant une marge d'indétermination. (J'analyserai plus loin le mode de fonctionnement de la citation chez Godard.)

Pour l'instant, on pourrait objecter que, pour l'oreille ignorante du latin, le caractère solennel, cérémonieux et emphatique de la citation évoque davantage l'arrogance et le pédantisme intellectuels de Godard que les affres du labeur humain. Cependant, l'allusion à Virgile, le poète de tradition par excellence, inscrit l'ouverture des *Histoires* dans la tradition littéraire des prologues et des épigraphes<sup>377</sup>. Le geste d'ennoblissement ne relève donc pas d'une logique propre à Godard,

<sup>375</sup> Pendant ce temps, la voix de Godard enveloppe l'image d'Orphée en surimpression. Et l'on entend de surcroît la voix de Cocteau déclamer les mots suivants : "Les miroirs feraient mieux de réfléchir d'avantage (1b)." L'image et la quête d'Orphée servent bien d'emblèmes au projet de Godard — comme elle l'était d'ailleurs chez Proust.

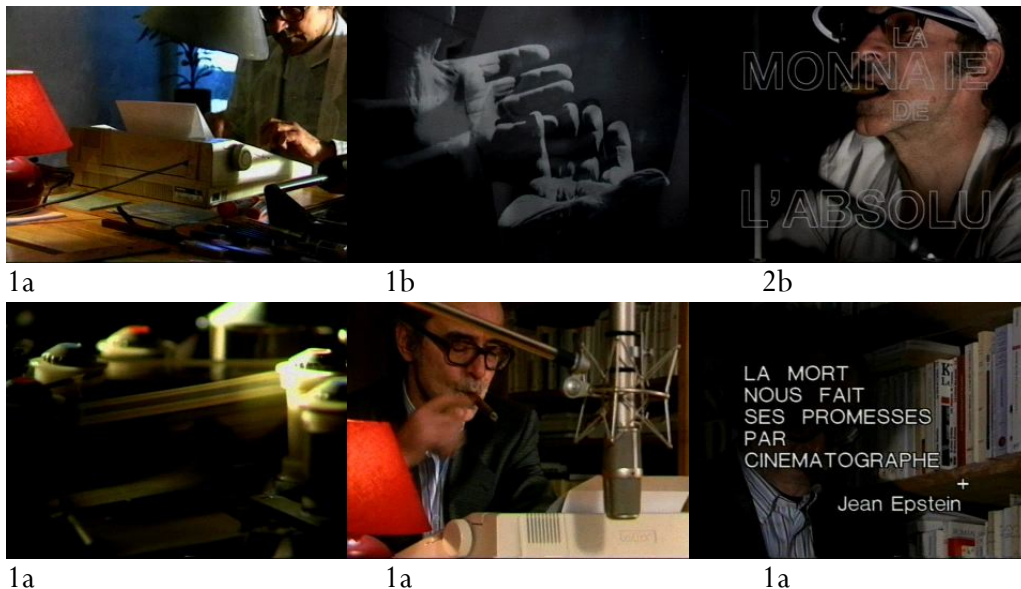
<sup>376</sup> Cette notion de "déterritorialisation", nous la devons bien entendu à Gilles Deleuze. Elle renvoie ici au double geste d'abstraction et de re-signification à l'œuvre dans la pratique de la citation chez Godard.

<sup>377</sup> Pour ne donner qu'un exemple célèbre, *Les confessions* de Rousseau s'ouvrent également sur une citation

mais cherche à s'inscrire le nouvel héritier des arts, le cinéma, dans une filiation artistique. D'autre part, la présence du latin incarne pour ainsi dire *métonymiquement* la difficulté de l'œuvre (autrement dit, le fait de ne pas comprendre devient un signifiant de la difficulté même de l'œuvre). En somme, que le latin demeure opaque ou non, l'accent est mis sur le caractère *laborieux* du projet, sur le *travail* qui a précédé et informé ces images, sur le « *labor* » qui a précédé et rendu possible « *l'opus* ».

En conclusion, dès les premières images du film, on remarque un mouvement de totalisation qui se sape lui-même par des procédés de distanciation ou d'autodérision. Et ce mouvement de bascule permanent entre totalisation et détotalisation fait des *Histoires* une quête proche de la *Recherche*, celle de *vaincre l'obscurité* du passé.

La logique de détotalisation sous-tendant l'entreprise godardienne se manifeste surtout dans des procédures de mise en abyme de la *représentation* comme telle. Le cinéma, comme machine à signifier, machine à histoires, usine ou unité de production implique des opérations, des gestes, des procédures multiples. Ce sont ces opérations que Godard met à jour tout au long des épisodes : le travail de l'image s'expose en amont comme en aval. En un mot, *Histoire(s)* ouvre d'emblée sur un espace polémique *en représentation*.



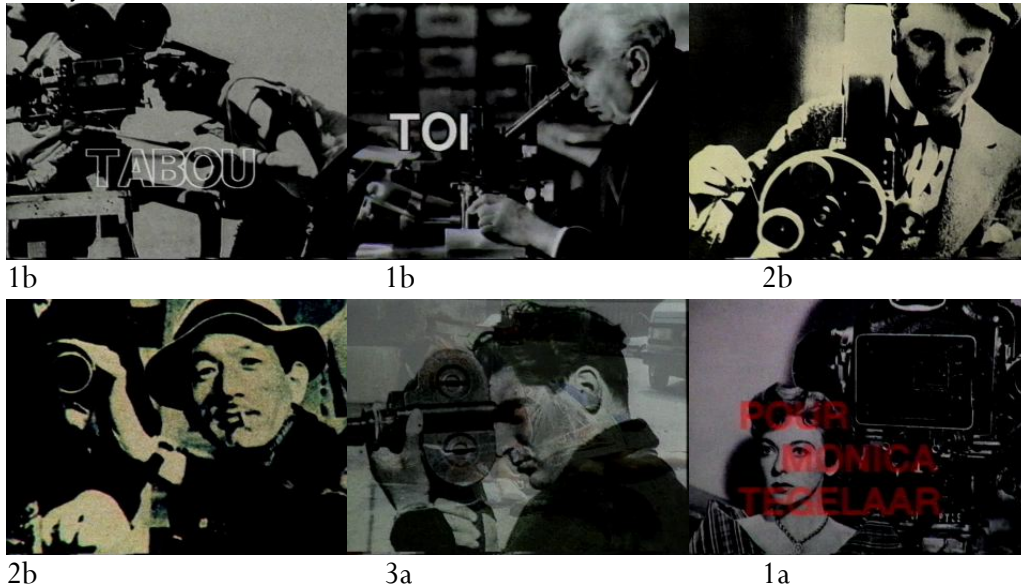
En effet, de part en part, le film multiplie les plans de Godard au travail, dans sa bibliothèque, derrière une machine à écrire, tenant un livre, debout devant un projecteur, ou travaillant sur son banc de montage<sup>378</sup>. Prolongeant la citation liminaire, ces plans dévoilent les coulisses de l'œuvre, sa matière première, son historicité comme sa complexe filiation avec d'autres médias, à savoir les images, les livres, la peinture et la musique. Le film est également

---

latine : "Intus et in cute" (à l'intérieur et sous la peau).

<sup>378</sup> Dans l'épisode 1a, les plans sur Godard sont fréquents, ils ponctuent le discours fimique : d'autres occurrences à 0'45, 1'17, 3'14, 3'55, 4'16, 7'34, 8'06, 8'43, 9', 10'54, 11'16, 11'20, 11'36, 13'47, 13'57, 14'01, 14'33, 14'53, 15'02, 20'54, 21'02, 21'21, 23'58, 24'13. La présence de Godard peut également être métonymique ; par exemple, le plan du banc de montage renvoie métonymiquement à Godard.

plein de motifs évoquant le travail du cinéma au sens large, ses acteurs pour ainsi dire. D'où de nombreux photogrammes de cinéastes ou d'acteurs derrière ou devant l'objectif (voir en 2a une série de plans de réalisateurs internationaux : Samuel Fuller, Chaplin, Ozu, Kazan, de Laurel et Hardy, Cocteau, et Franju avec un colombe.



Le travail de l'image, c'est aussi l'image travaillée de part en part. Godard fait de « l'écran » une surface plastique malléable, une « batterie de signifiants que l'on peut décomposer, maltraiter, démantibuler » et où tous « les pouvoirs du montage y sont démontrés »<sup>379</sup>. Il utilise en effet toutes les ressources du montage et du cadrage pour déranger l'ordre, l'harmonie de l'image consensuelle, et faire travailler le sens (l'affect et la signification) : effets d'ouverture et de fermeture à l'iris, clignotement d'images reproduisant l'obturateur photographique, procédés de surimpression, « trouage » de l'image par une autre qui apparaît au centre et l'absorbe, procédés de fondu enchaîné entre images, procédés de passages, de flash, de clignotements et de croisements en tout sens. Aumont parle alors d'une poétique de « battement d'images » comme fulguration énergétique qui rappelle l'esthétique du choc de Benjamin, interdit toute contemplation, et nous oblige à un mode d'attention aiguë. Cette poétique de battement d'images vise à construire un espace ouvert, détotalisé, flottant, bref une surface polémique où le sens est constamment renégocié et où les sens sont sans cesse stimulés.

Au début de l'épisode 1a, Godard place symboliquement une séquence de plans au ralenti qui déroulent image par image le visage iconique de James Stewart derrière ses jumelles<sup>380</sup>. Simultanément, un motif visuel prédomine le film, récurrent et variant à l'infini : c'est un plan extrait de *La prison* de Bergman, dont Godard multiplie les moutures chromatiques, qu'il recadre, décadre, tronque, colorie, transforme en une composition sérielle (visible surtout en 1b). Ce photogramme qui hante le film nous rappelle que la projection fait aussi partie du travail de

<sup>379</sup> Aumont, *Années* 15.

<sup>380</sup> On peut également voir un plan de Moira Scherer à la caméra dans *Peeping Tom* de Michael Powell, un film où le protagoniste aspire à "capturer" cinématographiquement l'instant fatal où il tue sa proie, celui de Ida Lupino visionnant des diapositives dans *La cinquième victime* (1956) de Lang, lui-même doublé en surimpression d'une pellicule de film défilant sur un banc de montage.

l'image, que seul le cinéma peut se projeter, « projeter sa propre histoire », comme l'explique Godard à Daney au cours de leur conversation dans l'épisode 2b.



4b

1b

1b



1b

1b

Tous ces plans récurrents évoquant le *cinéma au travail* prouvent en quelque sorte que le cinéma implique un travail du regard, ou mieux encore, que le cinéma est lui même « travail du regard », c'est-à-dire, exercice du regard (entendu comme travail de celui qui réalise ces images en amont comme de celui qui reçoit ces images en aval). Dans *l'Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Godard explique qu'il faut apprendre à voir<sup>381</sup>. Cette idée se confirme dans les propos d'Antoine de Baecque qui décrit les jeunes critiques de la Nouvelle Vague dans un article intitulé précisément « Peut-on apprendre à voir ? »<sup>382</sup> : « [la critique] a appris à voir des films qui apprenaient à voir à travers leurs personnages. Et en apprenant à partir de cet apprentissage, elle a compris comment regarder à son tour, donc comment faire des films ». Plus loin, Antoine de Baecque fait de *Rear Window*<sup>383</sup> l'exemple type du film-regard qui « apprend à voir », et qui leur a appris à voir. Car en apprenant à regarder « voir », les jeunes critiques ont appris à critiquer, à projeter le cinéma auquel ils aspiraient, et donc à faire du cinéma.



Dans la séquence extraite du film de Hitchcock, l'apprentissage de la vue s'adresse surtout

<sup>381</sup> Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* 120 .

<sup>382</sup> Antoine de Baecque, "Peut on apprendre à voir ?", *Cahiers du cinéma* Hors-série "Nouvelle Vague, une légende en question" (Déc. 1962): 30.

<sup>383</sup> *Rear Window* ajoute de Baecque "est le comte de fée/roman noir du regard", donc un film sur la toute-puissance du regard. Antoine de Baecque, "Peut on apprendre à voir"? 31.

au téléspectateur. Godard l'interpelle en exigeant de lui un vrai travail du regard : son regard doit apprendre à voir, attendu que les images *d'Histoire(s) du cinéma* ne peuvent être simplement consommées. Sur les plans au ralenti de James Stewart, Godard inscrit ces mots qui prennent la forme d'une exhortation : « que chaque œil négocie pour lui-même ». Le texte intime à l'œil de négociier ce qu'il voit. Le terme « négociier » (dont l'étymologie latine signifie « opérer, procéder ») renvoie d'abord au commerce des affaires ; il évoque également une forme de traitement ou de discussion en vue d'un accord, ou bien même une manœuvre habile ; dans les cercles financiers, négociier, c'est aussi « céder, réaliser une valeur, un effet de commerce, une valeur mobilière »<sup>384</sup>. L'idée de « négoce » appliquée au regard démystifie donc l'innocence d'une présence profilmique neutre et passive, et dévoile une image singulière, dangereuse, sujette aux aléas de l'offre et de la demande comme aux impératifs du marché. Dès lors, la prise du regard se voit entachée d'une ombre négative : « l'œil doit prendre avant de comprendre<sup>385</sup> », et cette prise n'a guère à voir avec la vérité, elle est en revanche pur négoce vis à vis de soi et du monde.

Pour preuve, les premières images du film (et donc la citation de Virgile) manifestent bien un espace-temps conflictuel qui cumule le présent et le passé, le traditionnel et le moderne, un désir de totalisation et un travail de détotalisation, et bien sûr, une parole spécifique et le maintien d'une zone d'indétermination. Chez Godard, la dualité ou la duellité remplace le dualisme : le dualisme est exclusif et la dualité inclusive. Les images-sons de Godard affirment leur force de résonance de même que l'incommensurabilité des éléments en présence. Maintenir cette dualité, c'est augmenter les possibilités de relationalité entre éléments en présence, et c'est créer en dernière instance un véritable espace polémique, dissensuel, antagoniste mais non hiérarchisé, où le regard émancipé des codes traditionnels d'appréhension filmique peut enfin réapprendre à voir et à négocier pour lui-même ce qui s'offre à lui.

En résumé, si le regard se doit de *négocier*, c'est que l'image-son de Godard engendre un espace polémique où différentes voix médiales s'affrontent et se composent de manière insolite, où le montage n'est lui-même qu'une longue négociation d'images, de sons et de textes, bref, un lieu de conflits, de tensions, à *l'image même* de l'Histoire du monde et des horreurs du passé. Dans cet espace polémique, la fissure (l'interstice<sup>386</sup>) devient primordiale ; elle creuse négativement le désir de continuité et perturbe la syntagmatique traditionnelle du montage. Dans *Histoire(s)*, l'image exhibe la plasticité de ses opérations audio-visuelles : ouvertures à l'iris, surimpressions, fragmentations, fusions en transparence, clignotements d'images, volets mouvants, autant d'opérations qui perturbent la linéarité du récit et l'intelligibilité du discours filmique. Comme le

---

<sup>384</sup> Atilf, "Négociier," *TLFI*, dictionnaire en ligne du CNRS, En ligne, Internet, 2 juin 2011. Disponible à l'adresse suivante: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

<sup>385</sup> C'est Jerzy, nous l'avons vu, qui dit cela à Hanna dans le film *Passion*, lorsque celle-ci lui fait part de l'inintelligibilité de son discours.

<sup>386</sup> Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-temps* (Paris: Les Editions de Minit, 1985) 234-235 : "Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. [...] Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice *entre* les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les physiciens [...]. En d'autres termes, c'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, ou c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances. La fissure est devenue première et s'élargit à ce titre."

souligne Godard, « Le montage permet de voir des choses et non plus de les dire »<sup>387</sup>, il force donc le regard à négocier ce qu'il voit. Les images se composent ou se superposent désormais, comme le présent et le passé ; elles ne se juxtaposent plus selon un plan linéaire et chronologique. Le branle de l'image qui défile sur le banc de montage, le bruit du projecteur ou le cliquetis débridé de la machine à écrire de Godard, sont autant de motifs « sonores » qui, jalonnant et rythmant les épisodes des *Histoire(s) du cinéma*, offrent à la mêlée visuelle un renfort composite sonore. A cet égard, la frappe de la machine à écrire rappelle les crépitements d'une rafale de mitrailleuse : l'image-son dévoile la violence de sa propre genèse, comme l'esprit d'antagonisme qui hante idéologiquement la création filmique.

Par conséquent, le travail du regard ne relève pas d'une consigne arbitraire obéissant à un jeu de dissémination poststructuraliste, mais, au contraire, d'un souci éthique, celui d'enrayer la consommation frivole de l'image. L'histoire du 20<sup>e</sup> siècle est si sanglante, qu'elle impose de *travailler* l'image « pour faire voir » cette violence. Et répétons-le, il y a un véritable travail de l'image chez Godard, et ce, dans les deux sens, l'image qui travaille dans le montage, qui crée du sens et de l'affect (« elle travaille »), et l'image comme surface d'accueil travaillée par le son, le texte, le montage (nous y reviendrons plus précisément par la suite).

Pour finir, rappelons cette déclaration de Godard, point de mire d'un chapitre précédent où se manifestait une « rage de l'expression », une exigence acharnée sur le travail du sens et la défense d'un voir irréductible au dire : « on doit tout mettre dans un film »<sup>388</sup>. Dans *Histoire(s)*, loin de promouvoir un art total, le « tout » indique un travail extrême, forcené, dans et de l'image, c'est-à-dire un devoir d'exhiber les bas-fonds, les fissures, le négoce ou le polemos qu'implique toute forme de *représentation*. Les motifs récurrents, visuels, textuels et sonores structurant les épisodes d'*Histoire(s)* dévoilent une multitude d'opérations ou de procédures qui informent ou déforment l'écran, dérogent au continuisme progressif du régime traditionnel de la fiction, délogent l'excès de visibilité de l'image indicielle en la rayant, et assignent au regard une tâche, celle de négocier son parcours dans cet entrelacs de voix tumultueuses.

Cependant, et nous l'avons vu pour la citation de Virgile, les procédés autoréflexifs ou autoréférentiels comme la mise en abyme des coulisses de l'œuvre baignent dans l'immanence de la représentation. En conséquence, aucun extrait (visuel, textuel, verbal) ne peut être considéré méta-narrativement telle une vérité débitée sur l'œuvre pour en faciliter la prise. Les paroles de Godard offrent un leurre de transparence, et c'est l'erreur de nombreux critiques de privilégier une voix ou un texte afin d'apprendre à lire l'œuvre en sa totalité. Une prudence méthodologique s'impose pour interpréter les voix plurielles du film. Ce sera l'objet de la partie suivante. Nous explorerons l'univers citationnel des *Histoires*, espace d'autant plus sujet à caution qu'il prend source dans des voix multiples (médiales et humaines).

---

<sup>387</sup> Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* 204.

<sup>388</sup> "Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), La cinémathèque française, Fonds François Truffaut (12 doc reliés) : dossier 5/12 : Cette citation est tirée d'un rapport dactylographié de Godard lui-même.



## 2.2. L'univers citationnel : une émancipation du dire

Avec Godard, nous entrons toujours dans un abîme de références (littéraires, musicales, cinématographiques, philosophiques), bref un espace riche de citations<sup>389</sup> anonymes. L'édifice d'*Histoire(s) du cinéma* ressemble à un collage monumental de citations. J'aimerais montrer l'enjeu de cette logique citationnelle dans une perspective de détotalisation ou d'émancipation du sens.

Dans un premier temps, rappelons que *Histoire(s) du Cinéma* abondent en énoncés contradictoires, en paradoxes audio-visuels ou en déclarations subversives. A l'ouverture d'*Histoire(s)*, d'une voix grave et déclamatoire, émergeant des ténèbres (le mythe orphique traverse les *Histoire(s)* de part en part), Godard déclare en trois temps marqués de pauses : « ne change rien pour que tout soit différent... ne vas pas montrer tous les côtés des choses... garde toi une marge d'indéfini »<sup>390</sup>. Ce qui frappe d'abord, c'est l'antinomie ou le paradoxe des énoncés, tous extraits de *Ecrits sur le Cinématographe* de Robert Bresson. Que serait un changement dans l'immobilité ? Comment donner du changement *une image* ?<sup>391</sup> Faut-il réduire au minimum la manipulation de l'image pour laisser affleurer en elle la figure du changement ?

Un autre paradoxe se fait jour lorsqu'on considère l'extrême manipulation des citations dans le film. En effet, en contraste avec la citation, Godard l'insoumis change tout : il extrait, fragmente, altère, opère des coupes, manipule, bref il travaille l'énoncé (visuel, textuel, sonore) en l'extrayant de son contexte d'origine, et en renégocie le sens<sup>392</sup>. Mais à ce second paradoxe s'ajoute une nouvelle difficulté.

Si les mots de Bresson préconisent une forme de partialité, donc une certaine « économie » de l'image (« ne vas pas montrer tous les côtes des choses »), Godard est-il de nouveau infidèle à cette maxime ? Ici s'ouvre une marge d'incertitude, ou bien cette « marge d'indéfini » dont parle l'énoncé. D'une part, Godard contredit une fois de plus la consigne bressonienne, car dans

---

<sup>389</sup> "J'ai toujours utilisé la citation, c'est à dire je n'ai jamais rien inventé. J'ai mis en scène des éléments que je voyais à partir de notes que je prenais, notes qui peuvent venir de lecture, qui peuvent venir de paroles dites par quelqu'un." Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* 204.

<sup>390</sup> La citation est tirée de Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris: Gallimard, 1975). Au même moment, en effet, apparaissent successivement un photogramme de James Stewart dans *Fenêtre sur cour*, suivie d'un photogramme tiré de *Monsieur Arkadin* (Welles, 1955), d'un gros plan d'œil muni d'une loupe, d'une vieille femme brandissant un livre de culte dans *Le Pré de Béjine* (Eisenstein 1935-37), et d'une photographie d'Ida Lupino devant une caméra. De plus, la bande-son s'épaissit d'un extrait du 3<sup>e</sup> mouvement de la 4<sup>e</sup> Sonate pour alto de Hindemith, suivie par le bruit mécanique du moteur du banc de montage et de la bande-son déformée qui y défile en accéléré. Enfin, pour achever d'inonder l'écran, Godard place une citation latine tirée de *l'Enéide* de Virgile, suivie d'une autre injonction, du générique (Production et Titres) et de deux dédicaces. La séquence décrite ne dure que 45 secondes. Le spectateur est submergé de "signes".

<sup>391</sup> Jean-Luc Godard, "Changer d'image." Arte, 1982 (10 mai 1992 à 22h55). Godard dans cette émission propose de réfléchir sur ce que serait une image du changement, ou plus précisément, ce que serait le changement comme "image".

<sup>392</sup> Godard tient des propos similaires sur l'image dans l' *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. L'image, dit-il, "est précieuse parce qu'elle peut immobiliser des moments de changement". Cette déclaration rappelle en effet le paradoxe de l'articulation antinomique du mobile et de l'immobile dans la citation de Bresson. L'image se doit d'être une coupe instantanée et néanmoins mobile du changement.

l'épisode 1b, citant de nouveau Bresson, il recommande d'« épuis[er] tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence... »<sup>393</sup>. L'image doit se réfréner de tout montrer tout en épuisant son pouvoir expressif. D'autre part, *Histoire(s)* offre bien des vues partielles, des segments de phrases, des titres, des plans immobiles et parcellisés<sup>394</sup>, tous manipulés à souhait par les possibilités du numérique (notons ici que la « remédiation » dans l'espace vidéographique est déjà en soi un phénomène citationnel). En ce sens, l'image du film se fait aussi bressonienne, puisqu'elle ne montre pas « tous les côtés des choses ».

D'une part, les énoncés (la citation de Bresson) se contredisent, ou contredisent la poétique de Godard ; de l'autre, l'énoncé semble justifier les choix esthético-formels de Godard, sa poétique de l'émiettement, de la dissémination, de la substitution et de l'interruption. Ainsi, dans des jeux de rapprochements antinomiques, l'image défie l'énoncé comme l'énoncé défie l'image. Godard produit une image bressonienne, fragmentée et partielle, dotée d'une marge d'indétermination. Mais à l'inverse des mots de Bresson, Godard change tout, il délie son et image, attaque chaque citation et la dote d'une marge d'indétermination. Se produit alors ce qu'Herbert Marcuse appelle une « contradiction performative<sup>395</sup> » : ce qui est dit en contradiction avec ce qui est montré.

En fait, il semble que les énoncés du film se contredisent moins qu'ils interrogent la relation du voir et du dire (du montré ou du narré) ou le clivage classique entre *mimesis* et *diegesis*, bref le statut de la citation comme telle. En réalité, l'énoncé de Bresson est logique : pour exprimer au cinéma, il faut déroger à l'excès de visibilité de l'image (dont le leurre est de pouvoir totaliser le réel), intensifier la puissance d'expression d'une image sans démultiplier visuellement tous les points de vue sur l'image. En d'autres termes, l'image même doit épuiser son expressivité sans avoir recours au dire. Le dire ne peut assujettir le voir ni le voir prétendre tout dire. C'est le montage (et non plus la représentation *mimétique*), la mise en rapport des sons et des images qui permet de voir les choses et non plus de les dire (*diegesis*). Pour Godard, il s'agit avant tout de provoquer un dire<sup>396</sup> à partir de l'image-son. Dès lors, aucune citation, qu'elle soit visuelle, orale ou textuelle, ne doit s'épuiser dans la communicabilité transparente d'un discours ou d'un dire ; au contraire, chaque citation doit épuiser sa capacité monstrative pour forcer un dire.

Interviewé par Alain Bergala, Godard explique la différence entre ce qu'il appelle *l'extrait* et la *citation*. Tandis que *l'extrait* est un bloc de texte immuable, un espace clos saturé de sa propre signification, un cliché qui revendique l'autorité de sa source, et par là, constitue une

---

<sup>393</sup> Une voix de femme dans l'épisode 2b reprendra la même citation: "sois sûr d'avoir épuisé ce qui se communique par l'immobilité et le silence".

<sup>394</sup> Le "film porte en lui les stigmates du discontinu". Voir Jean Douchet, "Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour *Histoire(s) du cinéma*" 29.

<sup>395</sup> Nous empruntons cette expression à Jürgen Habermas. Elle est établie lorsque un énoncé émis par un locuteur est contredit par la situation même de l'énonciation.

<sup>396</sup> Godard ajoute à ce propos: "Une image ce n'est qu'un fait, ce n'est qu'un moment d'un fait, ce n'est même pas tout. Moi, ma seule intention ce n'est pas de dire quelque chose, ma seule intention c'est d'arriver à pouvoir faire qu'on se dise quelque chose. Ma seule intention c'est de filmer d'une certaine manière, ce n'est pas de filmer d'une certaine manière pour ; c'est de filmer d'une certaine manière, le 'pour' est ... Pour qu'il se passe quelque chose". Voir Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* 206.

« exploitation de la création de l'autre »<sup>397</sup> ; la citation est, par contraste, une extraction libre, un mouvement d'abstraction et de renaissance. Pour Godard, « dans la citation, il y a création »<sup>398</sup> car la citation est réinjectée dans une mouvance spatio-temporelle, dans de nouveaux circuits de signifiante ; elle meurt à soi, à son propre texte, pour renaître dans un autre espace-temps, dans une autre configuration (« déterritorialisée » puis « reterritorialisée » pour reprendre les termes de Deleuze) : en un mot, elle renégocie son sens dans l'altérité de son contexte de réémergence. Ainsi déliés de leur paternité, les énoncés entrent en tension dans un espace polémique (nous l'avons remarqué avec les citations de Bresson, mais nous pouvons aussi bien évoquer la polémique créée par les titres, entre par exemple « Toutes les histoires », le titre de l'épisode 1a, et « une seule histoire », celui de l'épisode 1b).

Ainsi, si l'extrait, placé sous l'autorité d'une loi auctoriale, demeure un vestige du passé qui inhibe toute pensée à venir, la citation, au contraire, déracinée, excavée, puis « enracinée » de nouveau, ramifiée, fasciculée à l'extrême, devient une image-relation, une image-mutation, une image en devenir (nous développerons par la suite cet aspect de la poétique de Godard). En d'autres termes, il se produit une déliaison ou une *émancipation créatrice du voir et du dire citationnel* sous toutes ses formes. Plus encore, la citation se libère de son aura métanarrative : le regard ne peut plus traiter les mots ou les images comme un commentaire réflexif de l'auteur sur son œuvre, comme une clé explicative de l'œuvre. L'irréductibilité des voix est mise en valeur, de même qu'est problématisée la valeur respective de vérité de chaque énoncé.

Aussi est-il impossible de trancher sur le véritable statut des paroles de Godard. Reprenons ici le cas de la citation de Bresson : c'est peut-être la voix d'un Godard fictif reprenant à son compte les conseils d'un grand cinéaste. Mais c'est tout autant une voix critique qui s'insurge contre le désir de représentation totale de la réalité, le désir de transparence absolue, l'exigence de vérité, ou l'asservissement de l'image dans des mots qui l'emprisonnent et la déterminent unilatéralement. Notons ici que la troisième citation revendique bien l'existence d'une « marge d'indéfini », donc d'une indétermination. Et nulle doute que l'indétermination plane dans ces énoncés. Cependant, leur ambiguïté, ou leur marge d'indéfini, n'est pas négative ; elle est au contraire le signe d'une émancipation du dire, d'une véritable déliaison de l'image (comme on dirait qu'une langue est « déliée »). L'image « déliée », c'est l'image émancipée du voir et du dire, d'un dire univoque et vrai et d'un voir totalisant.

Par ailleurs, de par sa situation d'emprunt, la voix de Godard semble, comme le dirait Sartre, *s'irréaliser* : une autre voix résonne en elle, celle de Bresson ici, d'autres ailleurs. Tout énoncé se fait donc médiation, reprise, continuation d'un autre énoncé (de même, July Delpy récitera les paroles de Stiegler, de Simone Weil, de Lucrèce (1b, 2b)), de Baudelaire (2a) ; Sabine Azéma, celles de Broch dans *La mort de Virgile* (2b) ; Juliette Binoche, celles d'Emilie Brontë dans *Self-Interrogation* (3a)).

Le phénomène d'emprunt qu'implique la citation démasque le « jeu » (l'espace modulable de l'incommensurabilité, comme dans l'expression « il y a du jeu », mais aussi l'espace ludique) qui existe entre un narrateur, qui produit un énoncé, et son énonciateur, qui prend en charge son contenu. Dans ce décollement de voix émergent une zone de brouillage du sens, une zone

---

<sup>397</sup> Jean-Luc Godard, *JLG par JLG* 32.

<sup>398</sup> Ibid.

d'indétermination et une zone d'ironie.

Cette situation de décollement de la voix est explicitée plus avant dans l'épisode 4b, où Godard approprie les mots prononcés par Foucault en personne lors de sa Leçon inaugurale au Collège de France : « et je comprends mieux pourquoi j'avais tant de difficulté à commencer tout à l'heure, je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu qu'elle me précède, qu'elle me porte, qu'elle m'invite à parler et qu'elle se loge dans mon propre discours, je sais ce qu'il y avait de si redoutable à prendre la parole puisque je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté, et où il n'est plus lui pour m'entendre »<sup>399</sup>. Foucault questionne à la fois la source et l'autorité de toute énoncé, et cependant, pour mettre en garde contre l'ordre ou la loi du discours qui enrayer toute voix, il exprime encore l'espoir de perpétuer celle de l'homme dont il occupe désormais la place au Collège de France. Dans le conditionnel de souhait ou de regret, la voix de Foucault comme celle de Godard aspirent à faire émerger une parole, à se glisser subrepticement dans la loi redoutable du discours et à en subvertir l'ordre.

Si toute parole s'accomplit sous la législation interne propre au discours, ou sous la loi en vigueur qui veut en conjurer l'aléatoire et la menace subversive, on peut affirmer que la logique citationnelle d'*Histoire(s)* adopte cette tension interne au discours pour, non pas miner l'autorité de sa source, mais bien miner l'autorité de l'énoncé même. Dans l'exemple cité plus haut, Godard répète, tout en la subvertissant, la situation d'énonciation de Foucault ; le geste de Godard révèle la prison, l'emprise du discours monodique dont il faut s'affranchir. Et c'est dans cette marge d'indéfini, entre individuel et collectif, que Godard aspire à dire « l'Histoire, [et] pas celui qui la raconte » (2b), en interrogeant cette fois l'autorité du discours historique traditionnel.

Le motif visuel de la *Prison* s'éclaire un peu, dans la mesure où il peut représenter cette loi interne au discours, qui fait de l'image un succédané de la parole. Lors d'une émission télévisée, Godard déplore l'univers vicié de la télévision, car, dit-il, la télévision nous *dit* ce que nous devons *voir* : l'image s'évanouit, attendu qu'elle n'est plus qu'une illustration du dire ; le spectateur ne sait plus voir, encore moins mûrir une pensée<sup>400</sup>. Le régime d'imagéité caractéristique de la télévision livre une image consensuelle et hygiénique du monde, une image qui puise son expressivité dans le discours général et le bavardage universel. Or selon les termes de la citation de Bresson, si l'image expressive est celle qui préserve une « marge d'indéfini » (1a) tout en étant parole exhaustive : il faut, rappelons-le, épuiser « tout ce qui communique par le silence et l'immobilité » (1b), en faisant de l'image une source autre du dire. Il s'agit moins d'une irrévérence que d'une déliaison radicale, au sens propre cette fois, du voir et du dire, d'un « voir » qui abandonne l'idée de tout « montrer », sans pour autant se laisser déterminer par d'autre voix, et d'un dire qui esquive le discours pour s'éprouver dans l'image même, dans l'espace d'indétermination ou la « marge d'infini » que crée la pluralisation citationnelle des voix dans le film.

Par souci de clarté, je considérerai un extrait du film, où se produit de manière emblématique, cette déliaison du voir et du dire. Dans cet extrait, Godard, debout dans sa

---

<sup>399</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours* (Paris: Gallimard, 1971) 81-82.

<sup>400</sup> "Godard à la télé 1960/2000." Canal+ (1/07/99) : Godard dans une interview avec Laure Adler insiste sur le fait qu'à la télé, "on a pas le temps de penser quoique ce soit, de fabriquer une pensée".

bibliothèque, cite plusieurs romans l'un à la suite de l'autre<sup>401</sup>. Ce défilé nominal de romans parcourra tous les épisodes : ici, Godard énonce *Les mille et une nuit* puis *Les faux-monnayeurs* (1a). Ces titres de roman, qui ne sont en réalité que des références citationnelles, puisqu'ils ne sont pas montrés à l'écran, Godard en donne pour ainsi dire une image *autre* (l'image d'une mention et non l'image du livre), un voir qui passe par un dire (et non plus un voir qui illustre un dire, car l'image du livre passe par la voix qui en profère le titre), ou un dire qui ne passe pas par l'image du livre à proprement parler (on a alors simplement l'image *autre* d'un dire, car la référence citationnelle n'est pas accompagnée de l'image du livre). Nous avons un premier affranchissement du dire et du voir au sens où nul acte ne se fait esclave de l'autre.

Par suite, ces deux titres renvoient pour certains à des œuvres littéraires qui, toutes deux, par des procédés de mise en abyme ou de prolifération narrative, problématisent le récit romanesque comme tel. A première vue, il n'y a guère de lien entre ces œuvres marquées de profondes innovations narratives et l'histoire du cinéma. En réalité, les deux citations (les deux titres de roman), qu'elles soient purement nominales ou cognitives, donnent une image plurielle du « récit » (la matière narrative du roman), de même qu'elles provoquent un « dire » (les titres deviennent de puissants catalyseurs d'histoires)<sup>402</sup>. Et, rappelons-le, tous les épisodes du film, et d'abord, le premier épisode « Toutes les histoires », interrogent eux-mêmes le rapport du cinéma et de l'histoire, de l'histoire personnelle et de l'histoire collective, autrement dit le cinéma comme « machine à histoires » et le cinéma comme mise en archives ou mise en intrigues de l'Histoire. Entre conte et essai critique, *Histoire(s)* accuse notamment le cinéma de forfaiture (l'usine de rêves de Hollywood aurait substitué à une réalité plate et morose un monde imaginaire fantasmé (1a)). Une fois la grande machine à histoires ébranlée, les « Faux-monnayeurs » ont réussi à spéculer pour prendre « le contrôle de l'univers » (titre de l'épisode 4a).

L'énumération des titres est toujours ambivalente. Godard peut référer au sens de l'énoncé, au film ou au roman éponyme. Par exemple, « L'éternel retour », c'est le titre d'un film, mais c'est aussi un énoncé qui vaut pour lui-même (qui fait même sans doute référence à la conception nietzschéenne du temps). Dans le heurt des images et des sons, se produit une contamination des régimes fictifs et des temporalités ainsi qu'un déclic de l'imaginaire. Chaque « titre », sans étayage narratif, est pourtant re-narrativisé dans sa présence à l'image (*Les faux monnayeurs* renvoient probablement aux rapaces de Hollywood). A l'oreille experte, le renvoi aux *Mille et une nuit* convoque une structure d'enchâssement que découvrira bientôt *Histoire(s) du cinéma* : chaque épisode inscrit à l'écran la liste des autres, qu'ils soient passés ou futurs<sup>403</sup>. Des liens ou des échos se forgent, se multiplient, se propagent même, entre le dire et le voir, dans la promiscuité des images, des sons et des textes, sans qu'il n'y ait aucune possibilité de détermination finale.

---

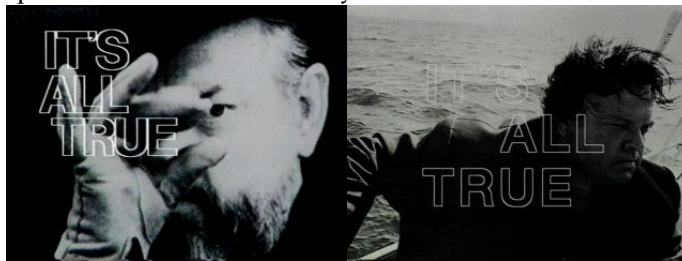
<sup>401</sup> La liste est bien évidemment longue: *La règle du jeu* (Renoir), *Matière et mémoire* (Bergson), *Le Lys dans la vallée* (Balzac), *Les fleurs du mal* (Baudelaire), *La peste* (Camus), *Chemins / qui ne mènent nulle part* (Heidegger), *Lettres à un jeune poète* (Rilke), *La Condition humaine* (Malraux) *Don Quichotte* (Cervantès), *Humiliés et offensés* (Dostoïevski), *Les cinq cents millions de la Béguine* (J. Verne), *L'espoir* (Malraux).

<sup>402</sup> A ce sujet, ajoutons que Godard part toujours du titre avant de concevoir son film : "les titres viennent toujours en premier chez moi". Propos recueillis par Emmanuel Burdeau et Charles Tesson à Rolle 22 mars 2000. Voir *Cahiers du cinéma* Numéro Hors-Série (May 2000): 14.

<sup>403</sup> En ouverture du chapitre 4b, tous les titres des précédents épisodes défilent, comme si chaque épisode contenait en germe tous les autres épisodes. Il existe une intertextualité propre aux *Histoires*.

Par conséquent, lorsqu'un énoncé s'affiche ou est proféré (c'est quand même toujours une image, une image-texte ou une image-son), lorsqu'un photogramme, une photographie ou un extrait de film apparaît, une zone d'indétermination se dessine : on ne sait plus qui parle ou qui prend en charge les énoncés, si l'image (la parole ou le texte) vaut pour ce qu'elle est, par autonymie, ou si elle renvoie au film ou au livre qu'elle évoque (par métonymie). De plus, les photogrammes extraits de leur propre séquence actantielle puis travaillés intermédiairement, se déploient en « rhizomes » et ne peuvent converger en une « histoire seule » (titre du seconde épisode 1b). La citation, au sens global, flotte toujours dans un espace flou, oscillant pour ainsi dire entre *mention et usage*, à la fois référence externe *et* énoncé qui vaut pour lui-même, quoique toujours re-couplé à d'autres formes d'expression.

Dans cet espace de pluralisation des liens, l'énoncé se libère de son référent comme du souci de vérité. Tout est vrai, mais tout est aussi fabulé, comme le fait remarquer Godard lui-même dans le chapitre 1b : Le cinéma / comme le christianisme / ne se fonde pas sur une / vérité historique / le cinéma comme le/christianisme / le cinéma comme le/christianisme/ [pause] le cinéma comme le / christianisme / ne se fonde pas sur une / vérité historique / il nous donne un récit / une histoire et nous dit / maintenant crois » (1b). Dans le cinéma (comme dans la religion), il faut suspendre l'idée que ce n'est que du « cinéma » (ou qu'une fable, pour la religion), pour, comme dit Deleuze, nous amener à croire à nouveau au monde. Dans l'immersion filmique, le spectateur redevient « croyant »<sup>404</sup>.



1a

2a

Le film de Godard exige un acte de foi similaire (une « suspension consentie de l'incrédulité » traduisant l'anglais « suspension of disbelief »), et simultanément, il déploie une stratégie adverse de déréalisation ou de distanciation qui met en doute cet acte de croyance même. A l'image d'un pendule, la représentation filmique oscille entre deux écueils, à savoir le vrai et le faux, matérialisés dans le film par ces deux inscriptions : « it's all true » et « F for fake ». Notons de suite que ces deux énoncés correspondent à deux films de Orson Welles. Le premier énoncé semble garantir la véracité de ce que l'on voit ; la déclaration affirmative (« It's all true ») semble affirmer : « tout ce que vous allez voir est vrai ». Mais sous cet énoncé déclaratif pointe le régime fictif d'un second film de Orson Welles (un film resté d'ailleurs inachevé). En changeant de plan de référence ( en oscillant d'un contenu sémantique à un titre de fiction), le texte mine la valeur de vérité de son propre énoncé. Cette fois, l'énoncé (« it's all true ») pris au sens littéral se voit contredit par l'image-fond qui lui sert de support, car cette image provient d'un film qui parle du leurre de l'authenticité (*Vérités et mensonges* dans le titre français). Comme on peut l'observer, Godard parvient à parodier un effet de réel, à établir un semblant de véracité pour aussitôt le casser par un constant rappel du caractère fictif de l'image. Tout est vrai, mais tout est également faux,

<sup>404</sup> Gilles Deleuze, "Puissance du faux," *L'image-temps* (Paris: Ed. de minuit, 1985): 165-202.

comme dans le régime suspensif de l'incrédulité propre au cinéma. A l'indétermination, Godard ajoute la pratique de la palinodie qui, en troublant la concordance du discours, met en danger le récit du film.

L'univers polyphonique et fragmentaire des citations contribue à forger un monde où nul énoncé ne peut être pris pour argent comptant (comme métalangage de l'œuvre qui le produit), créant, comme le suggère Maurice Blanchot à propos de l'œuvre littéraire, « un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur »<sup>405</sup>. Dans cet espace dynamique, où toutes les formes d'expressivité entrent en jeu, s'affrontent, s'entrechoquent, se greffent et « travaillent » le sens, nulle voix ne fait autorité, et nulle trame narrative linéaire ne fait surface. Le traitement plastique et poétique de la citation (qu'elle soit image, texte ou parole), fait de l'« espace d'indétermination » propre au film, un lieu de contestation de la vérité, d'affirmation de la multiplicité et d'égalisation des voix. L'espace citationnel que crée Godard éconduit la possibilité d'une voix totalisante comme celle d'une distribution narrative linéaire fondée selon la théorie narrative de Ricoeur sur « un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents »<sup>406</sup>. Dans *Histoire(s) du cinéma*, l'exigence de concordance propre à la « mise en intrigue » est constamment battue en brèche par des procédures de suspension ou de cassure de la « réalité » objective de l'énoncé filmique. En ce sens, le régime citationnel participe d'une déconstruction de l'histoire (et même de l'historiographie classique) au profit d'une pluralisation discordante, ce qui légitime la mise au pluriel des *Histoire(s)*.

En résumé, nous avons exposé la nécessité de négociation du regard qu'impose l'intermédialité du discours filmique, puis la détotalisation du récit que construit l'espace citationnel. En outre, l'étude du fonctionnement de la citation chez Godard a mis en valeur le processus de dédoublement propre à toute énonciation. Ce dédoublement donne déjà accès à une première forme d'altérité. A cette altérité immanente, s'ajoute une autre forme d'altérité, qu'on pourrait qualifier « d'intertextualité » (d'inter-icongité ou d'inter-vocalisme), constituée par l'intervention de différentes voix. *Histoire(s) du cinéma* constitue un espace détotalisé, « libéré » pour ainsi dire, dans la mesure où Godard met en contact une pluralité de voix : médiales (textes, images, sons), linguistiques (latin, anglais, français, italien), féminines et masculines ; documents d'archives et documents fictifs). Et toutes ces voix ne glissent jamais dans un jeu de soumission ni de subordination réciproque. Le mélange des médias chez Godard conduit moins à une synthèse supérieure qu'à un jeu relationnel fluctuant qui résiste à l'intégration narrative, à l'harmonisation, au primat du discours et du sens. Dans cette interactivité relationnelle, le sens n'est jamais acquis, posé ou institué.

### **2.3 L'appel à l'Autre : une égalisation, une dialogisation et une remédiation des voix**

L'espace intermédial d'*Histoires* ouvre donc à l'altérité, à une altérité toujours autre, dans

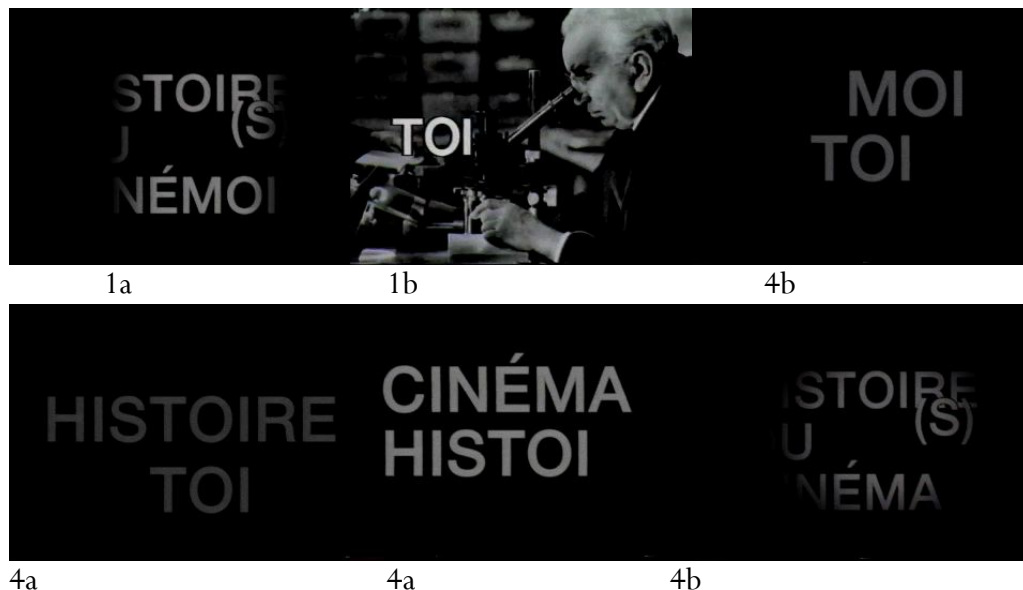
---

<sup>405</sup> Maurice Blanchot, "Mémoire sur le cours des choses" 187-188.

<sup>406</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit 2* (Paris: Seuil, 1983) 18.

un processus constant de fragmentation et de remédiation du sens. L'espace intermédial défie toute totalisation dans la mesure où, comme le note Forest, se mettent en place des procédures d'« infinitisation du sens »<sup>407</sup> : il s'agit de « rapprocher des choses qui n'ont encore jamais été rassemblées et ne semblaient pas être disposées à l'être », et de créer des passages pluriels, de nouveaux frayages, pour que l'image se dépasse vers autre chose, qu'elle s'exprime par ses voies propres. En ce sens, l'intermédialité offre un lieu de pluralisation du sens, mais surtout un espace d'égalisation où nul média n'est privilégié. Le geste fragmentaire et ambivalent de la citation donne lieu à un bruissement polyphonique de voix, de paroles anonymes, unies dans ce que Blanchot appelle une « communauté inavouable », où le seul véritable lien est celui de la mort.

### 2.3.a. La mise en valeur de l'altérité



Tout au long d'*Histoire(s)*, on observe une mise en valeur de la situation dialogique : elle prend d'abord une forme littérale par l'inscription camouflée des pronoms personnels objet « moi » et « toi » dans le titre même du film « *Histoires du cinéma* » (notons à ce sujet que Godard transforme cinéma en « cinémoi », notamment dans les épisodes 1a et 2b) ; les pronoms apparaissent aussi intégralement et sans falsification sur d'autres plans du film (comme par exemple le couple « toi/moi » inscrit en décalé sur le plan des frères Lumière dans l'épisode 1 b). Le « toi/moi », matérialisant autant le couple ou la copule que la « duellité », devient un principe fondamental de structuration du film.

Ce « deux » se signale dans de nombreuses configurations : dans la structure double des épisodes (1a/1b ; 2a/2b ; 3a/3b ; 4a/4b), dans le photogramme obsédant de la *Prison* (où l'on voit un couple derrière un projecteur), dans le « deux à l'heure » (vitesse à laquelle roulaient les voitures de la RKO dans lesquelles les starlettes paraient), dans les séquences en montage alterné de deux films, dans les « deux bobines » des frères Lumières, dans les dialogues extraits des bandes-son, dans l'interview de Godard par Daney, et enfin, dans la dédicace personnelle au couple

<sup>407</sup> Philippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier" 20.



« Godard / Miéville » dans l'incipit de l'épisode 4b (« Pour Anne-Marie Miéville et pour moi »).

Ce « toi » opposé au « moi », omniprésent, construit tout un système allocutif qui, renforcé par l'usage des différents déterminants possessifs, simule une adresse, un mouvement *vers l'Autre*<sup>408</sup> comme un mouvement de l'autre vers soi (« le cinéma substitue à notre regard » ; « à nos désirs » ; « make me a star » ; « oh ! ma lumière » ; « mon nom partout » ; « tu ne viens jamais me voir » ; « kiss me deadly » ; 2a : « c'est moi », « les signes parmi nous », « tes seins sont les seuls obus que j'aime » ; 2b : « chacun de nous porte autour de soi des rêves in-visibles » ; 3a : « je sais à quoi tu penses » ; « sur ma lèvre » ; 3b : « que je regarde par ses yeux/ que je vois sa main se tendre/ dessous moi comme si c'était la mienne » ; 4a : « toi/ histoire » ; « une histoire avance vers nous à pas précipités ; une autre histoire nous accompagne à pas lents » ; « toi/né/toi ... né / toi / né » ; « que je suivre/ qui je suis/ oublié... » ; 4b : « à toi/ é/ moi » ; « toi, toi, toi... Histoire », « toi/ histoire », « histoires du cinéma/ d'après moi/ après moi »).

Je me focaliserai sur l'incipit d'*Histoires* où « apparaît » pour la première fois le titre du film. Par souci de clarté, nous avons intégré au texte les différents photogrammes (une séquence de 6 secondes au total) composant l'inscription graduelle du titre. Soulignons aussi que le « *toi* » se met à clignoter par la suite.



entre 2min 52sec et 2min 58s (1a)

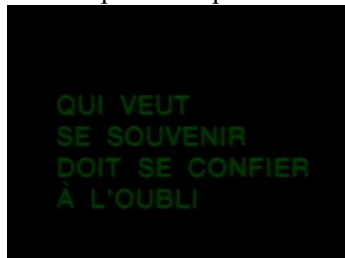
Dans la série d'images proposées, la déconstruction visuelle et rythmique du mot « His-toi-re » fait émerger sa structure interne, sa composition phonique, ainsi que la matérialité et la plasticité de la langue. La scansion individuée des lettres permet l'apparition progressive du pronom « toi » que dissimule le syntagme *histoire* ; elle fait donc apparaître l'altérité, le *toi*, motif récurrent, nous l'avons vu, synonyme d'adresse ou d'interpellation de l'Autre. L'Histoire *surgit* alors comme le lieu de l'altérité ou de l'adversité par excellence.

A l'inverse, et comme toujours dans le régime palinodique de Godard, l'insistance sur ce « toi » peut également marquer un élan de totalisation. Dans le clignotement final du *toi*, Godard interpellant le regard du spectateur, aspire semble-t-il à intégrer l'audience dans la représentation même. Mais cette interpellation n'est pas *représentation* en soi, elle s'énonce au contraire comme

<sup>408</sup> Kaja Silverman, "The Dream of the Nineteenth Century," *Camera Obscura* Vol. 17.3 (2002): 1-29.

limite même du processus représentatif. Le *toi* peut bien être proféré, écrit, projeté, mais il ne peut être *représenté* à proprement dit. Il subsistera toujours un espace infranchissable entre le « moi », l'écran, et le « toi », l'audience. Mais cet appel impuissant à l'Autre qui se contente d'écrire *toi* (« J'écris ton nom » s'affiche plus loin dans le film) amorce néanmoins un geste vers l'autre, donc un processus continu de « dialogisation », pour reprendre le terme d'Emmanuel Lévinas. Voilà pourquoi il était crucial de mettre en valeur l'adversité, le « toi » d'« Histoire », pour le transformer en interlocuteur, en opérateur de dialogues.

Si la mise en valeur de l'altérité est une voie ouverte à la pluralisation des voix, elle vise également à renverser les dualismes traditionnels. En fait, à l'antagonisme du dualisme, Godard substitue la tension d'une dualité qui perdure au sein même de l'image-son. Dans l'analyse de la citation latine de Virgile au début du film, nous avons déjà observé la présence d'une dualité qui se maintenait. Mais ce phénomène s'étend volontiers au film entier : à la lumière répond l'obscurité (le motif de la lumière ou de l'obscurité y est omniprésent) ; à l'image répond le néant, c'est-à-dire le l'intervalle noir de la projection (le noir est traité comme image à part entière). Outre la référence à la caméra obscura et au développement photographique, le noir matérialise l'écran où l'image se projette, mais il évoque également les intertitres des films muets. Il renvoie donc à l'*historicité* ou à la *genèse* de l'image. En outre, il compose avec l'image un tout organique : le noir est pulsatif, il ponctue et rythme l'ensemble du film, tel un soupir, une respiration ou un clignement d'œil. Enfin, le « noir » fonctionne comme métaphore de l'oubli ou de la mort. Sa « visibilisation » est d'autant plus justifiée dans l'optique du film, attendu qu'un effort méthodique de souvenance sous-tend le projet. Les *Histoire(s) du cinéma* impliquent nécessairement en elles l'assomption en profondeur de la dimension d'oubli au cœur de l'Histoire elle-même.



4b

En réalité, l'omniprésence du « deux », vacillant entre adversité et altérité, fonde une quête proprement historiographique, celle d'intégrer les laissés-pour-compte de l'Histoire, ceux qui n'ont jamais fait l'Histoire mais sur lesquels celle-ci s'est glorieusement érigée (notamment les femmes, les personnages ou événements mineurs, les travailleurs et les faibles, comme également les « voix » mineures, les sources dites « apocryphes » ou illégitimes). En constituant un espace cousu d'altérité, un lieu où les voix médiales entrent en contact et renégocient leur sens, le film démontre encore que la multiplicité est constitutive de l'Histoire, et de nouveau, que l'Histoire est bien le lieu de l'Altérité.

Une question se pose alors : comment comprendre ce phénomène de dialogisation par rapport au désir de représentation de l'Histoire ? Peut-on y voir une fois de plus une pluralisation du « dire », une volonté de subvertir le Même (ou le monopole de la Vérité) et de prévenir toute tentative d'*intégration* narrative ?

### 2.3. b. L'altérité des voix médiales et la remédiation du « dire »



25 sec (1a)

Sur fond noir, doublé d'une voix intimant l'ordre de ne pas « montrer tous les côtés des choses », surgit le mot « Histoire(s) » fragmenté en trois segments (« his » « toire » « s »). Le mot est décomposé en une suite verticale de phonèmes et de lettres (His-toire-(S)). Outre la mise en valeur du toi, l'échafaudage vertical des lettres attaque la linéarité de l'écriture occidentale et rappelle davantage l'écriture idéographique ou la plasticité de la page mallarméenne<sup>409</sup>. Godard affectionne les fissures ; il casse toute opération de synthèse du sens en subvertissant la linéarité du balayage traditionnel de l'œil propre à la lecture. Les titres s'émancipent des codes de visibilité comme des normes de lisibilité. Ce faisant, Godard découvre l'altérité au sein du texte, qui déborde son contenu sémantique ainsi que sa propre logique de réception. (En réalité, le traitement du texte met en valeur le fait qu'il ne s'agit pas de texte, mais de *l'image* d'un texte.) Si le regard du spectateur doit négocier ce qu'il voit, c'est parce ce qu'il voit ne peut être simplement consommé dans une lecture frivole. Si lire un texte c'est viser sa signification, Godard bloque au contraire toute visée du sens : le texte se donne à voir, il devient image composite. Godard fait donc de l'hybridité immanente au texte un défi du sens.

A quelques variantes près, on peut généraliser ce constat au film entier. La mise en page, la construction et la syllabation graphique des énoncés textuels représente en effet un souci permanent du montage godardien. Les titres, les vignettes, les inscriptions sur l'image bénéficient tous d'un traitement plastique élaboré qui varie de séquences en séquences (couleurs, taille, police, etc...). Comme on l'a vu précédemment avec le mot « His/toire/s », l'harmonie et l'équilibre graphiques sont sans cesse perturbés. Selon le même procédé, Godard fait aussi exploser toutes les autres règles de composition graphique (la règle d'or, la règle des tiers, le principe de lisibilité optimal) : les mots sont, ou fragmentés, ou inachevés, ou enchevêtrés (« la vie continu.. » ; « une vague novell ») ; ils débordent parfois le cadre de l'écran, comme si Godard mimait par là l'excès qui les habite (le sens ne peut que déborder du cadre ou de la prison discursive qui les ceint) ; leur lisibilité s'estompe parfois au point de rendre la lecture difficile, voire impossible ; l'interlignage s'effondre et les mots se chevauchant forment un entrelacs de signes relativement hermétiques. Le texte est en quelque sorte poussé à la limite du non-sens, il ne dit plus rien ou ne communique plus un sens unique. Le dire se fait désormais voir, il s'incline dans l'image. Enfin, Godard convoque également toutes les ressources de la métrique et de la prosodie pour renégocier le mode

---

<sup>409</sup> La question est débattue lors de la discussion entre Jean-Michel Rabaté, Michel Collot, et Jean-Loup Bourget in: Gagnebin, Murielle et Christine Savinel (éds), *Le commentaire et l'art abstrait*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999) 208-209. Voir également l'étude de Jean-Louis Leutrat, *Godard: un cinéaste mallarméen* (Paris: Schena, 1998).

d'apparition du texte : il opère une mise en rythme des lettres ou des mots, qui amplifie le brouillage du sens et perturbe le regard du spectateur. Ajoutons aussi que Godard convoque en plus d'autres langues étrangères, qu'il multiplie les jeux de mots, les reprises, les calligrammes, les renvois, les césures.

Dans ces phénomènes de pluralisation du sens, on retrouve sans doute les pratiques de la poésie lettriste d'Isidore Isou. Le Lettrisme en effet, né après la guerre, renonce à l'usage purement linguistique des mots et plonge dans l'univers musical, la poétique des lettres, qu'Isou nomme la loi de « l'amplique et du ciselant ». Forest, quant à lui, compare le montage godardien à l'étincelle surréaliste, et les phénomènes de surimpression aux procédés de collages<sup>410</sup>. *Histoire(s) du cinéma* s'érige selon lui en quête allégorique du langage filmique, en « odyssee perpétuelle d'un art en direction de lui-même »<sup>411</sup>. S'il est vrai que l'esthétique du film inclut des procédés de collage, on ne peut réduire le traitement de l'image à une mise en abyme d'un art en quête de son langage propre. Dans les procédures de manipulation du texte, Godard opère un réel débridage du sens et du dire, de même qu'il plonge dans l'Histoire et l'historicité de l'image.

Reprenons maintenant l'exemple du début. La fragmentation graphique du syntagme « *Histoires* » dénonce l'illusion référentielle. Le texte qui s'affiche sur l'écran n'est pas en réalité du texte, c'est « juste une image », comme le rappelle souvent Godard. C'est pourquoi, au lieu de convoquer la lecture, les mots s'offrent à la négociation du regard. Ils se font même icône, signal, slogan et pulsation. Dit autrement, à l'image du cinéma en ses débuts, le texte devient ostentatoire, spectaculaire, phénomène de foire. Dans un clignotement permanent d'images (le « toi » qui clignote rappelle les jeux de surimpression des images), Godard rappelle que nous vivons entourés de slogans (« les signes [sont] parmi nous »), que nous sommes constamment martelés d'annonces publicitaires. Outre le matraquage publicitaire, la poétique de « clignotement » qu'on peut qualifier avec Jacques Aumont de « battement d'images » évoque également les pulsations cardiaques. Dans l'essai intitulé « Montage, mon beau souci »<sup>412</sup>, Godard explique en effet que « monter est un battement de cœur ». Ainsi, tandis que l'œil du spectateur discerne à peine l'image d'un charnier qui disparaît immédiatement dans un flash, l'image clignote comme pour offrir un dernier battement de vie. L'image clignote mais elle ne dure pas, elle refuse de défiler en continu et de faire perdurer l'illusion de réalité. Godard nous rappelle, non sans ironie, que le cinéma, c'est la « vérité 24 fois par seconde ». En réalité, il montre surtout que les clichés aussi s'entassent et meurent comme des corps, que la pulsation qui les projette est tantôt pulsation de vie, tantôt pulsation de mort. La problématique de Godard, remarquons-le est proche en cela de celle de Proust : comment « dire » en effet les instants oubliés, les moments morts de l'Histoire, bref tous ces clichés qui sombrent dans les charniers de l'oubli ? Comment éviter que ces plans ne meurent une seconde fois pétrifiés dans l'image ? On remarque aussi que ce « battement d'images » renvoie également à la pulsation d'un métronome : ces mots qui clignotent à la manière d'une composition musicale, manifestent la vitalité propre au sens. Ils nous rappellent enfin que le Temps a des plis irréguliers, que l'Histoire est un entrelacs de rythmes, donc de multiples temporalités.

Par ailleurs, si le traitement du texte a mis en lumière des opérations de remédiation, qui

---

<sup>410</sup> Phillippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier" 19.

<sup>411</sup> Idem 24-25.

<sup>412</sup> Jean-Luc Godard, "Montage mon beau souci," *Cahiers du cinéma* 65 (Déc. 1956): 28-29.

consistent à transférer des propriétés d'un média à un autre média (ici, le traitement musical et plastique des titres ravive les potentialités expressives de l'écriture), que pouvons-nous dire de la relation entre l'image et le son ? Dans *Histoire(s)*, il semble que le son mette en valeur l'altérité immanente aux images plus qu'il leur sert de contrefort réaliste.

De nombreuses recherches ont exploré la relation du son et de l'image. Michel Chion, le plus célèbre, souligne avec justesse que le son produit des effets de temporalisation, de vectorisation et de linéarisation de l'image fixe. S'agissant de Godard, il retient surtout les dissonances audio-visuelles, qu'il nomme « audio-divisuelles », puisqu'elles consistent selon lui à interrompre ou à intercepter la continuité fondamentale de l'image.

D'une part, on remarque chez Godard que le son fait l'objet d'un travail identique à celui opéré sur l'image ou le texte : il devient donc comme le texte et l'image un souci du montage. De l'autre, il est vrai, la bande sonore n'est plus liante, homogénéisante ; elle n'efface plus les stigmates de la discontinuité visuelle entre images. A l'inverse, le son traverse l'image, la fragmente, la brouille, l'interroge et la problématise, et court-circuite même le sens discursif. Le son n'est donc plus considéré comme une force synthétisante mais une puissance d'interrogation de l'image et du regard. Aussi, loin de renforcer l'illusion référentielle, le son déréalise l'image, la mythologise, la sensibilise, la vide de son réalisme fondamental. En ce sens, le son pratique déjà une forme de résistance par rapport au récit narratif ou historique. En incorporant des blocs de réalités passées (par le biais des citations), qui donnent l'illusion d'une collection d'archives, le film semble gagner en réalisme objectif, se doter même d'une fonction testimoniale. Mais Godard brise l'effet de réel de l'image par des injections sonores impromptues.

Par ailleurs, le son offre un « sens » impalpable, invisible et non-linguistique : nous ne sommes ni dans l'ordre du « dire » ni dans celui du « voir ». Chez Godard, le son ne dote pas l'image de « profondeur » objective, il accentue au contraire le décadage, révèle la dimension de hors-champ présumée mais non visualisée. En un sens alors, il fait « voir » une absence, ou il fait de l'absence une « voix » qui sourd depuis différentes profondeurs du passé. Car toutes ces voix qui se font entendre (la voix de Godard, celles des comédiens et des chanteurs, les bandes sons des films et les morceaux de dialogues en fond sonore) ont des résonances différentes et témoignent chacun d'un espace-temps respectif. Le son offre un regard qui passe par l'écoute : Godard donne une « image » *autre* d'un film par le biais de sa bande-son, donc depuis un lieu qui résonne sans se matérialiser visuellement. Il se produit ainsi une « remédiation » du voir dans l'écoute.

De l'analyse précédente, nous pouvons déduire que le travail intermédiaire de détotalisation du sens se caractérise par une plasticité extrême des modalités d'apparaître des éléments en présence. La technique de la surimpression que mentionne Forest à propos d'*Histoire(s)* n'est en réalité qu'un processus de « visibilisation » parmi d'autres. Le travail intermédiaire engage en réalité un travail de remédiation, c'est-à-dire, des opérations multiples de décadage ou de recadrage visuels, textuels et sonores, des opérations méticuleuses de contact entre différentes voix médiales : l'image se fait slogan (affiche, publicité, titre de film), pulsation organique ou rythmique, texture (manipulation plastique dans le montage, ouverture à l'iris, phénomène de surimpression, fusion en transparence, clignotement d'images, volets mouvants) ; le son se fait texte (comme pour la machine à écrire) ou « image » (une bande-son qui rappelle un film, ou un microphone qui traverse le champ). Au total, ces phénomènes de remédiation ne sont pas des translations pures d'un média à un autre, pour autant qu'ils participent à une logique de

différentiation du sens. A la question essentialiste en apparence : « Qu'est-ce que le cinéma ? », le film substitue une autre question : « Que peut le cinéma ? ». En découvrant la matérialité comme la plasticité des signes, le cinéma révèle moins un « langage qui bégaie » que des potentialités du dire non encore explorées.

Chez Godard, l'écran définit bien ce qu'observait Nancy, à savoir « une totalité ouverte sur les autres et configuré avec eux, à les toucher ». Il faut comprendre ici le verbe « toucher » dans les deux sens, d'abord littéralement, de mise en contact, et puis métaphoriquement, de production d'un affect. L'image de Godard est *affect* : à la fois travaillée de l'intérieur par un rayage intermédial, et lieu de pluralisation du dire dans tous les sens possibles. Dans le film, ce jeu de différenciation n'est pas la composante ludique d'une activité de déconstruction postmoderniste, c'est un véritable travail de *palpation* du *dire* au sein de différentes voix médiales (pour filer la métaphore du toucher utilisée par Nancy). Il ne s'agit nullement de tout dire ni même de raconter une histoire *une*, mais bien de faire travailler le « dire » dans des « remédiations », de créer une matière narrative sans vectorisation : le sens est ouvert, et si la totalité existe encore, elle est toujours détotaillée. Le film de Godard découvre alors une surface polémique saturée, composée de « synthèses disjonctives » entre éléments distants : c'est un lieu déhiérarchisé où Godard ne privilégie ni la voix, ni l'image, ni le texte, ni le silence, ni le noir. La vérité s'échoue dans une pluralité d'histoires incompatibles, dans un dire polyphonique qui ne se limite plus à la parole ou à l'écriture : Godard chercherait alors « à dire sans rien dire »<sup>413</sup>.

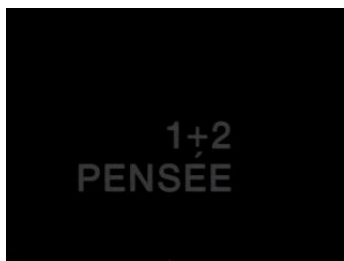
### 2.3.c. L'intermédialité et l'espace d'égalisation des voix

Selon Céline Scemama, Godard « trame des images où se tisse la filiation entre les arts »<sup>414</sup>. Le cinéma, héritier des arts et de l'histoire, découvrirait dans le tissage d'images-sons qui le constitue sa parenté ontologique avec les autres formes artistiques. Pour l'auteure, cette idée d'héritage et de filiation suffirait à justifier l'intermédialité d'*Histoire(s) du cinéma*. Mais, une fois de plus, l'observation s'appuie sur une citation textuelle tirée d'*Histoire(s) du cinéma* : l'inscription « album de famille » apparaît en effet dans l'épisode 3b. Or cette filiation, quoiqu'explicitée dans le film, ne va pas de soi selon nous. Du moins, elle n'est pas sans ironie, comme l'ont montrée les analyses précédentes. L'histoire des arts, et surtout l'histoire du cinéma en particulier, sont riches de conflits, de dissidences, de luttes pour l'hégémonie artistique, loin donc d'une vision communautaire idéalisée entre les arts (l'« album de famille »). Surtout, d'autres énoncés du film font état d'une rivalité ou d'un antagonisme latent entre les différentes formes d'expression : « le théâtre était trop connu, le cinéma trop inconnu » dit Godard dans l'épisode 2b. La surface égalisatrice ou communautaire de l'écran ne peut être constituer un postulat de base, ni même évoquer une possible harmonisation ou une intégration d'ensemble ; elle indique plutôt une reconnaissance de l'Autre, nous l'avons vu, c'est-à-dire une possibilité de rencontres, même antagonistes, entre différentes voix médiales, la possibilité même du « 1+1=3 ». Afin d'éclaircir notre propos, prenons maintenant un exemple où se joue cette redistribution des voix.

---

<sup>413</sup> Ce texte apparaît sous forme de vignette dans l'épisode 2b.

<sup>414</sup> Scemama 41.



3a



1a

A la fin du prélude du chapitre 1a, le martèlement de la machine à écrire épouse remarquablement le 3<sup>e</sup> mouvement de la symphonie *Dona Nobis Pacem*<sup>415</sup> (1945-1946) d'Arthur Honegger. Une rencontre inopinée se produit littéralement à l'écran entre un mouvement réel dans l'image, celui du microphone qui s'immisce lentement (et « illégalement » selon les conventions filmiques traditionnelles) dans le champ de vision, un mouvement symphonique, et le mouvement trépidant de la machine à écrire où Godard tape presque en mesure. Les différents flux, s'ils se conjuguent, ne s'harmonisent pas, mais ils se brouillent. Le son s'immisce dans le champ à la manière d'un acte de résistance : la musique-résistance d'Honegger, l'intrusion du microphone dans le champ (qui fait figure de faute technique de réalisation et de résistance par rapport au code normatif de récit filmique), la juxtaposition « sacrilège » d'un bruit vulgaire de machine et d'une symphonie « classique », et enfin la voix cérémonieuse qui annonce le titre du film : « Histoire(s) du cinéma, chapitre un (a) ». La structure se décline ironiquement en chapitres, comme si le chaos de l'Histoire avait pu magiquement s'ordonner, se projeter dans une histoire fantasmée à partir d'un matériau composite (comme la victoire du principe de concordance dans le récit aristotélicien). Mais l'image dément : elle témoigne encore du chaos de l'Histoire. Le geste d'abstraction du titre (« chapitre 1a ») peut bien ignorer les voix qui la composent, l'altérité qui la nourrit et la singularise, l'histoire de sa genèse et le récit fictif (« L'Histoire, Chapitre 1a ») auquel elle aspire. L'image, elle, les rend de nouveau visible.

Par conséquent, l'espace intermédial d'Histoires « vise moins à restaurer la fiction morte d'un *art total* qu'à rendre possibles, d'une langue à l'autre, toutes sortes de passages par lesquels le sens se trouve à chaque fois démultiplié »<sup>416</sup>. Cependant, plus qu'un espace d'indétermination du sens, *Histoire(s) du cinéma* se fraie une voie originale dans les débats esthétiques mentionnés plus haut. La fiction de l'art total, qui traverse le cinéma depuis sa naissance, donne l'illusion d'une totalisation

---

<sup>415</sup> La symphonie liturgique no3 d'Honegger est devenue un symbole du combat entre l'Homme moderne et la décadence barbare de l'Homme moderne. Elle fut écrite peu de temps après la seconde guerre mondiale.

<sup>416</sup> Philippe Forest 15.

du sens, l'illusion d'un *geste* expressif total. Dans l'acte de mise en valeur du deux, de l'altérité, Godard construit au contraire un espace où nul média n'est privilégié. Les voix se croisent, s'entrecroisent, comme le montre l'exemple cité, elles opèrent de façon contrapuntique les unes par rapport aux autres, à la manière peut-être d'un commentaire, ou d'une puissance de différenciation et d'interrogation. Nulle synthèse supérieure du sens n'est envisageable, ni aucun discours de vérité.

En définitive, le phénomène de détotalisation du sens et de remédiation du dire exige une poétique de l'intermédialité. Mais celle-ci ne se résume pas à un geste de révérence par rapport aux autres formes artistiques — pour Godard, le cinéma est un art de la réalité, et pas simplement un art de l'image ; l'intermédialité ne se contente pas de faire de la représentation du chaos du monde un chaos représentatif. Au contraire, il existe une relation profonde, organique, pulsative même, entre la poétique de rayage de l'image propre aux *Histoire(s)* et le mode de narration constitutif d'une véritable introspection et d'une réelle conscientisation historique du cinéma telles que l'envisage Godard. La poétique de l'intermédialité est ancrée dans une réflexion historiographique, autrement dit une réflexion méthodologique sur l'écriture de l'H/histoire : l'espace intermédial s'avère adéquat, « éthique » à proprement dit, pour accueillir cette multitude d'*Histoire(s)*. Pour Godard, le fond d'un film, c'est sa forme, ne l'oublions pas. C'est ce que je me propose de montrer à présent.

#### 2.4. La belle « machine à écrire » du cinéma : une logique de ressassement de l'Histoire



1b

1b

1a

##### 2.4. a. La Grande Histoire : de l'écriture à la projection

Si l'espace construit par *Histoire(s)* opère une égalisation des voix médiales (le dire, le voir, l'entendre se coudoient), l'image persistante et récurrente de la machine à écrire, donc de l'écriture, semble pourtant bien dominer le film. Si l'histoire du cinéma peut se dire *autrement* et sans passer par l'écrit ou plus généralement le discursif, pourquoi Godard se met-il en scène devant une machine à écrire ? Pourquoi Godard fait-il du fracas de cette machine, une ponctuation récurrente de l'image et un brouillage permanent du son ? Ce geste, concoure-t-il à problématiser davantage la textualisation de l'Histoire, ou fait-il de l'écriture un passage obligé de l'Histoire ? Les images se verraient-elles une fois de plus assujetties aux mots ?

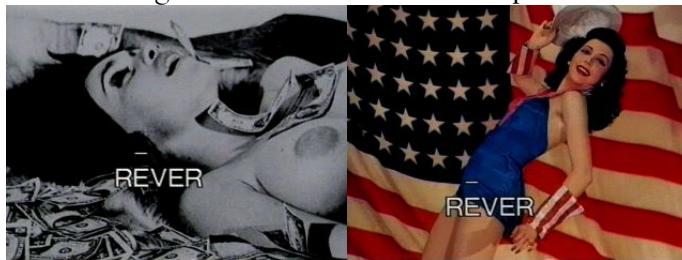
Comme le remarque Raymond Bellour<sup>417</sup>, Godard se positionne toujours par rapport au passé, à l'histoire du cinéma et des images en général. D'une part, l'image de la machine à écrire

<sup>417</sup> Raymond, Bellour, Mary L. Bandy, Laurence Kardish, Barbara London, and Colin MacCabe. *Jean-luc Godard: Son + Image, 1974-1991* (New York: Museum of Modern Art, 1992). Selon Bellour, Godard est



n'est pas une machine à écrire elle-même (comme dans le tableau de Duchamp, « ceci n'est pas une pipe » ), elle est juste une image. Mais cette image de l'écriture parvient à interroger les rapports de l'image et de l'écriture, du cinéma et du scénario, et, bien entendu, de l'Histoire et de sa « mise en récit ».

Présence métaphorisée de la caméra-stylo (« et la caméra stylo/ c'est Sartre qui a refilé l'idée au jeune Alexandre Astruc » dit Godard sur un plan de Prévert au travail, « pour que la caméra tombe sous la guillotine du sens/ et ne s'en relève pas »), la machine à écrire nous rappelle la tradition cinématographique française des années vingt en quête de légitimité artistique. Des réalisateurs comme Astruc cherchaient à élever le statut artistique du cinéma en s'inspirant de la littérature. Par suite, la machine à écrire suggère les premiers pas du scénario. A l'écran, l'énoncé « l'instant fatal » s'inscrit, indiquant alors que le scénario fut fatal au cinéma (pour Godard, les films sont des « monstres » parce qu'ils ont d'abord été écrits). Dans l'épisode 2b, Godard nous raconte même « l'invention du scénario » : « c'est [dû à ] un petit comptable de la mafia / il fallait mettre de l'ordre dans le désordre / des trouvailles de Mark Sennett ». L'écriture chez Godard, c'est ce qui tue le cinéma, c'est ce qui dit avant de voir, c'est ce qui fait de l'image filmique une servante du texte, une simple projection d'un contenu prédéterminé. Ajoutons ici qu'en tapant à la machine des titres de livres ou de films, Godard met en lumière cette pratique, car le livre qu'il énonce existe avant même d'être écrit. Propre à la logique de la redondance, Godard tape des mots qui forment déjà des livres. Il se contente alors de transcrire. Or le film ne peut être écrit avant d'être vu. S'il s'écrit intégralement avant d'être fait, il se transforme en simple « machine à histoires ». Par extension alors, la présence de cette machine à écrire témoigne de l'évolution fatale du cinéma en infernale « machine à histoires » (2b), donc en « belle machine à écrire » (2b) qui ne se lasse guère d'écrire sans répéter des histoires de sexe et de mort, de faire rêver, de produire des stars, de forger un monde de fantasmes qui recouvrent la réalité.



1a

1a

Dans *Histoire(s) du cinéma*, le geste de Godard est doublement subversif : d'une part, l'évocation de l'écriture via l'image de la machine à écrire semble renforcer le primat du texte, celui de l'écriture sur l'image, de même qu'une vision du cinéma comme « machine à histoires ». A l'inverse, la « machine à écrire », en mimant la scène de l'écriture du scénario, subvertit les conventions de création filmique. Dans *Histoires*, l'écriture est simultanée à l'image et par conséquent, l'image ne répond plus du texte. Godard écrit après avoir vu ; il écrit, alors qu'il regarde, et il écrit, alors qu'il monte. L'écriture du film ne précède pas sa réalisation, elle l'accompagne. Elle dévoile ce qui reste en général invisible, à savoir le temps de la conception ou

---

contre une forme d'image qu'on pourrait qualifier de "consensuelle." Bellour ajoute que Godard se positionne toujours par rapport au passé.

de l'écriture du film. Avec Godard, ce travail remonte désormais à la surface, se fait visible et persiste, image parmi d'autres images. Surtout, face à la monstrueuse « machine à histoires » du cinéma, Godard pose et oppose sa singulière machine à écrire, se met lui-même à revisiter ou à récrire « toutes les histoires avec un (s), celles qu'il y aura, celles qui y auraient... [et] celles qu'il y a eues ». A l'image peut-être des titres de roman ou de films dont il tape le nom. Ce faisant, il incorpore des morceaux de réel dans son film (puisque ces livres ou ces films existent vraiment), qui par là gagne dans sa fonction d'archives. Mais Godard ne cite jamais sans transformer. Amorçant en apparence un effet de réel, la frappe de la machine met en abyme le constructivisme de tout historisation, elle montre une autre réalité de l'Histoire, cette fois, constituée de fictions. Lorsqu'il tape à la machine, Godard n'écrit plus des histoires, mais des titres de fictions, et le genre romanesque est une manière différente d'appréhender la mise en récit du monde. Godard réfléchit à la manière dont l'Histoire s'est écrite jusqu'à présent.

En effet, le fracas de la machine à écrire rappelle surtout la suprématie traditionnelle du texte dans l'acte de mise en archives d'une époque comme dans l'écriture de l'Histoire comme telle. Telle une force de frappe, la machine rappelle que l'Histoire du monde (mais aussi l'histoire de l'art, l'histoire de la peinture) s'est toujours *écrite* (en témoignent par exemple les *Chroniques*). Quant à la peinture dite d'histoire, il faut se rappeler que cette peinture aspirait aussi à « historier », c'est-à-dire à être narrative, avant d'immortaliser des moments glorieux du monde. Le primat du texte, ajoute Godard lors d'une apparition télévisée, s'explique par une volonté de subjuguier le pouvoir démonique de l'image<sup>418</sup>. Pour enrayer la puissance de l'image, le discours s'est acharné à l'appriivoiser<sup>419</sup>, voire à la bâillonner « en la forçant à parler un autre langage<sup>420</sup> pour que « la caméra tombe sous la guillotine du sens, et ne s'en relève pas ». Le geste de Godard s'inscrit dans l'histoire de la « représentation » esthétique. La présence de la machine à écrire ravive le débat traditionnel comparatiste entre les arts mais aussi entre le voir et le dire. Pour enrayer la subjugation de l'image dans la loi du discours, Godard s'attache à voir ou à faire voir l'histoire (du cinéma) avant de l'écrire (c'est d'ailleurs ce qu'il a fait pour ce film, il a visionné d'innombrables archives). Si le discours est prison de l'image (notons de nouveau la filiation du motif carcéral, matérialisé par la reprise continuée du photogramme du couple, extrait de *La prison* de Bergman), deux questions se posent alors : d'une part, pourquoi l'histoire du cinéma ne peut-elle s'écrire ? D'autre part, comment le film de Godard enraye-t-il l'écriture de l'Histoire ? Notons d'emblée qu'*Histoire(s) du cinéma* puise sa substance dans la matière même des images<sup>421</sup>, sans pour autant

---

<sup>418</sup> Régis Debray, "Vie et mort de l'image," Arte (14 Oct. 1995).

<sup>419</sup> "Le cinéma d'aujourd'hui est un cinéma de scénario. Depuis, le texte a triomphé. Il y a eu une longue lutte, mariage ou liaison entre la peinture et le texte. Ensuite le texte l'a emporté. Le cinéma est le dernier art de la tradition picturale. Le film ne doit pas être une occasion de parler, il doit être la source du discours, non l'objet." Interview de Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma* Numéro Hors-Série (May 2000): 11-12.

<sup>420</sup> Au Moyen-Age, l'icône constitue une voie d'accès direct à la divinité. La puissance de l'image repose sur sa capacité de monstration au-delà du dire. Il faut ici rappeler le primat du discursif sur le visuel jusqu'au dix-neuvième siècle.

<sup>421</sup> Le film propose une image "composite", à savoir toutes les configurations d'images possibles : "des images d'archives anonymes, des films sans titre et sans nom d'auteur qui se mêlent à des films qui ont un titre".

renoncer à l'écriture ou au discours (au texte et à la parole). Au mutisme de l'image gouvernée par le texte, Godard oppose une image *déliée* où s'expriment les voix du silence, où le texte ni la voix ne dominant, nous l'avons vu précédemment.



(2a)



L'épisode 2b d'*Histoire(s) du cinéma* aborde ces questions de façon exemplaire. En effet, l'incipit de l'épisode, singulière par rapport aux autres, met (littéralement) en scène *l'écriture* de l'Histoire : Godard écrit au marqueur sur un carton Périphéria : « Histoire(s) du cinéma », qu'il souligne avec vigueur une fois le titre écrit. Cette scène est entrecoupée d'images d'archives (nous voyons la photographie de deux palestiniennes dont l'une vise avec une mitraillette, puis celle d'un palestinien tirant à la fronde le visage couvert d'un kéfié rouge) en alternance avec des photographies de jeunes femmes regardant à la loupe ou au microscope. En un « bruissement » d'images, Godard parvient à faire de l'écriture de l'histoire un problème de vision ou d'articulation d'images. La problématique est découverte : comment écrire une histoire qui se voit, qui s'offre dans des images, des clichés morts ; comment voir ces images sans les réduire à un discours ? Le titre de l'épisode « Seul le cinéma » ne contribue-t-il pas à faire de ce regard, de la négociation du regard qu'implique le cinéma, un enjeu fondamental de l'histoire du cinéma ?

Dans l'épisode 2b, la question de l'écriture de l'Histoire est amplement débattue lors du long entretien filmé entre Daney et Godard. Daney remarque que l'histoire du cinéma ne pouvait être faite que par quelqu'un qui a appartenu à la Nouvelle Vague : « la chance que vous avez eue, c'est d'arriver suffisamment tôt/ pour hériter d'une histoire qui était déjà riche et compliquée, et mouvementée d'avoir vu assez de films ». Selon Daney, c'est au moment de la Nouvelle Vague que le cinéma a pu se penser historiquement car il avait déjà une histoire bien achalandée, une histoire dit-il, « qui était déjà racontable/ qui était encore racontable » (2b). Pour Daney, le cinéma de la Nouvelle Vague pouvait se penser dans l'Histoire, c'est-à-dire sur une trame linéaire où l'on avait conscience d'un avant et d'un après. A ce moment là, Godard objecte que l'histoire du cinéma avait bien été contée, mais pas racontée (cette « mythologie » ou cette mystification du cinéma est abordée dans le dernier chapitre comme faisant partie de l'histoire du cinéma). Pour Godard, ce n'est pas que le cinéma se pensait historiquement, sous la forme d'une chronologie de l'avant et de l'après, mais que le monde ou lui-même, Godard, en personne, ne pouvaient plus désormais se penser *historiquement* qu'à travers le cinéma : « s'il n'y avait pas le cinéma je ne saurais pas que j'ai une histoire » explique Godard à Daney. Le cinéma seul peut réfléchir l'Histoire, permettre à

l'Histoire de se penser historiquement, ou d'avoir une histoire. Le cinéma devient même le seul moyen de faire de l'Histoire, de penser sa propre histoire dans l'Histoire et inversement, « la leur dans la grande [et] la grande dans la leur ». Et Godard de lancer cette formule pour le moins mystérieuse : « pour moi, la grande Histoire, c'est l'histoire du cinéma, elle est plus grande que les autres, parce qu'elle se projette » (2b).



(2b)

A travers la polysémie de la notion de « projection », tentons alors de comprendre la déclaration de Godard. Projeter, c'est d'abord envoyer une image sur une surface, représenter quelque chose sur un plan. Mais il ne suffit pas de projeter une image pour faire de l'(H)istoire (car la peinture peut tout aussi bien projeter une histoire). Pour faire de l'Histoire, rappelle Godard, il faut la spécificité du cinéma, c'est-à-dire le montage (le « 1+1=3 », le raccord de deux images). Et cela, seul le cinéma est en mesure de l'accomplir. Deuxièmement, « se projeter », c'est aussi extérioriser l'intérieur dans l'extérieur, projeter l'avant sur l'après, l'individuel dans l'universel, la petite histoire sur la Grande, et vice versa : « il s'agit du cinéma dans le siècle et du siècle dans le cinéma »<sup>422</sup> comme l'explique Youssef Ishaghpour. A ce propos, notons que la figure du *chiasme* est omniprésente dans *Histoire(s) du cinéma*, à l'image des vers du poème d'Astralis de Novalis « le monde devient rêve, le rêve devient monde », qui apparaît aussi dans le film : « actualité de l'histoire, histoire des actualités », « solitude de l'histoire, histoire de la solitude » ; « seul le cinéma, le cinéma seul ». Pour Godard, « seul le cinéma » est capable de *projeter* une multiplicité d'histoires, de les *montrer* plutôt que de les dire, car le montage peut « projeter » ou transposer du texte, des sons, et des images sur un écran. Nul autre que le cinéma, art sans passé et sans avenir, art du présent, ne peut se projeter dans l'espace et dans le temps (le passé et le futur) comme dans l'imaginaire collectif (les mythes). Le cinéma peut se *projeter* dans l'indicatif et le conditionnel, et « dire par exemple toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits ». Godard, faisant alors référence à Benjamin déclare d'ailleurs : le « présent et le passé entrent en résonance ».

En résumé, le *polémisme* de cette scène de l'écriture, marquée par le fracas d'une machine à écrire, réforme singulièrement la vision traditionnelle de l'Histoire : Godard fomenté une histoire qui, en refusant de s'écrire, de tomber sous la tyrannie du sens, a le pouvoir de projeter, de se projeter, de faire entrer sur la plage noire de l'écran d'autres voix, d'autres modes d'expression, d'autres flux historiques<sup>423</sup>. Si l'histoire du cinéma se projette au lieu de s'écrire, si l'image ne peut être réduite à la parole qui l'accompagne ou à celle qui la suscite, on peut objecter que dans *Histoire(s) du cinéma*, l'image est saturée, trouée de flux, manipulée à l'extrême, réduite parfois à un simple photogramme dont l'amuïssement dénote une irrévérence envers l'image ou le passé.

<sup>422</sup> Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : dialogue* (Tours: Farrago, 2000) 8.

<sup>423</sup> Comme le note justement Céline Scemama, "'seul le cinéma' est au carrefour de 'toutes les histoires', celle des arts ici" (39).

D'ailleurs, Godard ne souligne-t-il pas avec force l'obligation de « dire » ? et dire, n'est-ce pas avec des mots ? Mais nous l'avons observé ultérieurement, si l'image est traversée de flux, cet « entre-images » comme le décrit Bellour, est un espace plastique et modulable qui récuse l'hégémonie du sens discursif ou linguistique comme il récuse la suprématie de l'image. Si Godard enjoint de « dire » l'histoire et non pas de la raconter, c'est pour remettre en question le « dire » classique, renouveler et multiplier les procédures historiographiques de *mise en récit*, et non pour rasseoir le primat du discours sur l'image.

Cependant, et ce sera notre deuxième objection, Godard ne rétablit-il pas l'ombre d'une suprématie ? En *se* projetant (notons la forme pronominale), l'histoire du cinéma ne se libère-t-elle d'un point de vue partiel, d'un « je » partiel qui conte ou raconte ? En somme, fait-elle disparaître le discours et triompher l'objectivité froide du récit scientifique ?



1b

En réalité, Godard ne parle pas de la supériorité du média mais d'une possibilité de représentation élargie (car non réduite au discursif). Godard ajoute qu'il s'agit de l'Histoire, « pas [de] celui qui la raconte » (2b). La forme verbale pronominale « se projette » ne rétablit donc pas l'objectivité scientifique : l'Histoire *se projette*, car la multiplicité, l'agencement ou l'articulation des éléments ne composent pas un espace unifié où triomphent une voix narrative, un auteur ou un narrateur. Voici « la règle du jeu » (1a) : nul acte synthétisant ne peut livrer l'histoire totale du cinéma. Et si l'éclipse annoncée du « je » n'obéit pas à un souci d'objectivité scientifique (en cela Godard se rapproche de Michelet), elle n'est nullement associée à une disparition *totale* de l'individu. Si celui qui raconte recule dans l'invisible, c'est parce qu'il est aussi ce par quoi les choses apparaissent. La projection a moins affaire en réalité avec le souci d'exactitude scientifique qu'avec l'extériorisation d'une voix intérieure dans le monde<sup>424</sup>. Godard n'a pas besoin de faire le récit de « celui qui la raconte », puisque « les *Histoire(s)*, c'est aussi les traces qu'ont laissées le cinéma et les films »<sup>425</sup> en lui-même. En ce sens, le film est également projection de soi sur l'écran, mais projection d'un soi à travers l'autre. En définitive, l'espace intermédial d'*Histoire(s)* fait de l'altérité, non la ruine de la subjectivité, mais la voie même d'un retour à soi.

Voilà pourquoi le film manifeste la nécessité d'une polyphonie de voix (l'attitude citationnelle ou la poétique de la remédiation se trouvent justifiées méthodologiquement), et surtout la nécessité de redire, de pluraliser le dire dans une poétique du ressassement. Si seul le cinéma peut projeter cette communauté de voix distantes, c'est parce que seul le cinéma peut se projeter dans l'infinité d'un dire.

<sup>424</sup> Godard l'a affirmé, ses "histoires" contiennent nombreuses erreurs. Mais entendons bien, l'inexactitude anecdotique ne provient pas d'un manque d'honnêteté; il vise davantage à générer un discours, un débat, une phase critique. En outre, Godard distingue l'histoire de la mémoire, et le film se place sans aucun doute plus du côté de la mémoire personnelle que de l'histoire traditionnelle.

<sup>425</sup> Voir la discussion entre Charles Tesson et Bernard Eisenschitz, *Cahier du cinéma* 529 (Nov. 98): 55.

#### 2.4.b. Voir, dire et redire : la poétique du ressassement

Reprenons l'image du début, à savoir l'apparition ponctuée du mot «Histoires». La déconstruction visuelle et musicale du mot «His-toire-s fait» émerger sa structure interne, sa composition phonique (le «toi», le «his»), sa matérialité et sa pluralité (le s). Elle fait surtout *apparaître* une différence que l'énoncé ou la parole ne pouvaient dire (comme la «différance» avec un «a» chez Derrida), à moins d'occasionner un phénomène de redondance dans le voir et le dire, comme le font précisément Godard et Derrida («Histoires avec un s» répète Godard). La lettre «s» placée entre parenthèses ne peut qu'apparaître textuellement. Mais le texte n'est pas un compromis entre le visible et le dicible, il démasque au contraire les défaillances de l'un et de l'autre, dévoile leur irréductibilité de même que leur imbrication réciproque. Ce que l'image dit en montrant n'est pas ce que la parole montre en disant : «jamais ce qu'on voit ne loge dans ce qu'on dit» rappelle Foucault<sup>426</sup>. Ici, Godard ne met pas en évidence la séparation radicale des voies d'expressivité, l'irréductibilité du voir et du dire, le polémisme fondamental entre les différents médias. En rendant simultanément visible (d'une visibilité accrue puisque le «s» se détache, ou se retrouve entre parenthèses) et audible ce «s» entre parenthèses, Godard prouve que la visibilisation des choses n'est jamais monodique, qu'elle n'est jamais l'œuvre d'un seul mode d'expression, que ce soit la peinture, la littérature, le discours ou la musique.

Cela n'est pas sans rappeler la «phrase-image» de Rancière qu'il définit comme oscillation entre deux «fonctions-images», entre présence pure et discours, singularité et communauté, abstraction de l'histoire et élément d'une histoire<sup>427</sup>. Cette «phrase-image» semble bien osciller entre le dire et le voir, le montré et le narré. Dans *Passion*, nous l'avons vu, la problématique du voir et du dire est matérialisée par la confrontation du cinéma, l'image parlante, avec la peinture, l'image muette.

A ce sujet remarquons que Godard établit une différence quelque peu inattendue entre «voir/parler» et «regarder/dire», qu'il importe de prendre en compte pour éclairer l'analyse. Traditionnellement, il y a séparation entre voir/dire et regarder/parler : on peut regarder et parler

---

<sup>426</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses: une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966) 25. Foucault expose le non-rapport entre ce qui est dit et ce que l'on voit, il pose donc une hétérogénéité absolue entre voir et parler.

<sup>427</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images* 43-44. Pour Rancière, il n'y a pas lieu d'opposer l'immédiateté des images et l'intransitivité des mots ; l'image a changé, l'art est devenu un déplacement entre "deux fonctions-images", à savoir entre d'une part la présence pure, insensée de l'image, et de l'autre, le discours et le sens. Rancière voit ces deux logiques contradictoires à l'œuvre dans *Histoire(s) du cinéma* : l'image comme présence pure, visuelle, déliante, soustraite de l'histoire (une "singularité incommensurable"), et d'autre part, l'image comme élément d'une liaison, d'une combinaison possible avec d'autres éléments sonores, textuels, visuels ("élément d'une communauté"). Loin d'inscrire Godard dans le "sans commune mesure de la modernité", laquelle prescrit *l'incommensurabilité* comme trait distinctif de la *modernité* en art, c'est-à-dire un écart irréductible entre la forme sensible et le sens, Rancière oppose le régime d'imagéité propre à Godard, la "conjonction disjonctive", le régime de "la phrase-image" qui détruit le rapport traditionnel de représentation *adéquate* entre la phrase, l'enchaînement discursif (art du temps) et l'image, le supplément de présence (art de l'espace). C'est, ajoute-t-il, "c'est la puissance de la phrase-image qui peuple les *Histoire(s) du cinéma* de Godard" (56).

sans rien voir ni même rien dire. Or Godard renverse et entrecroise ces équations : « voir, dit-il, ne peut-être que quelque chose de paisible. L'enfant, au début, quand il peut commencer à fixer, il y a là quelque chose de paisible. Parler c'est pareil. Par contre, *dire* n'est pas pareil. J'assimilerai plutôt voir à parler et regarder à dire (ou à chanter). » Ainsi, le couple de l'innocence n'est plus « regarder et parler » mais « voir et parler ». Voir, c'est l'ouverture perceptive au monde. Par contraste, l'acte de regarder engage une focalisation de l'attention, donc un mouvement vers le monde. De même, dire ne décrit pas une ouverture au monde linguistique (c'est « parler »), mais engage une véritable parole sur le monde.

Sous la texture dense et riche d'*Histoire(s)* perce un souci de regarder et de dire, et non plus de voir et de parler. D'ailleurs, pour enrayer, dit-il, la disgrâce du parlant<sup>428</sup>, Godard s'engage à « dire », à supplanter au dire diabolique un autre « dire » : « c'est le dire mais un mauvais dire qui a pris le pouvoir » (Hitler par exemple). Parallèlement, le cinéma doit forcer à « regarder ce qu'on ne voit pas » (énoncé par Godard en 1a). Mais, note Godard, dans le cinéma, « le voir et le dire tout à coup ne [font] qu'un »<sup>429</sup>, c'est-à-dire que le cinéma fait fusionner l'innocence d'un voir et l'engagement d'un dire. Voilà pourquoi Godard affirme dans *Histoire(s)* : « ce qu'il y a de cinéma dans les actualités de la guerre ne dit rien » (1a). Elles parlent peut-être mais ne disent rien. Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard aspire à dire en montrant.

Si la « phrase-image » de Godard articule bien le voir et le dire, ce n'est pas dans le sens d'une oscillation mais d'une contamination des différentes modalités d'expression : le voir, dit Godard, est immédiatement dire ; l'image éconduit le dualisme du voir et du dire et fait de la surface de l'écran, un espace où différents modes d'expressivité s'efforcent de « dire », quelque chose qui ne peut plus passer seulement par la parole, c'est-à-dire des « histoires sans paroles » (1a). L'image intermédiaire d'*Histoire(s)*, rayée, détotalisée, fragmentée, devient un espace d'acheminement des formes vers la parole<sup>430</sup>. Autrement dit, elle convoque toutes les ressources du « dire », tous les passages entre les modes d'expression, pour « dire » la Grande histoire du cinéma. Il ne s'agit pas de raconter *une* histoire, mais de produire encore et encore un désir de dire, un désir pluriel d'histoires. En effet, « dire ne suffit jamais » : ce texte s'inscrit à l'écran dans les toutes premières minutes de *Film Socialisme*.

Dans l'épisode 4b d'*Histoire(s)*, Godard récite un fragment du poème « Simple agonie » (1886) de Jules Laforgue (*Derniers Vers*) : « oh ! que / devinant l'instant / le plus seul de la nature / ma mélodie, toute et unique, / monte, dans le soir et redouble /, et fasse tout ce qu'elle peut / et dise la chose qu'est la chose, / et retombe, et reprenne, / et fasse de la peine / ô, solo de sanglots, et reprenne et retombe / selon la tâche qui lui incombe ».

Le poème de Laforgue thématise l'impossibilité de dire, l'impouvoir de la parole à décrire la

---

<sup>428</sup> JLG par JLG 170.

<sup>429</sup> JLG par JLG 170.

<sup>430</sup> C'est une expression/notion reprise par Merleau-Ponty mais elle s'origine dans les *Chemins qui ne mènent nulle part* (Martin Heidegger). Lors d'une interview entre Godard et Sollers, la phrase revient dans les propos de Godard au regard du film *Passion* : "Une phrase que j'avais prise pour le titre, d'abord... qui vient d'un bouquin qui m'a impressionné quand j'étais jeune, sans rien comprendre, mais enfin ça fait partie de ces trucs de jeunesse... Tu dis, vingt ans... C'est tout ce qui s'est passé à vingt ans que tu fais après... C'était 'l'acheminement vers la parole'..." Godard/Sollers: l'entretien". Consulté le 10 janvier 2011. Disponible à l'adresse suivante : [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=284](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=284).

chose en son eccéité ; mais, pour être voué à l'échec, l'acte poétique, se consume moins dans l'impuissance, qu'il ne s'abreuve de l'impossibilité qui le mine (« retombe... redouble ») pour s'élancer encore et toujours dans le monde de la parole. On remarque que la « tâche qui lui incombe » du poème de Laforgue rappelle la rage de l'expression et le devoir de dire propres à la poétique de Godard. Qu'en est-il pourtant de l'impouvoir au cœur de l'acte poétique ? Le poème de Laforgue ravive-t-il la pensée romantique de l'ineffabilité du monde, ou bien fait-il de l'écriture du monde, voire de l'Histoire, une tâche sisyphéenne, un effort continué, pour dire ce qu'il restera toujours à dire ? En faveur de cette interprétation, on examinera la politique de reprise, voire même le geste de ressassement au cœur d'*Histoire(s) du cinéma*.

On remarque d'abord la structure anaphorique du film : les titres des épisodes s'inscrivent sur l'écran, d'une séquence l'autre, souvent de manière déconstruite, comme si chaque chapitre revisitait ou anticipait tous les autres, que Godard « ressassait » en quelque sorte l'histoire d'*Histoire(s)*, qu'il arrachait au temps cinématographique d'autres possibilités que la chronologie et la linéarité. Voilà pourquoi dans cette consécution d'images le « passé et [le] présent se superposent et [ne] se juxtaposent [pas] »<sup>431</sup>. A cela, ajoutons les répétitions de mots, de textes et d'images, de même que les phénomènes d'échos ou de résonances de la voix de Godard, qui, pour le coup, littéralisent ce devoir de reprise. Notamment, l'épisode 2b répète 4 fois la même fragmentation verbale (moyennant toujours quelques variations) en forme de chiasme : le/ re- dites / re-dites/ le. La première instance de cet énoncé s'inscrit sur deux photogrammes, l'un tiré de *Ordet*, l'autre du *Procès de Jeanne d'Arc*. Il faut remarquer ici que ces deux film sont marqués par la problématique du verbe ou l'injonction de dire. La deuxième instance du texte se fond dans l'image célèbre de l'œil tranché d'*Un chien Andalou*, accompagné par ailleurs du chant funèbre d'Hindemith (là encore, le surréalisme a découvert de nouvelles potentialités d'expression) ; la troisième fois, le texte s'affiche sur fond noir alors que la quatrième instance s'inscrit sur un plan au ralenti d'une jeune femme qui se retourne, extrait de *la Terra trema* de Visconti (1948). Sous ses multiples profils, l'énoncé se colore d'une touche funèbre, et c'est l'image d'une oraison qui fait surface, l'image d'un acte de commémoration. D'ailleurs, ce devoir de reprise, nous le retrouvons une dernière fois explicité dans cette référence textuelle, « L'éternel retour », qui renvoie autant au film de Jean Delannoy qu'à la conception nietzschéenne du temps. Attendu que Cocteau s'inspire de la notion nietzschéenne, le film thématise l'éternel retour du mythe courtois de Tristan et Iseult dans l'Histoire. Qu'en conclure ?



1a

1b

1b

Donnons à présent la parole à Maurice Blanchot : « [...] le choix délibéré du fragment n'est pas un retrait sceptique, le renoncement fatigué à une saisie complète... mais une méthode patiente-impatiente, mobile-immobile de recherche, et aussi l'affirmation que le sens, l'intégralité

<sup>431</sup> Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu* 36.



du sens ne saurait être immédiatement en nous et en ce que nous écrivons, mais qu'elle est encore à venir et que, questionnant le sens, nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question... cela signifie, enfin, qu'il faut se répéter. Toute parole de fragment, toute réflexion fragmentaire exigent cela : une réitération et une pluralité infinies »<sup>432</sup>.

Si le sens n'apparaît pas dans la présence immédiate au présent mais surgit dans l'à venir d'un passé qui le surprendra dans son miroir, c'est qu'il faut répéter ce geste de retour dans une interrogation continuée. Comme nous l'avons montré précédemment, l'égalisation des voix médiales dans *Histoire(s) du cinéma* aspire à dire et à redire autrement l'histoire, à ériger un mode pluralisé d'expression qui défie toute logique séquentielle, événementielle, narrative de l'écriture historiographique. La réforme de l'opération historiographique ainsi que la problématisation du récit filmique (donc de l'écriture de l'Histoire et de l'histoire) engendre une nouvelle écriture historienne, qui combine maintes voix sans privilégier la *diégèse* aristotélicienne, établit une voix désobjectivée quoique *focalisée*, revendique son auteur tout en puisant dans les paroles d'écrivains d'outre-tombe, dans d'autres voix, d'autres bruits et d'autres images. Au final, les *Histoire(s) du cinéma* forment un abîme citationnel<sup>433</sup> traversé de multiples histoires et temporalités : la « diégèse » propre du film, le « présent » de l'écriture (Godard dans son atelier de travail), l'univers spatio-temporel de chaque livre ou de chaque film cités visuellement (comme image ou comme texte) ou oralement (dans une voix diégétique ou non), la temporalité propre aux lettres ou aux mots qui refluent puis s'évanouissent dans la profondeur du noir, et enfin le passé de l'image, avec des cartons ressemblants aux intertitres des films muets. Ce temps pluralisé, le temps de « l'Eternel Retour », de la reprise et du ressassement, aspire à dire l'Histoire autrement, à « faire une description précise des choses ... de ce qui n'a jamais eu lieu »<sup>434</sup>. Dire l'histoire ne revient plus à faire le récit des faits ou des événements qui se sont passés, un récit à l'indicatif, mode de la certitude, c'est faire au contraire un récit au conditionnel, et dire les choses du passé qui n'ont pas eu lieu, et qui, pour avoir failli le test de l'écriture, ne sont pas entrées dans la mémoire collective. C'est ce mode singulier d'écriture historienne qui fera l'objet de la prochaine section.

### 3. La poétique sérielle de l'intermédialité : l'image composite et l'image latente ou « 1+1=3 »

Loin de souscrire à « une téléologie moderniste de la pureté »<sup>435</sup>, l'image-son de Godard éclate, se délie, s'affranchit des modes d'écriture traditionnelle de l'histoire et du discours, ouvre au contraire à un espace fragmenté, rayé, saturé de flux, de citations au sens large, qui prévient toute réification, capture ou stabilisation du sens. Godard, dit Forest, rapproche « des choses qui n'ont encore jamais été rassemblées et ne semblaient pas être disposées à l'être »<sup>436</sup> pour créer des passages pluriels, de nouveaux frayages, bref un espace où l'(H)istoire du cinéma pourrait enfin surgir d'une collision d'incommensurables singularités. Malgré l'apparent chaos d'*Histoire(s)*,

<sup>432</sup> Maurice Blanchot, "Le mur de Berlin" 132.

<sup>433</sup> Godard a toujours lutté pour "le droit de citation".

<sup>434</sup> Godard fait ici référence à Oscar Wilde, lequel apparaît aussi visuellement dans le film. Dans *Le Critique comme artiste* (1890), Oscar Wilde écrit : "Notre seul devoir envers l'histoire est de la réécrire".

<sup>435</sup> Rancière, le destin des images 50.

<sup>436</sup> Philippe Forest, "La rose dans la poussière de l'acier" 15.

Godard joue l'orfèvre, ciselant par le montage maintes *compositions sérielles* ou *composés hybrides* — qu'on pourrait qualifier, dans le sillage de Benjamin, de « constellations »<sup>437</sup>.

Tout d'abord, l'étude minutieuse de la facture des huit épisodes découvre une organisation cyclique, des effets de sérialité, des réseaux de consonances. Les *Histoire(s)* ressemblent à une symphonie en 4 mouvements (d'où 4 épisodes), chacun des mouvements étant doté d'un tempo et d'une tonalité respectifs. Cependant, Godard dédouble chaque mouvement en deux épisodes, faisant de chaque second mouvement une extension, un écho, une variation du premier. De nouveau, la présence du deux ou de la dualité s'affirme. Chaque épisode débute par « un long temps d'indécision »<sup>438</sup> : un prélude, *deux* dédicaces, des éléments de générique, qui se propagent dans une durée pouvant parfois aller jusqu'à quinze minutes. Dans ces longues ouvertures, un langage se dessine, des opérations de structuration se découvrent, comme les poèmes de Valéry évoquent les mécanismes de pensée au travers desquels ils semblent se constituer — notons d'ailleurs que le texte de Paul Valéry sur la *Méthode de Vinci* est également présent dans *Histoire(s)* (sous forme d'un énoncé textuel). Dès lors, que nous apprend ce langage subversif ? Que nous dit-il sur lui-même en plus de son refus de toute totalisation ?

Loin de l'iconoclasme post-moderne, Rancière voit dans les films de Godard une performance locale de la commensurabilité entre multiplicités incommensurables. Autrement dit, en joignant des éléments hétéroclites et même hétérogènes — éléments qui n'avaient en apparence aucune raison d'être accolées mais qui, dans le moule qui les informe, engendrent une série de consonances et de dissonances, de couplages et de découplages — Godard fait de l'Histoire une autre histoire, force un « dire » détaché de toute continuité où perce en filigrane des « images » que je qualifierai de « latentes » (nous le verrons plus loin). L'inattendu de ces accords déstabilise l'œil accoutumé à une continuité narrative ; mais ce premier bouleversement anticipe une déstabilisation plus générale de l'(H)istoire au sens large. Ces accords d'apparence incongrue minent les présupposés idéologiques classiques — ceux-là mêmes qui font du cinéma ou de l'Histoire officielle le creuset de l'oubli — et dotent les *Histoire(s)* d'un semblant de pouvoir rédempteur ou messianique.

Tout d'abord, ces compositions dynamiques qui se profilent tout au long du film sont marquées par le même sceau, des « patterns » comme l'on dit en jazz : ce sont de brèves séquences autonomes réglées sur une logique similaire de composition, où un courant alternatif d'images module un fragment de texte dans un flot sonore composé d'une ou de plusieurs voix. Ces rapprochements insolites forment un système d'échos et de dissonances (qu'on pourrait même qualifier de « collages ») : Godard réveille ou récupère volontiers l'étincelle surréaliste, l'« explosive fixe ». Mais sous le débridement du « dire » se trame une interrogation réciproque des éléments mis en contact, bref une « image-relation » trouée de part en part, qui ne prend sens qu'à l'horizon d'un autre flux d'expressivité. Rappelons-le, le « deux », « la relation », sont des opérateurs conceptuels fondamentaux de la poétique de Godard. Et la formule identifiée au montage (1+1=3) signifie qu'une image additionnée à une autre crée un tiers élément, lequel ne résulte pas de la fusion ou de l'extinction des deux premiers, mais naît de leur rapprochement

---

<sup>437</sup> Voir note 332.

<sup>438</sup> Voir la discussion entre Charles Tesson et Bernard Eisenschitz, *Cahier du cinéma* 529 (Nov. 98) : 55. Bernard Eisenschitz explique aussi que les *Histoires* ne valent pas pour leur exactitude anecdotique.

même. Ce tierce élément je l'appellerai « l'image latente »<sup>439</sup>.

Etudions désormais l'une de ces séquences.



Dans le chapitre 1a, Godard fait entrer dans un chassé croisé visuel et musical l'imagerie ignée du *Faust* (Murnau 1926) avec l'apparition de Méphistophélès, et la scène de séduction de Cyd Charisse face à Fred Astaire dans *Tous en scène* (Vincente Minnelli 1953), alors que, simultanément, la bande sonore, laisse deviner un fragment de dialogue extrait de *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais 1961), lui-même rompu par les accents vertueux du Quartet n°10 de Beethoven. Dans l'extrait du dialogue, X, l'homme à l'accent italien, tente de convaincre A, la femme brune, qu'il se sont déjà rencontrés par le passé. Le film de Resnais explore l'indiscernabilité du vrai et du faux, comme celle de l'image-souvenir et de l'image rêvée. De même, la voix de l'italien placée sur les séquences filmées de Murnau et de Minnelli, déréalisant par là même les deux scènes jumelées, met en évidence l'ambiguïté, voire la fragilité ontologique de l'image. S'agit-il donc d'une scène rêvée, d'un fantasma ou d'un écran-souvenir ?

Godard aboute trois moments pour le moins incongrus, correspondant à trois styles bien distincts comme à trois moments glorieux de l'histoire du cinéma : l'expressionnisme allemand, le cinéma classique d'Hollywood et la Nouvelle Vague. Outre les dissonances idéologiques, ces trois styles relèvent de grammaires filmiques bien distinctes. Et si l'universalisme de Beethoven berce l'alternance d'images (en elle même une danse), opérant alors une suture visuelle par la musique, le « chuchotement » de la Nouvelle Vague (la voix de l'italien est légèrement étouffée) crée une brèche dissonante, elle-même renforcée par la présence funeste de Méphistophélès. La présence néfaste de l'incube entache ainsi le film de Minnelli d'une tonalité macabre. Les images des deux films se conjuguent et dépassent leur sphère de référence (1+1=3, pour reprendre la formule de Godard). Des mouvements entrent en résonance et se propagent : une même courbe se dessine entre la main tendue de Cyd Charisse et celle de Méphistophélès : car, pour Godard, le geste de l'amour et le geste de la trahison, ce sont toujours les mêmes gestes mais enveloppés différemment.

<sup>439</sup> Ibid. Au cours de l'entretien, Bernard Eisenschitz explique que l'histoire du cinéma, c'est de "décrire une machine à montrer de l'invisible" (56). La notion d'*image latente* que j'aimerais proposer résulte vraisemblablement de l'aptitude du cinéma à se voir, et à se projeter dans une image composite qui n'est pas l'image que l'on voit, mais le produit de deux images-sons que l'on assemble en un articulation à plusieurs voix.

Cyd Charisse, véritable force démonique, se meut aussi à la façon de Salomé dans le tableau de Gustave Moreau<sup>440</sup>. L'ombre du diable deviendra même visible sous forme de vignettes au cours de l'épisode 1a : *Les rapaces* (film de Stroheim, 1925), *La chair et le diable* (film américain de Clarence Brown, 1926), *La marque du vampire* (film de Todd Browning, 1935)

L'impact du couple Charisse-Astaire et Méphistophélès-Faust se propage au delà de sa sphère de référence immédiate ; par prolifération *métonymique*, elle se lie au moment suivant, elle le met en scène (« set up ») : c'est l'avènement par exemple de l'usine de rêves, de la Babel d'Hollywood. Godard s'abstient de dire que « le cinéma du diable » a fait de l'industrie cinématographique un démon de la séduction, un Faust, un voleur d'âmes, « une industrie de l'évasion » (1b) ; l'image-son, elle, le montre sans le dire. Ainsi, à mesure que la danse séductrice de Cyd Charisse se mue visuellement et virtuellement en danse funeste avec le Diable, au niveau de l'énoncé en quelque sorte, le cinéma expressionniste allemand flirte avec la puissance de Hollywood<sup>441</sup>, au niveau de « l'énonciation », à savoir cette grande machine de prostitution cinématographique (« pour que ça se mette à exister » tonne Godard sur un fond d'image pornographique), dont la puissance de fiction s'est partiellement inclinée<sup>442</sup> devant la menace latente du démon allemand.

En effet, au cours de l'épisode 1a, le film suggère que le cinéma hollywoodien a vendu son âme au diable, au Capital, qu'il s'est fait « machine à histoires », histoires mêlées de sexe et de sang et cinéma de femmes filmées par des hommes (« the next thing I remember, we were at home and you were beating me » 1a), bref une puissante machine de séduction des masses (à l'image de celle organisée par la propagande nazie).

En filigrane, on voit se profiler trois monstruosité de l'Allemagne nazie, le cinéma de propagande et la seconde guerre mondiale (ou comme l'énonce Godard : « histoires du cinéma avec des SS » dans l'épisode 1a), avec en arrière-fond l'ombre grandissante de l'Holocauste. Dans cet exemple, c'est bien une « image-souvenir » de l'Holocauste qui jaillit de la confluence ou de la collision de trois moments historiques ou de trois styles en apparence incommensurables. A la fin de l'épisode 1a, la même image latente se développe dans les plans séquences de fuite des films de Renoir et de Mizogushi. Les deux chasses présentées sous formes d'extraits en alternance se

---

<sup>440</sup> Un autre tableau de Gustave Moreau apparaît plus tard dans *Histoires* : c'est le tableau funeste de *Jupiter et Sémélé*. Cette fois, c'est Sémélé qui périt dans la foudre d'avoir désiré voir Zeus dans toute sa splendeur.

<sup>441</sup> L'image récurrente du producteur américain Irvin Thalberg est étroitement associée à l'érection de cette machine puissante qu'est Hollywood (comparée à "la puissance de Babylone"), la grande "usine à rêves" qui promettait le monde pour un "nickel" ("the world for a nickel"): car "Irvin Thalberg a été le seul qui / chaque jour pensait 52 films (1a)."

<sup>442</sup> "Le cinéma n'a pas su remplir son rôle", dit Godard. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, II. (1984-1998) 336. Contre cette déclaration, on pourrait évidemment opposer de nombreux films anti-nazi produits précisément à Hollywood, et qui ont dénoncé la menace montante du Nazisme: *Three comrades* (1938 Frank Borzage); *Hitler - Beast of Berlin* (Sam Newfield 1939); *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak 1939); *The great dictator* (1940 Chaplin); *Man Hunt* (Fritz Lang 1941); *None Shall Escape* (André de Toth 1944: un film réalisé pendant la guerre, et qui met en scène le procès d'un criminel Nazi) ; *Hotel Berlin* (Godfrey 1944-1945); *Master Race* (Biberman 1944). Après la guerre, parler des camps était tabou, et il faudra attendre *Nuit et brouillard* (Alain Resnais 1955) puis *Shoah* (Lanzmann 1985) pour véritablement confronter la question de l'Holocauste. Pour une liste exhaustive, consulter le site : <http://www.cine-holocaust.de/eng/index.html>.

bousculent, la chasse humaine et la chasse animale ; surtout, elles font surgir une autre chasse, l'image-souvenir de la persécution des Juifs. Par conséquent, l'image-relation s'irise, forme des réseaux, et montre sans « dire ». Surtout, un mouvement narratif s'ébauche dans les consonances et les dissonances des images-sons.

Enfin, dans la composition des images de Dreyer (*Jour de colère*, 1943) et de Vidor (*Gilda*, 1946) apparaît l'image du coupable et du bourreau. La chasse aux sorcières, thème principal de *Jour de colère*, rappelle une forme de génocide, et devient ainsi métaphore de l'Holocauste. Mais ce n'est pas le processus de métaphorisation immédiate qui nous intéresse ici, c'est avant tout la *production* d'une tierce image à partir d'éléments incommensurables et pourtant mis en contact. Genette, nous l'avons vu dans notre analyse sur Proust, met en évidence le rôle de la métonymie dans la métaphore proustienne, à savoir l'« influence des relations de contiguïté sur l'exercice du rapport métaphorique »<sup>443</sup>. La poétique de l'image latente chez Godard procède de manière similaire. Sur l'axe syntagmatique temporel, les images des deux femmes s'enchaînent : alors que le corps de la vieille femme crucifiée bascule, engloutie par les flammes, l'image sublime de Gilda apparaît graduellement en fondu enchaîné, suivie du regard esseulé, mi-ange, mi-démon de Robinson Crusoe. En bande-son, Gilda interprète son célèbre refrain (« Put the blame on me »), qui renforce l'évocation de la culture biblique du blâme. Des vignettes apparaissent sur l'écran : le titre de deux romans, *La sorcellerie à travers les âges* (Christensen, 1921) et *Au cœur des ténèbres* (Conrad, 1902). La composition des deux femmes couplée aux références textuelles produisent une autre image : celle d'une religion persécutée, celle d'un peuple qu'une historiographie diabolique a blâmé, pour avoir tué son sauveur, pour avoir pris le contrôle du monde et pour son excès de puissance.

De nouveau, l'image de l'Holocauste se matérialise dans un rapprochement de sons, d'images et de textes, un tissage de citations fragmentaires sevrées de leur sources, mais qui, ravivées par les liens du montage, produisent un excès, un surplus de sens, bref une image narrative. Partant, ce mode de narrativisation se sérialise, et dote *Histoire(s) du cinéma* d'une forme cyclique, d'un rythme alternatif, d'une temporalité pluralisée, qui récusent la linéarité du récit et le principe aristotélien de concordance narrative. Dans un « battement d'images », comme le dit si bien Aumont, Godard parvient à faire passer *l'ombre* de multiples trames historiques, de même qu'à faire parler des traces.

L'événement de l'Holocauste ne s'offre pas comme « évidence photographique » pure, ni même comme « témoignage oral » ou « témoignage écrit ». La stratégie représentative de Godard vise à subvertir toute possibilité de « représentation » : l'horreur de l'holocauste peut exploser (pour reprendre l'imagerie proustienne) dans le miroitement collusif de voix, dans un « montage de temps et d'espaces hétérogènes où la représentation se "surprend", se "suspend", voire "s'interdit" — au sens que lui donne Jean-Luc Nancy —, dans la mesure où sa prolifération même dessine quelque chose, non comme une iconographie, mais comme une sismographie de l'histoire »<sup>444</sup>. L'histoire ne s'écrit pas, elle « s'excrit » au sein d'une conflagration intermédiaire. Si donc l'intermédiarité parvient à problématiser l'objet historique, à rompre avec l'unicité d'une voix et l'univocité d'un récit, elle est donc bien plus qu'un moyen de contestation : c'est un nouveau langage filmique ouvrant sur une nouvelle écriture de l'histoire.

---

<sup>443</sup> Voir note 93.

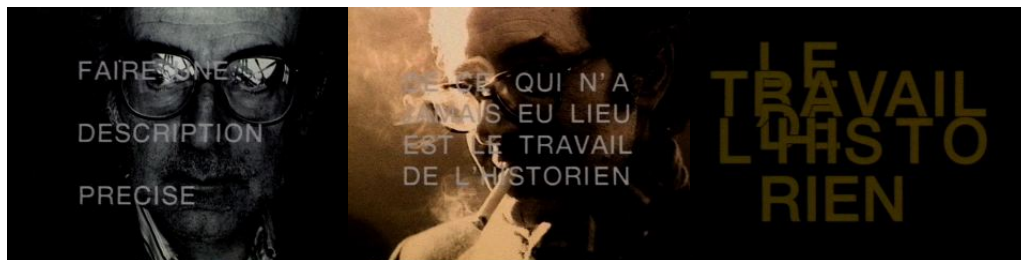
<sup>444</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris: Éditions de Minuit, 2003) 195.

Ouvrons ici une parenthèse. En effet, la nécessité de réformer l'écriture pourrait trouver un écho dans l'œuvre d'Adorno<sup>445</sup>. Selon lui, on ne peut plus faire comme si l'Holocauste n'était pas arrivé ; il ne peut plus y avoir, comme pour un film, de « suspension of disbelief », de suspension consentie d'incrédulité. Par suite, le corps du réel aujourd'hui éventré par la tragédie ne peut être rendu au cinéma sans un travail de conscientisation, une évolution de la représentation comme telle. Pourtant, il s'agit moins de condamner l'art que de lui faire porter la mémoire de la tragédie, d'inscrire dans les stratégies formelles sa mémoire. Godard est éminemment conscient des questions éthiques liées à la représentation<sup>446</sup>: la politique de l'intermédialité chez Godard est sans doute une affaire de morale, un souci éthique lié à une volonté de réformer l'écriture de l'Histoire.

Mais quand bien même le désir de créer un nouveau langage s'émeut d'une conscience proprement éthique, il reste à savoir si (et de quelle manière) Godard parvient encore à faire l'histoire du cinéma. En d'autres termes, sur quoi se fonde l'accord entre la poétique intermédiaire de Godard et le mode de narration constitutif d'une véritable prise de conscience critique ? D'autre part, que se cache-t-il sous l'interprétation téléologique et rédemptrice du film ? Dans quelle mesure *Histoire(s)* fonde-t-il l'acte de commémoration non sur la trace ou le témoignage, comme chez Resnais ou chez Lanzmann, mais sur une « fulguration énergétique » d'images (pour reprendre les termes à Jacques Aumont) ? L'objet de la prochaine section abordera ces différents points et dévoilera par voie de conséquence la connivence singulière entre Proust et Godard.

#### 4. La tâche de l'historien et l'acte de mémoire : du temps retrouvé au temps perdu

2A



<sup>445</sup> Toutefois, chez Adorno, aucune rédemption n'est possible ni même souhaitable : Adorno réactive une logique sacrificielle en vouant la "représentation" à une dialectique de la négativité, et cette logique ravive un esprit de totalisation. Si les *Histoire(s)* de Godard manifestent bien la nécessité d'évolution du mode d'être de la représentation, elles n'aboutissent pas à cette forme extrême de négativité que préconise Adorno. A la manière du narrateur de Proust, Godard, nous le verrons dans la section qui suit, tente de « galvaniser » des clichés, de rouvrir le pouvoir expressif du monde au sein d'images "mortes". Le geste radical des *Histoire(s)* est de dépasser ses propres images, ses propres "clichés" (dans les deux sens du terme).

<sup>446</sup> Le montage est affaire de morale comme "Le traveling est affaire de morale". La formulation de cette expression devenue désormais célèbre se trouve dans la critique que fait Jacques Rivette du film *Kapo* de Gilles Pontevorvo ("De l'abjection," *Cahiers du cinéma* 120 (Juin 1961)).

## 4.1. Le geste historiographique de Godard : une entreprise proustienne ?

### 4.1.a. Le travail d'historien et le travail de l'historien Godard

Dans les chapitres précédents, nous avons tenté de mettre à jour les nombreux phénomènes de sérialisation produits par une récurrence de motifs, d'épisodes, par une structure elle-même anaphorique, symbolisée par la notion d'« éternel retour ». *Histoire(s) du cinéma*, loin de dérouler un récit chronologique linéaire constitué de dates et d'événements majeurs,<sup>447</sup> se dote d'une fonction testimoniale, et découvre au contraire une mission historiographique.

Un élément clé pour comprendre la conception de l'histoire chez Godard se trouve dans son autoportrait intitulé *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Lors d'un entretien avec Alain Bergala, Godard explique que faire de l'histoire, c'est faire essentiellement du raccord<sup>448</sup> : les historiens sélectionnent certains faits et événements, les tissent conjointement pour créer une « trame historique ». Et Godard d'inverser la formule : si l'Histoire est pur raccord, comme le montage au cinéma, alors le geste de *montage* s'apparente au geste de l'historien<sup>449</sup>. Le fait du cinéma, c'est donc bien l'Histoire.

En témoignent les vignettes imposées à l'image (que nous avons reproduites ci-dessus) en signe de rappel, et comme devoir imposé à Godard (une photographie de Godard apparaît d'ailleurs en fond d'écran). Observons à présent ces vignettes. Immédiatement, la marque du génitif dessine une marge d'indéfini (objectif ou subjectif) : est-ce « Le travail d'historien » ou le travail *de* l'historien ? Si le travail de l'historien est d'écrire l'histoire, la tâche proprement historiographique est d'exposer la nature constructiviste de l'énoncé historique, de réfléchir aux procédés d'écriture de l'Histoire, donc au travail d'historien.

Une autre vignette apparaît. Le travail de l'historien se précise : « faire une description de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien. ». Le fragment, extrait d'un ouvrage d'Oscar Wilde (*Le critique comme artiste*), engage une vision paradoxale de l'Histoire, qui lui impose de rendre compte de ce qui n'a pas eu lieu. En réalité, il s'agit moins de dire ce qui ne s'est pas passé que de collecter les histoires qui ne nous sont pas parvenues, comme ces films en quelque sorte qui ont été écrits mais qui n'ont pas été réalisées (Thalberg, nous dit le film, sélectionnait quelques films seulement parmi les « 52 » scénarios qu'il recevait par jour). Ce sont ces non-lieux, ces événements qui n'ont a priori pas laissé de traces, ces détails inaperçus que Godard tente de sauver de l'oubli. C'est parce que ces détails insignifiants ont été ignorés, écartés ou même éliminés qu'ils n'ont marqué l'écran de l'Histoire (qu'ils n'ont peut-être pas été assignés aux « Archives »<sup>450</sup>).

---

<sup>447</sup> Youssef Ishaghpour s'interroge aussi sur le genre d'histoire que présente le film : "on n'y décrit pas, selon l'ordre des dates et des faits et dans une succession chronologique, une suite d'événements, ou le recensement méthodique des techniques, des écoles et des œuvres" (8).

<sup>448</sup> *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* 402. Godard décrit l'opération historienne en termes de montage (ce qui lui permet de décrire le montage comme une opération d'historien) : "[Quand] on a François Jacob, le biologiste, qui écrit : 'La même année Copernic et Vésale...' eh bien, là, il ne fait pas de biologie, Jacob, il fait du cinéma. Et l'histoire n'est que là. Elle est rapprochement. Elle est montage."

<sup>449</sup> Voir note ci-dessus.

<sup>450</sup> Norman M. Klein, *The History of Forgetting* (New York : Verso, 1997) 10 : "The source of these erasures ... resembled an imago ... these imagos are preserved inside a mental cameo frame (itself a fiction : who

Voilà pourquoi le véritable travail de l'Historien est de réécrire l'Histoire qui ne s'est pas faite, autrement dit de montrer l'invisible. Ce travail de description engage un regard autre, et même un voir plus qu'un dire, donc un travail de l'attention (une « négociation » du regard) qui parviendrait à dégager des détails inaperçus de l'histoire (et peut-être l'écran noir entre deux plans projetés) et à remettre « au jour ce que refoule le texte officiel »<sup>451</sup>.

Lors d'un entretien donné aux Cahiers du cinéma, Foucault condamne la mauvaise « réécriture » de l'Histoire, celle qui efface la mémoire collective pour lui substituer une Histoire « idéalisée » expurgée de « l'enfer » des archives de la classe dominante. Analysant le discours spécifique sous-tendant une série d'adaptations récentes de l'Histoire (films traitant surtout de la seconde guerre mondiale notamment), qui réécrivent l'Histoire sous forme d'épopée héroïque, Foucault conclut qu'« on montre aux gens, non pas ce qu'ils ont été, mais ce qu'il faut qu'il se souviennent qu'ils ont été. »<sup>452</sup>

Foucault critique donc le recodage filmique ou télévisuel de la mémoire collective, car ce recodage en réduit la complexité, la teneur, l'intensité : ce qu'on sait de son Histoire diminue car une série de dispositifs œuvrent à falsifier la vitalité de la mémoire populaire, à « imposer une grille d'interprétation » du passé qui en ignore les particularités et les détails. Souvent, les films d'histoire sont en réalité des lieux d'amnésies. On trouve une réflexion semblable chez Godard, pour qui les images télévisuelles ne permettent pas « de fabriquer une pensée ». *Histoire(s) du cinéma* doit donc relever un double défi : décrire l'Histoire des non-lieux, et projeter cette nouvelle mémoire à la télévision (conçue par Godard comme fabrique même de l'oubli). Rappelons en effet que le film est une œuvre de commande réalisée pour la télévision.

Ainsi, le travail d'historien est de récupérer cette mémoire collective (diminuée de plus en plus dans des films qui paradoxalement exhibent un désir testimonial), de décrire en détail ce qui n'est pas entré dans l'Histoire. D'autres énoncés textuels, visuelles, oraux abondent dans ce sens, assignant au cinéma la tâche de collecter des histoires oubliées, de lutter contre la « fabrique de l'oubli » (en témoignent par exemple ces scénarios rejetés qui n'ont pas produit de films: « tous les films qui ne ses ont pas faits » ajoute Godard)<sup>453</sup>. Ajoutons que le vrai travail d'historien engage une

---

knows what is inside ?) ". Ces images sont donc "haunted by a memory... but it keeps up from looking beyond it". "Evidence is a remnant left over by chance. Very often, historical document survive because they were not important enough to destroy at the time. They are what was not consumed by the rhythm of events."

<sup>451</sup> Voir l'interview de Michel Foucault, *Cahier du cinéma* 251-252 (Juil. Août 74) 6.

Egalement, voir également Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* 210 : "Faire oeuvre d'historien, écrivait Benjamin, ne signifie pas savoir 'comment les choses se sont réellement passées'. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir une image du passé (ein Bild der Vergangenheit festzuhalten) qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger (im Augenblick der Gefahr)".

<sup>452</sup> Ibid.

<sup>453</sup> De nombreuses occurrences dans le film associent le cinéma à une fabrique de l'oubli, car, dit Godard, "l'oubli de l'extermination fait parti de l'extermination" (2b) ; : refusant de montrer la souffrance car "la souffrance n'est pas une star"(1a) ; de montrer la guerre : "c'est le pauvre cinéma des actualités qui doit laver de tout soupçon le sang et les larmes... ce qu'il y de cinéma dans les actualités de la guerre de dit rien" (1a). A contrario, l'art, c'est également le chemin de la mémoire "ce qui renaît de ce qui a été brûlé"



« description », donc un travail assidu du regard pour déceler à travers le savoir normatif de l'Histoire une autre vision du passé. C'est aussi pour cela que Godard fait des films même des documents d'archives. Par ailleurs, si *Histoire(s)* engage une réforme de l'Histoire, c'est aussi parce qu'à l'écriture autre de l'Histoire s'ajoute nous l'avons vu un devoir de reprise.

Cependant, on est en droit de se demander si Godard fait *réellement* de l'Histoire. François Bégaudeau expose l'aporie du projet, un projet, dit-il, qui fait « de l'impossible récit historique l'histoire de cette impossibilité »<sup>454</sup>, une gageure pour ainsi dire, se noyant dans un flots de circonlocutions. La « grandiloquence vocale incantatoire » d'*Histoires* « s'avance emmitoufflé[e] dans la précaution de son impossibilité »<sup>455</sup> : par là, elle incarne une performance typiquement moderniste réduite à « l'énonciation de son projet »<sup>456</sup>.

A l'encontre de cette critique, faisons deux remarques. En premier lieu, rappelons que chez Godard tout énoncé déclaratif s'inscrit dans une chaîne de palinodies. Si le discours filmique fait montre d'impuissance, il forge par suite un contre-récit sur « l'humble et formidable puissance de transfiguration du cinéma » (1a). De plus, la logique citationnelle prévient tout discours monodique : les images du film transcendent l'acte de narration qui les traverse, elles s'approprient l'Histoire mais se laissent traversées de maints flux historiques. Dans tous les cas, l'image dépasse l'énonciation de sa propre impossibilité. Dès lors, Godard fait-il réellement de l'Histoire ? Certes, mais il en fait autrement que les historiens positivistes qui « s'attachent au seul fait des enchaînement des faits et des événements en déniaient l'interprétation »<sup>457</sup>. Le devoir de reprise n'est donc pas réduit à l'aveu continué d'une impuissance à dire (comme le poème de Jules Laforgue). Qu'en est-il alors ? Quelle mémoire du siècle nous délivrent *Histoire(s)* du cinéma à travers ces images composites ou latentes que nous avons découvertes plus haut ?, et surtout, quelle mémoire du cinéma découvrent ces « histoires » (est-ce un acte de commémoration, un musée du réel, un travail de mémoire ?) ?

S'agissant des titres des huit épisodes, on ne peut déduire de finalité téléologique ou de progression linéaire. Certains titres se renforcent, d'autres se contredisent. L'épisode 1a et 1b sont dans un rapport antinomique : *toutes les histoires* (1a) se mue en *histoire seule* (1b), alors que le chapitre 3a, *la monnaie de l'absolu*, et 4a, *le contrôle de l'univers*, participent du même élan hégémonique. L'épisode 1a d'*Histoire(s)* veut « dire par exemple toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits », tandis que l'épisode 1b, de manière contrapuntique, se focalise sur la seule histoire capable de projeter son histoire en puisant dans ses propres images, bref l'histoire du cinéma. Par suite, de l'histoire du cinéma, l'épisode 1a expose des acteurs invisibles, méconnus voire inconnus, puissants quoique travaillant dans l'ombre ; des films ou des images d'archives anonymes qui prennent place à côté d'œuvres reconnues jouissant d'une renommée internationale. Pour la première fois, l'anonyme se découvre une certaine parité d'essence avec l'archi-connu. De plus, Godard évoque la machine à rêves de Hollywood, la fabrique russe du Kino Pravda, la

---

car "même rayé à mort un simple rectangle de 35mm sauve l'honneur de tout le réel" et "le cinéma autorise/ de se retourner/ sans faire mourir/ Eurydice".

<sup>454</sup> François Bégaudeau, "2a: Seul le cinéma: A la réception," *Cahiers du cinéma* 625 (Juil. 2007): 86.

<sup>455</sup> Ibid. 87.

<sup>456</sup> Ibid. Godard pour référence ne se lasse pas de répéter "*Histoire(s) du cinéma... avec un s*" ; "*Histoire(s) du cinéma*, chapitre 1a" ; "*Histoire(s) du cinéma*, avec des S, des SS".)

<sup>457</sup> Paini 6.

codification du film (« a film is a girl and a gun »), la concoction de la formule narrative, ou « la règle du jeu » du cinéma dominant (matérialisée par l'ascension de « Howard Hughes »). A ces événements qui font « date » dans la mémoire du cinéma, se greffent des moments proprement « historiques » (des moments de l'Histoire qui ont impliqué directement ou indirectement le cinéma), notamment la révolution russe (Eisenstein), les deux guerres mondiales (Hitler et la découverte de l'Arriflex), l'ascension d'Hitler (l'esthétisation de la politique via la propagande filmique), les camps (le non-lieu du cinéma), la résistance (les films qui ont dénoncé la montée du nazisme). Dans ces rapprochements chiasmiques, des liens se découvrent, et même une certaine fraternité de l'horreur entre fictions du cinéma et intrigues du réel. L'épisode 1a se conclut sur deux citations filmiques : la séquence finale d'*Allemagne année zéro*, avec le suicide de l'enfant blond, en alternance rapide avec le visage tragicomique de Gelsomina dans *La Strada*. Si la citation de Virgile dessine un mouvement d'ascension rédempteur, la fin du film signale au contraire une chute ou une capitulation tragique de la vie.

Ce bref condensé de l'épisode 1a vise moins à résumer le film qu'à démontrer l'insuffisance ou la faillite du récit à rendre l'histoire du film, encore moins celle du cinéma. Ce que le discours ne peut dire, c'est ce que l'œil peut voir entre les lignes, c'est par exemple « l'image latente » de l'Holocauste qui se forme à la confluence de flux antinomiques (la danse de Cyd Charisse et l'apparition de Faust), ou encore cette autre image qui fait surface dans le diapré d'images-sons qui trament *Histoire(s) du cinéma* : l'image de la mémoire.

#### 4.1.b. L'image du retour, le travail de la mémoire : de l'*Enéide* à la *Recherche*



L'incipit du film, marqué par la figure de Enée, nous plongeait irrévocablement dans un récit messianique, faisant d'*Histoire(s) du cinéma* une entreprise sotériologique de rédemption du passé. Le projet de Godard prenait le visage tellurique d'une remontée des Enfers, bref d'une laborieuse excavation d'images venant du passé. Au fil des images, le film continue de tisser cette trame messianique découverte par l'*Enéide*. C'est alors Orphée qui relaie la figure paradigmatique de Enée : « le cinéma... autor/ise Orphée... de se re/tourner... sans faire mourir Eury/dice ». De nouveau se dessine en filigrane le motif de l'« éternel retour » (1b 3'06) et avec lui, le devoir de reprise, matérialisé ici par le verbe « retourner ». La reprise est assurée, car ce retour n'est plus

fatal (comme c'est le cas dans le mythe d'Orphée). L'image solitaire d'Enée s'étoffe ; nous avons ici affaire au couple, à la parité du présent et du passé, Orphée et Eurydice. A ce propos, notons l'ambivalence engendrée par la syllabation dé cousue des syntagmes : Orphée est à la fois Godard et le cinéma lui-même, l'individuel et le collectif. Le cinéma offre à Godard, l'« autor », le moyen de retourner sans péril dans le passé des images, non pour le perdre mais pour le redire (« dice »). De même, Godard offrirait au cinéma l'occasion de se retourner sur son propre passé pour pouvoir se dire (« Le cinéma-Autor/is(e) Orphée » = le cinéma-author *is* Orphée). Si l'énoncé assure un retour anamnétique sans péril, le danger ou la menace d'un écueil se profile néanmoins dans l'image (la femme comme morte dans la barque), comme dans la bande sonore<sup>458</sup>. Ce que l'on voit (l'énoncé) n'est jamais ce que l'on entend (le grondement de la menace qui s'approche). Fidèle au double entendre comme à la palinodie, le motif d'Orphée prolonge l'ambivalence du geste inaugural d'*Histoire(s)*, réaffirmant par là le labeur qu'exige le travail d'anamnèse ou d'excavation du passé : l'ouvrage laborieux de la mémoire s'apparente au travail de Pénélope qui, « détissant la nuit ce qu'elle tisse le jour, ... cherche dans les profondeurs de l'obscurité de quoi délier et défaire ce que la lumière ne cesse de lier et de synthétiser. Avec ruse et ingéniosité, elle tente de gagner du temps en différant le terme final : la mort »<sup>459</sup>.



Après Orphée, c'est au tour de Proust de prendre en filature le motif de la mémoire, et plus spécifiquement, au tour de « Marcel » et d' « Albertine ». Le couple Orphée/Eurydice se

<sup>458</sup> Un volet flou et noir fait alterner l'homme sur la barque et la femme comme morte de l'autre côté de la barque. Simultanément, on entend le texte de Pavese en italien extrait du film des Straub *De la nuée à la résistance* (1978). L'image ouvre le texte en le contredisant en apparence, car le pouvoir de résurrection cinématique a été mis au point par Méliès. Suit un photogramme de production de *Sergeant York* du célèbre Howard Hawks, film biographique de canonisation historique célébrant l'héroïsme du Sergent York pendant la Première guerre mondiale, et réalisé pendant la seconde guerre (comme si l'actualité de la guerre demandait un retour de l'image, ou bien comme si le spectacle de l'Europe en sang avait inspiré le film le plus lucratif de l'année. Enfin, le carton qui suit est extrait des *Métamorphoses* d'Ovide et renvoie à un âge mythique résolument perdu : (Livre I, vv. 89-90) : "en premier apparut l'âge d'or : / sans vengeur, / sans contrainte, / sans lois, il respectait la bonne foi et la droiture."

<sup>459</sup> Françoise Proust, *L'histoire à contretemps: le temps historique chez Walter Benjamin* (Paris: Editions du Cerf, 1994) 42.

métamorphose, revêtant alors les traits fictifs des protagonistes du grand roman de la mémoire personnelle mais également collective (l'affaire Dreyfus par exemple) qu'est la *Recherche*. Le motif proustien est partout présent, de façon plurielle, et pluralisée. Godard en effet multiplie les citations textuelles qui éveillent, plus ou moins explicitement, le monde de la *Recherche* : « temps perdu / temps trouvé » (2a / 2b) ; « le monde perdu » (aux lettres à demi effacées comme pour signifier l'oubli) (2b) ; « A l'ombre des jeunes filles en fleurs » (sur l'image de Nathalie Wood en pleurs<sup>460</sup>), suivi de « jeunes filles en pleurs » (2b) ; « Marcel » (sur l'image de Pagnol) ; « Albertine » (sur la photographie de Mme de Staël) ; enfin, une série de vignettes disloquées et fragmentées faisant apparaître le « trou » de « trouvé », comme le rê/vé dans « re/trou/vé » : « le trou/ le temps/ rê/vé/ le temps/ re/trouvé ». A partir du titre du dernier volume de la *Recherche*, « Le temps retrouvé », que Godard fragmente en quatre phonèmes (temps/ re/ trou/ vé), le film, d'une image l'autre, passe de l'oubli (le trou du temps) au rêve du temps retrouvé (« le temps rêvé du temps retrouvé »). La rédemption du temps s'apparente à un jeu combinatoire.



1b



2a



2b

Ajoutons également la voix off de Godard qui profère ce monologue quelque peu mélancolique : « et c'est ce qui fait que je parle avec des mots là, parce que je suis à la télévision, qu'est-ce que je dis dans le téléviseur, et que la chose n'existe que par le nom que je lui donne, pauvre chose et que suis : Albertine... Albertine disparue ... Longtemps je me suis couché de

<sup>460</sup> Toute une série d'images composent cette "constellation" : dans l'épisode 1b intitulé "Fatale beauté", se trouve à l'ouverture de l'épisode toute une série de photographies, de plans de cinéma montrant des femmes en détresse: Anna Magnani sur le point de se faire tuer, Jennifer Jones à terre, Shirley Mac Laine avant d'être tuée; Monica Vitti sur une falaise, pour ne citer que quelques exemples. Une chaîne métonymique se crée entre la beauté, la femme, le cinéma et la mort.

bonne heure, Longtemps je me suis couchée de bonne heure, je dis ça, et tout à coup c'est Albertine qui disparaît, et c'est le temps qui est retrouvé ... et c'est parce que c'est le romancier qui parle... mais si c'était l'Homme de cinéma, s'il fallait dire sans rien dire »<sup>461</sup>(2b). Peu après apparaît la photographie célèbre de Proust prise par Man Ray, sur son lit de mort (2b), et l'on voit « Marcel » puis « Marcel / Albertine » (alignés verticalement) s'inscrire à l'écran. Dans cette filature du motif orphique, le discours du film substitue au messianisme d'un récit salvateur, non pas un récit vocationnel, mais un récit sur le temps, une problématisation du regard comme de la mémoire.

Dans la partie consacrée à Proust, nous avons observé que le mythe orphique dans la *Recherche* allégorisait la tentation de « capture » du monde par l'instantané (*Albertine disparue* incarnait la tragédie de cette tentation de capture). Si le héros proustien prend pour un temps seulement les traits d'Orphée perdu dans les ténèbres, en quête de clarté, en quête de son Eurydice (qui deviendra bien sûr Albertine), il parvient au terme d'un voyage initiatique à se libérer de ce désir obsessif de « prise », et partant, à découvrir dans la finitude d'un geste d'écriture la jouissance d'une visibilisation toujours partielle du monde. A la logique de prise totale répond la logique de dépossession, qui fait de l'expression du monde une tâche de reprise continuée du dire sous toutes ces formes.

L'image du monde proustien achève de mythifier l'entreprise de Godard. En l'identifiant au monde de la *Recherche*, Godard allégorise bien son projet. Lorsque Godard, debout dans son bureau, le visage tendu et les yeux rivés sur un écran, profère « Albertine », cherche-t-il lui aussi à voir, à réapprendre à voir, à raconter le temps sans céder au geste de narrativisation totale ? Laissant son regard flotter à l'horizon, Godard entre alors dans une profonde médiation : « peut-on raconter le temps, le temps en lui-même, comme tel et en soi, non, en vérité, ce serait une folle entreprise, un récit où il serait dit, le temps passait, il s'écoulait, le temps suivait son cours et ainsi de suite... ce serait comme si on avait l'idée de tenir pendant une heure une seule et même note ou un seul accord... et si l'on voulait faire passer cela pour de la musique ».

Les intermittences de la pensée de Godard semblent conférer au passage un semblant d'authenticité (où l'on entendrait enfin la voix de Godard), mais la mise en scène, la voix solennelle mine en réalité l'effet de réel de la voix conscientisée, renforçant aussi le soupçon sur l'image. Godard pose le problème de l'énigme du Temps en des termes similaires à la *Recherche*, mais, réfutant en quelque sorte la possibilité du *Temps retrouvé*, il conclut à l'impossibilité de « raconter le temps », à moins de réduire le récit à une série de truismes : « le temps passait » ; « il s'écoulait » ; « le temps suivait son cours ». Pour expliciter ce phénomène, Godard évoque une note de musique qui serait tenue une heure durant. En vain, dit-il. Ni la musique ni le roman ne peuvent raconter le temps dans sa durée. Qu'en est-il alors d'*Histoire(s) du cinéma* ? Si le film ne peut raconter le temps en son être pur, peut-il comme chez Proust retrouver le temps perdu à partir de sa propre mémoire (la mémoire de ses propres images) ? Comment se rejoue chez Godard la poétique proustienne de la mémoire fondée sur le développement des clichés .

---

<sup>461</sup>Et encore dans l'épisode 2b : "s'il fallait dire sans rien dire / il faut le cinéma /et pour les mots qui restent dans la gorge /et pour désensvelir la vérité".

## 4.2. L'image fixe et le travail de développement du cliché

### 4.2.a. Retrouver ce que le temps dans ses plis a gardé

Si *Histoire(s) du cinéma* constitue un creuset de citations, ne pourrait-on pas considérer le phénomène de citation comme autant d'instantanés, dans la mesure où tous ces fragments (que ce soit une phrase musicale, un extrait textuel ou un plan filmique) ont arrêté le regard de Godard<sup>462</sup>. En quelque sorte, le matériau brut et composite d'Histoires, c'est tout aussi bien « les traces qu'on laissées le cinéma et les films »<sup>463</sup> en Jean-Luc Godard, c'est-à-dire presque des *instantanés*. Sur les deux plans littéral et métaphorique, les *Histoire(s)* fonctionnent à la façon de la *Recherche* : c'est à la fois des souvenirs personnels et collectifs. *Histoire(s) du cinéma* tisse conjointement des souvenirs personnels de Godard, des faits *mémoriaux* du cinéma, mais aussi des faits d'histoire. Comme le remarque Benjamin à propos de Proust, ce sont de maigres « franges de la tapisserie du vécu que l'oubli a tissée en nous »<sup>464</sup>. Dans les deux cas, il est moins question d'histoire que de mémoire, et plus d'instantanés poétiques que d'une succession de moments forts dans un continuum dramatique.

A côté des dates de l'histoire officielle, des événements qui ont « marqué » l'histoire du cinéma, des légendes propres au cinéma, on trouve le corps, le quotidien, le vécu sans traces, somme toute, l'invisible, les vrais drames de l'existence, ces drames du temps, précisément, que Benjamin relève chez Proust : « L'écrivain (Proust) est pénétré de cette vérité que les vrais drames de l'existence qui nous est destinée, nous n'avons pas le temps de les vivre. [...] *Les rides et les plis du visage* sont les marques des grandes passions, des vices, des prises de conscience qui sont venus nous trouver — mais nous les maîtres du logis, nous étions absents »<sup>465</sup>. Pour galvaniser ces clichés de l'existence, le héros de la *Recherche* fait de l'acte de mémoire une investigation des moments oubliés de l'existence, des moments qui sont passés inaperçus mais qui ont pourtant laissé une marque indélébile sur la trame de l'existence. A l'image de la *Recherche*, c'est aussi le temps perdu, perdu par l'image (c'est-à-dire oublié ou ignoré), ainsi que les moments sous-jacents, en latence, *proustiens*, que Godard extrait sous forme de fragments (tirés parfois de films obscurs), pour que les vrais drames de l'existence comme ceux de l'Histoire et du cinéma puissent enfin *paraître*.

Pour preuve, observons les photogrammes suivants, qui apparaissent consécutivement mais de manière distancée. Le nouage des trois images fonctionne par homologie : l'esthétique du texte, la taille des lettres et la configuration des énoncés sur l'écran, et le fond d'écran en noir et blanc. Notons le photogramme suivant représente une photographie où les détenus d'un camp de concentration se préparent à jouer de la musique classique. Cette image contextualise les images anérieures : elles posent alors avec force le problème de la mémoire.

---

<sup>462</sup> Jean-Luc Godard compare le film *Monika* de Bergman à une "gigantesque et démesurée méditation à partir de l'instantané". Jean-Luc Godard, "Bergmanorama," *Cahiers du cinéma* 85 (Juil. 1958): 2. Il se produit dans *Monika* dit Godard, comme chez Proust, "un écartèlement de la durée". On peut alors considérer les citations-image, citations-texte ou citations-musique comme autant de "plans" qui ont arrêté le regard de Godard, tel ce célèbre plan-regard de *Monika* à la fin du film de Bergman.

<sup>463</sup> *Cahiers du cinéma* 529 (Nov. 98): 56.

<sup>464</sup> Walter Benjamin, *Œuvres II* (Paris: Folio, 2000 (1972)) 136.

<sup>465</sup> Walter Benjamin, *Œuvres II* 150.



Ainsi, grâce à la composition graphique similaire, ces trois images arrêtent le regard, le force à lier des fragments hétéroclites : et comme par magie, l'aboutage des différents plans produit un « récit » : « seule la main qui efface peut écrire ... ceux que le printemps dans ces plis a gardés ». Outre la référence à l'invasion de la France au printemps de 1939 (donc un certain rappel à la mémoire collective), le poème d'Aragon<sup>466</sup>, d'où est tiré le second fragment, fait hommage aux soldats emportés par la mort à l'aube de la seconde guerre mondiale. Aux plis du printemps dans le poème d'Aragon font écho les plis involutifs du temps que décrit Benjamin à propos de Proust, à savoir les franges de la tapisserie de l'existence que nos yeux aveuglés par l'oubli ne voient plus. De même, nous ne voyons pas les plis du visage qui se forment dans la durée, car le temps, dans sa course fluente, nous les dissimule. Le geste historiographique de Godard est donc bien un acte de mémoire qui prend son essor comme aventure proustienne et benjaminienne. Voilà pourquoi *Histoire(s) du cinéma* ressuscite des noms inconnus, des images oubliées, du passé ignoré (mais nous verrons également que si le geste benjaminien porte en lui une visée messianique, il ne peut suffire à décrire le projet de Godard), autrement dit des images latentes qu'il nous incombe de développer.

#### 4.2.b. L'image fixe, l'arrêt sur image et le cliché de la mémoire

Dans un chapitre précédent (sur le rayage intermédial de l'image de Godard), nous avons émis l'hypothèse avec Bellour que « l'intermédialité » était une façon d'être proustien à l'égard du cinéma, dans la mesure où « l'entre-images » tentait de désamorcer la mort du cliché, qu'elle manifestait une rage de l'expression, qu'elle recouvrait une tension immanente entre un geste de totalisation, visant à *capturer* la réalité dans un *instantané*, et d'autre part, un geste de détotalisation, qui générerait une fragmentation irréductible dans une image dissensuelle. Dans la « filature » ou le tissage conjoint du mythe orphique et de l'entreprise proustienne, les *Histoire(s)* manifestent bien un élan de totalisation, un désir de capture de soi dans une image mythique.

Cependant, c'est l'arrêt sur image et la décomposition du mouvement qui nous intéressent ici, et que Bellour nomme l'obsession proustienne de la fixité à propos de *Sauve qui peut la vie*. En effet, *Histoire(s) du cinéma* se compose en effet d'une prolifération d'arrêts sur images, de plans

<sup>466</sup> Louis Aragon, "Les lilas et les roses," *Le Crève-Coeur. Œuvres Poétiques complètes*, Barbarant Olivier (éd.), Tome 1 (Paris : Gallimard, 2007) 697-698. Le poème a été publié pour la première fois le 29 avril 1940.

Voici la strophe dont est extrait la citation qui apparaît sous forme de texte dans le film:

"O mois des floraisons mois des métamorphoses

Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé

*Je n'oublierai jamais les lilas ni les roses*

*Ni ceux que le printemps dans les plis a gardés"*

fixes, de photogrammes, de photographies et de peintures<sup>467</sup>. Comme chez Proust, explique Raymond Bellour, la « puissance de captation par l'immobile » est une expérience forte que caractérise l'arrêt de mort. En immobilisant les images, Godard semble moins nier le mouvement que travailler l'image à partir de sa mort, en interrogeant un acquis, celui de la continuité souterraine propre au déroulement cinématographique.

Inspirant peut-être le héros de la *Recherche*, qui critique avec virulence la survivance du vécu dans un défilé photographique, Bergson accuse le photogramme (une simple coupe immobile du temps) de trahir l'essence de la durée. Bergson démontre que ces coupes immobiles sont incapables de rendre le vécu ou la mémoire du passé (et donc de fonder un acte de mémoire) : simples « instantanés pris par notre entendement sur la continuité du mouvement et de la durée », ces coupes ne forment qu'une « succession semblable à celles des images d'un film photographique » que l'intelligence reste « condamnée à détailler ... image par image »<sup>468</sup>. Et Bergson de poursuivre sa critique : « L'intelligence, comme les sens, se borne à prendre, de loin en loin, sur le devenir de la matière, des vues instantanés, et par là même immobiles. [...] Ainsi, se détachent de la durée les moments qui nous intéressent et que nous avons cueillis le long de son parcours, ... Nous n'apercevons du devenir que des états, de la durée que des instants et, ... »<sup>469</sup>.

Dans la critique que fait Bergson au cinéma, nous retrouvons sans peine celle de Proust dans la *Recherche*. Cependant, si l'on se souvient, il semble que la critique porte moins sur la photographie que sur le paradigme photographique, autrement dit, sur un modèle d'intelligibilité visant à capturer comme à fixer la mouvance du monde dans un instantané<sup>470</sup>. Curieusement, c'est aussi l'interprétation que fait Didi-Huberman de « l'illusion cinématographique » chez Bergson. Sous la critique du cinéma, Bergson condamnerait en réalité le paradigme « qui veut expliquer le mouvant par l'immobile, la durée par l'instantané », l'instrumentalisation de l'apparaître par les techniques optiques<sup>471</sup>. L'illusion cinématographique consisterait alors à « croire tout voir, et à manipuler ce tout vu comme une étendue divisible à loisir »<sup>472</sup>.

Une question se pose alors : en quoi la prolifération des images-plans, des images-regards, des clichés photographiques peut-elle vraiment réformer l'acte de mémoire, dans la mesure où, précisément, elle fait de la fixité une caractéristique essentielle de sa poétique, et de l'arrêt de

---

<sup>467</sup> Il faudrait explorer cette différence entre les photogrammes immobiles et les extraits plus traditionnels d'images-mouvements en décomposition.

<sup>468</sup> Henri Bergson, "La pensée et le mouvant," *Œuvres* (Paris: P.U.F, 2001 (1959)):1258-1260. Cité par Georges Didi-Huberman dans "L'image est le mouvant," *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 3 (2004) : 23.

<sup>469</sup> Voir aussi Bergson, "Le mécanisme cinématographique de la pensée," *Œuvres* 726: L'intelligence se "borne à prendre de loin en loin, sur le devenir de la matière, des vues instantanées, et par là même, immobiles."

<sup>470</sup> C'est ce que nous avons cherché à montrer dans le premier chapitre consacré à Proust. En effet, la présence de la photographie, dans son versant négatif, devenait symptomatique d'un désir de captation ou de fixation totalisante du monde : "l'apparaître se trouve capturé et nié" (Didi-Huberman, "L'image est le mouvant" 30). Ce processus de fixation évoque la notion de "textualisation" chez Ricoeur : le texte abstrait la chose de son contexte d'énonciation et la fixe comme un cliché ou un instantané dans son espace.

<sup>471</sup> Didi-Huberman, "L'image est le mouvant" 30.

<sup>472</sup> Ibid.



mort, sa puissance d'affect ? Comme le faisait Bellour pour le film *Sauve qui peut la vie*, j'aimerais montrer en quoi Godard opère un travail sur l'image qui tente de la sauver de son propre sacrifice, et qui fait que l'apparaître dure, qu'il passe "en se survivant dans une image-mouvance". Et notre hypothèse est que l'intermédialité (la *mémoire* du passé des représentations<sup>473</sup>, et qui plus est, un espace de détotalisation du dire de l'Histoire et un lieu d'émergence d'images latentes du passé dans une poétique de sérialisation) peut être considérée comme une forme de retemporalisation du plan fixe, comme une forme de résurrection ou une galvanisation du cliché qui conjure « l'arrêt de mort » où baignent les images d'*Histoire(s)*. Autrement dit, je souhaiterais démontrer en quoi le geste proustien traverse de part en part *Histoire(s) du cinéma*.

### 4.3. La mémoire du cinéma et le cinéma comme mémoire

#### 4.3.a. De l'instant prégnant à l'image-souvenir

La théorie de Lessing que nous avons évoquée dans la première partie pose une « prégnance de l'instant » : *représenter* en peinture, c'est concentrer le potentiel narratif dans un instant fécond. On peut se demander si les photogrammes, les arrêts sur image ou la décomposition du mouvement dans *Histoire(s)* n'engageraient pas plutôt une mémoire fondée sur une multitude d'instant prégnants.

D'une part, l'image fixe comme l'instant prégnant n'interdit pas la tentation du récit, bien au contraire, il semble même que les procédés intermédiaires qu'utilise Godard pluralisent les amorces narratives : les citations de toutes sortes, ces instantanés qui ont arrêté le regard de Godard, servent en réalité « d'embranchages à fiction »<sup>474</sup>. Dans *Histoire(s)*, une filature d'images non séquentielles provoquent le regard, stimulent un désir de récit sous-tendu par une recherche de causalité (chez Kant, c'est cette pure catégorie de l'entendement, qui seule permet à l'esprit d'ordonner selon le temps le divers du sens interne). Cependant, plutôt qu'une série d'instant prégnants qui provoqueraient un dire en y concentrant un maximum d'intensité dramatique, nous avons plutôt affaire avec Godard de ce que Rancière appelle la « phrase-image », tantôt pur immanence, tantôt élément d'une collectivité. C'est le montage de deux images et non l'image seule qui force un dire : c'est « la puissance d'association que ces images possèdent avec toutes celles qui leur sont virtuellement coprésentes, toutes celles qui s'entre-appartiennent au sein de ce régime de sens et d'expérience qui s'appelle l'Histoire »<sup>475</sup>.

Partant, la nouvelle historiographie s'inspire et s'abstrait peut-être de la doctrine de l'instant prégnant (toujours le geste de révérence irrévérencieuse typique de Godard). En arrachant l'image fixe à sa fixité, cette historiographie se fonde comme chez Proust sur la sortie du cliché (extraits de films sevrés de leur contexte, puis retemporalisation de l'image fixe par rayage intermédiaire de l'image). En effet, le texte, le son, le montage semblent *retemporaliser* le cadre de

---

<sup>473</sup> En effet, rappelons les conclusions concernant l'image intermédiaire chez Godard : l'intermédialité réveille d'abord une image du passé (car chez Godard, l'exigence du "dire" se double d'une surconscience de l'historicité des représentations). Dans la section précédente, l'exploration détaillée du travail de remédiation intermédiaire nous a conduit à déloger un souci du dire qui ne peut aspirer qu'à se renouveler indéfiniment.

<sup>474</sup> Antoine de Baecque, "Le don du livre," *Cahiers du cinéma* Hors Série (Nov. 98): 64.

<sup>475</sup> Rancière, *La fable cinématographique* 230.

l'instantané en l'arrachant à la fixité. D'une part, les images (photogrammes ou clichés photographiques, ou fragments visuels) sortent d'une logique actantielle univoque (sous-tendue par l'enregistrement indiciel de la durée) et sont ré-agencées dans une temporalité paradoxale et pluralisée (cette pluralisation du temps est due au travail de détotalisation du montage que nous avons exploré plus haut). L'intermédialité, nous l'avons vu (la remédiation, la poétique de la sérialisation), engendre une surface sémiotique mouvante traversée de flux et d'énoncés. Ce ne sont que de purs « effets de surface », explique Godard, mais le sens ne s'en irise pas moins dans un embrasement prismatique (cet embrasement est évoqué dans une vignette : « père, ne vois-tu pas que je brûle ? » (1a).

Dans cette fulguration énergétique d'images, la retemporalisation du cadre se produit à plusieurs niveaux : elle ne renvoie pas simplement à la continuité du mouvement produit par la mécanique de projection (à 24 images à la seconde), elle n'est donc pas *représentation* de la durée; elle n'est pas non plus « agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps »<sup>476</sup>. En réalité, la retemporalisation du cliché chez Godard est *présentation pluralisée* du temps : le « s » des *Histoire(s) du Cinéma* manifeste un devoir de reprise, un devoir de « ressassement comme technique de remémoration », comme s'il ne fallait pas oublier, pour nous le spectateur comme pour lui Godard, le faiseur d'histoires, que cette « coupe immobile dans le temps » opérée par l'image se comprend par filiation, tel un fragment pris dans un tissu intersubjectif. Les images en surimpression dans *Histoire(s)* littéralisent peut-être ce que Bergson appelle les images-souvenirs de la mémoire pure du cinéma (et non une série d'instant prénants).

Mais quelle est cette « mémoire du cinéma » ? Faut-il entendre ici le génitif (« du cinéma ») objectivement ou subjectivement, comprendre la mémoire du cinéma comme l'ensemble des souvenirs composant la mémoire du cinéma ou bien le cinéma comme mémoire, le cinéma comme survivance des images passées (la mémoire pure chez Bergson), amas de plans fixes libérés de leurs schèmes sensori-moteurs (images-temps selon Deleuze), qui actualisent des images-souvenirs en souvenirs-images via un « je », celui de Godard, que le cinéma a traversé comme il a traversé l'histoire du cinéma ?

Au vu de ces analyses, il y a comme une gémellité spirituelle entre le geste de Proust et celui de Godard, laquelle prend source, nous l'avons j'espère montré, dans un désir commun, celui de lutter contre les « clichés » du passé en les « retemporalisant ». Dans le face-à-face des images fixes de Godard avec le visage de la mort, l'invention d'une nouvelle image, d'un entre-images saturé de flux, attaque moins la matière de l'image qu'elle la force à se maintenir dans l'apparaître (comme chez Proust le vécu dans les anneaux d'un style métaphorique), sans se fondre immédiatement dans un continuum visuel, « lâchement » unies par les fils de l'intrigue. En effet, contre l'image fixe (le cliché proustien) devenue lettre morte, Godard tisse un réseau de résonances, et fait de la grande machine d'*Histoire(s) du cinéma*, une filature d'images neuves. Est-ce à dire que le film érige une nouvelle forme de « musée du réel » (ce qu'a fait Langlois incidemment) ? Lorsque Merleau-Ponty critique<sup>477</sup> le « musée du réel » de Malraux, il fait valoir l'existence d'une trame invisible, d'une communauté sous-jacente entre gestes créateurs, bref un dialogue vivant que la muséification fait taire pour de bon. Le geste radical des *Histoires* réside-t-il

---

<sup>476</sup> Deleuze, *L'image-mouvement* 47.

<sup>477</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* 78.

alors dans un geste de conversion de l'historicité de mort en historicité de vie ? Et cette conversion, n'est-elle pas rendue possible par la mécanique sérielle, la poétique de l'éternel retour propre à *Histoire(s) du cinéma* ? Godard ne demande-t-il pas au cinéma « de réinventer la vie », de réaliser suivant les mots de Bellour, une « transmutation de la mort conjurée dans une forme neuve »[...] en travaillant l'image animée à partir de sa mort » ?<sup>478</sup>

Si l'on suit cette logique, il est impossible de réduire *Histoire(s) du cinéma* à un récit univoque, donc à un récit de la rédemption. Le film contient bien en germe des éléments propices à une narration vouée au messianisme, mais d'autres éléments forgent d'autres mythes et d'autres souvenirs. Il existe une tension entre la totalisation d'un récit rédempteur et la détotalisation d'un récit de la mémoire (et donc d'une pluralité d'histoires).

#### 4.3.b. Seule la main qui efface peut écrire : l'aporie de l'acte de mémoire



Observons à nouveau la série d'images proposées, mais concentrons-nous cette fois sur le premier énoncé placé sur un photogramme de main extrait de *M le Maudit* (Fritz Lang 1931) : « seule / la main qui / efface / peut écrire. » Cette citation a fait l'objet d'une glose, nous l'avons vu, signée Colette Mazarad pour les *Cahiers du cinéma*. Pour rappel, l'auteure<sup>479</sup> dans un article intitulé « Godard revigorant » explique d'abord le paradoxe de toute entreprise de commémoration, et cette inscription selon elle (« seule la main qui efface peut écrire ») vient rigoureusement appuyer cette thèse. Mazarad veut transcender la mort qui guette l'acte de mémoire. En conséquence, pour que la mémoire ne soit « consumée dans l'acte qui la rend visible », Godard, ajoute l'auteure, met en place un dispositif *du présent* (d'où l'utilisation de la vidéo), un présent de la narration (Godard et la scène de l'écriture) qui établit une communion, ou un acte commémoratif, entre celui qui écrit, lui, et celui qui voit, nous. Mazarad considère la mise en scène du présent rédemptrice de l'acte de mémoire. Mais selon moi, la mémoire n'est sauvée qu'en théorie, dans la pensée d'un dispositif ou d'une scénographie qui sous-tend l'œuvre, qui pour mettre en scène l'acte de mémoire, ne parvient pas vraiment à l'inscrire dans le flots d'images qui le submergent. C'est l'acte de commémoration du présent qui est sauvé non la mémoire du passé.

Or la citation met en valeur *l'intimité* entre la mémoire et l'oubli, l'image et son arrêt de mort. Les mots sont attribués à Maître Eckart, mais Godard n'en extrait qu'un fragment. Nous avons voulu trouver l'intégralité de la phrase, non pour expliquer l'énoncé, mais pour voir ce que Godard lui-même a abandonné à l'oubli : « Seule la main qui efface peut écrire la chose vraie. Oui, seule la main qui se garde d'affirmer peut capter la chose vraie, la peindre, la donner à voir sans la

<sup>478</sup> Raymond Bellour, *L'entre-images* 120.

<sup>479</sup> Colette Mazabrad, "Godard revigorant", *Cahiers du cinéma* 419-420 (Mai 1989):VI.

figer, sans lui retirer la vie. »<sup>480</sup>

Notons ici que Godard ne fragmente ou pratique une coupe à l'intérieur de la phrase (écartant ici « la chose vraie »). Godard abandonne le complément d'objet pour infléchir la quête de vérité dans le sens d'une ontologie de la mémoire. S'il faut constamment réécrire, c'est parce que le chemin qui mène à la vérité (et à Dieu) est truffé d'erreurs. L'acte de réécriture est un acte de rémission, de confession, d'humilité de la part de l'Homme. Or l'énoncé privé de « la chose vraie » s'entend dans un sens tout autre. Il forme à première vue une antithèse (à moins d'attendre les énoncés suivants, qui le transforment en commémoration des oubliés de l'Histoire officielle : « seule la main qui efface peut écrire ceux que le printemps a oubliés dans ses plis ». Mais ici, nous n'avons qu'un seul énoncé). En réalité, il s'agit autant d'une antithèse (on peut écrire sans avoir à effacer, alors pourquoi l'acte d'écrire exigerait-il l'effacement ?), que d'une proposition logique (notons aussi l'ironie de Godard) : « il faut effacer ce qu'on vient d'écrire pour pouvoir le réécrire ». Dans le contexte de cet énoncé (le fond d'image représente la lettre M tracée sur la main pour pouvoir identifier le meurtrier dans le film de Lang), l'inscription devient antinomie. Dans *M le maudit*, le risque, c'est de voir cette marque dans le dos du meurtrier s'effacer. Ce qu'on lit n'est donc pas ce qu'on voit, et vice versa. Dans la promiscuité des deux, il faut tenir compte à la fois de l'antinomie, de la proposition logique et de la réparation de l'Histoire. En vertu de nos analyses, l'énoncé reformule le devoir de reprise ou de ressassement de l'Histoire que nous avons dégagé précédemment. Ainsi, ce que Godard passe sous silence ressurgit en latence ou en filigrane dans *Histoire(s)*, nous l'avons vu, car le rayage intermédial de l'image vise à ressusciter l'image-lettre-morte de sa mise à mort, de sa momification. Elle vise à la peindre (faire voir) sans lui retirer la vie (la fixer).

De cela, on peut déduire que le fragment (« seule la main qui efface peut écrire ») soulève moins le paradoxe de l'acte de mémoire qu'elle en résout l'aporie. Car « le geste qui efface » peut être comparé au geste citationnel de Godard, un geste qui extrait (à l'image de cette citation dont Godard laisse quelques pans dans l'oubli), un geste qui réveille la lettre morte pour la tisser dans une nouvelle trame, et ce, afin que *des* histoires et non plus la grande Histoire ni même la vérité (comme le suggère Eckart) puissent surgir, que de nouveaux récits, qui ne sont pas des « mensonges mais quelque chose d'imaginé qui n'est jamais l'exacte vérité qui n'est pas non plus son contraire », puissent *libérer* la main du poète comme les yeux du peintre ou du réalisateur. En conséquence, l'acte de mémoire n'est plus menacé, puisqu'il s'abstient de faire ressurgir le passé comme tel, qu'il aspire à faire revivre l'image (mais aussi tout fragment) dans une pluralité d'histoires de l'entre-deux (mi mensonges, mi vérités) ou d'« Histoire(s) avec un s ».

Notre analyse rencontre ici celle de Rancière pour qui « La fable par laquelle le cinéma dit sa vérité se prélève sur les histoires que ses écrans racontent »<sup>481</sup>. Le geste citationnel libère, le rayage de l'image retemporalise, le tissage en filigrane de motifs latents fait surgir une image : les mains ou les yeux (le voir, le dire, l'écrire) de Godard sont bel et bien déliés, déterminés à produire des histoires — et les plans-regards, ou les plans de main abondent tout au long du film. Ces histoires, nous les avons nous aussi croisées au long de notre parcours ; c'est notamment le récit rédempteur (ou celui de la culpabilité) qui fonde le mythe d'*Histoire(s) du cinéma*.

---

<sup>480</sup> Cité par Velde, Bram, Jacques Putman, and Charles Juliet, *Bram Van Velde* (Paris: Maeght, 1975) 27.

<sup>481</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique* 13.

### 4.3. c. Mythologies, historiographie et mémoire du cinéma

S'agissant du récit rédempteur, nous pouvons retracer la filature du leitmotiv messianique dans le film, lequel nous l'avons vu, s'origine dans la citation de Virgile (Hoc opus / Hic labor est), pour se greffer ensuite au mythe orphique de la descente en Enfers, et enfin au monde séculaire de la rédemption du temps dans la *Recherche*. Par ailleurs, une pléthore de motifs religieux<sup>482</sup> structurant le film étaient l'assomption rédemptrice : la métaphore filée de la lumière et des ténèbres (à la fois dans les textes, les images ou les énoncés) et le vocabulaire liturgique, omniprésent aussi. Surtout, Godard pratique une mise en parallèle des deux univers de croyance, la foi religieuse et l'univers de croyance propre au cinéma.

D'autres images et énoncés cautionnent la culpabilité du cinéma et la capacité rédemptrice des *Histoire(s)* — le cinéma n'aurait pas filmé les camps, n'aurait pas empêché l'Holocauste mais il aurait maintenant l'occasion de se racheter en se faisant conscience éthique du siècle. Maniant à souhait la rhétorique de l'ange et du démon, Godard, à la manière de Zola, affiche son « J'accuse » (1b). D'ailleurs, dans ce même épisode, la voix de Godard réactive des éléments fondateurs du mythe cinématographique, à savoir l'histoire des discours esthétiques touchant la question de l'essence du cinéma, le mythe de son potentiel libérateur ou de sa figure messianique. Ce faisant, Godard façonne lui-même des récits, des fables qui s'inscrivent dans la mythologie du cinéma.

C'est d'abord l'accusation criminelle portée au cinéma « et ainsi commence l'histoire / le cinéma (1'20'' à 1'35'') » et le désir d' « aller du début à la fin de ce livre immense / avec quoi les hommes ont violé / désespérément la nature / pour y semer la puissance de leur fiction (18'22 à 18'30) » ; c'est ensuite le mépris d'une technique dénigrée dont la « technologie acheiropoïète » ne peut s'élever au rang d'Art : « un art sans avenir avaient tout de suite / averti gentiment les deux / frères d'abord, [et] même pas cent ans après on voit qu'ils ont eu raison » ; puis, c'est un geste allégorique qui associe le cinéma à une figure christique : « voilà ce qui s'est passé / au petit matin du vingtième siècle / les techniciens ont décidé / de reproduire la vie / on inventa donc la photographie et le cinéma (37) ; mais comme la morale était encore forte et qu'on se préparait à retirer à la vie jusqu'à son identité / on porta le deuil de cette mise à mort et c'est avec les couleurs du deuil avec le noir et avec le blanc que le cinématographe se mit à exister (37'13) » ; enfin, la condamnation péremptoire qui fait du cinéma le complice des horreurs de l'Holocauste : « cela fait 50 ans que les hommes brûlent de l'imaginaire pour réchauffer le réel / le réel qui se rebelle et veut du vrai sang ».

De ces quelques extraits, on peut facilement déduire l'interprétation de Céline Scemama, tirée elle-même du discours d'*Histoire(s)* : pour avoir été complice de l'Histoire, les images sont convoquées afin de dire ce qu'elles ont vu, et rédimer ainsi le cinéma de leur force faible. A force de rêver, d'ignorer la réalité, l'usine de rêves du cinéma aurait attisé la colère ou le feu du réel. Autrement dit, à force de voler au réel ces histoires d'horreur et de sang, l'horreur et le sang sont entrés réellement dans l'Histoire. Une fraternité antagoniste s'établit entre la fiction et le réel (« égalité et fraternité entre réel et fiction » s'inscrit sur l'image), voire une relation de causalité et

---

<sup>482</sup> La foi religieuse est associée au fidéisme propre au cinéma : "video, ergo sum" (premier carton de l'épisode 1b). Dans le premier épisode d'*Histoire(s)*, les références sont explicites : (1a) « père ne vois-tu pas que je brûle », « Holly/ wood », et bien entendu le motif orphique filé de la descente aux enfers.

de réversibilité démoniaque (« le réel qui se rebelle et veut du vrai sang », un autre énoncé textuel tiré du film), toutes deux renforcées par le motif récurrent du chiasme.

Cependant, ces histoires, comme toutes les autres, sont à la fois vraies et fausses : ce ne sont que des « fables » de la vérité. C'est en cela aussi que Godard fait véritablement l'*histoire* du cinéma dans le film. Dans l'entrelacs d'images, de textes et de sons, Godard découvrent des fictions, des constructions mythiques, bref toute une mythologie liée à l'Histoire et au cinéma, à la mémoire des deux. Ce faisant, il met en abyme l'*historiographie* du cinéma des premiers temps, autrement dit, la façon dont l'*histoire du cinéma s'est écrite depuis son entrée dans l'Histoire*, ou l'histoire du cinéma en tant que « représentation dans le discours ». A cette mythologie discursive du cinéma, Godard oppose il est vrai une mythologie filmique. Mais quelles étaient les premières *représentations* du cinéma ?



C'est ici que prend vraiment sens notre retour sur les discours esthétiques, qui tentaient de résorber les questions d'ordre esthétique, ontologique et politique que soulevait l'art cinématographique (voir les pages 116 à 128 du présent document). Faisons à ce propos quelques rappels. Au 20<sup>e</sup> siècle, le cinéma s'est construit sur le mythe de l'art total (un mythe qui commence au 19<sup>e</sup> siècle avec la découverte de la photographie et de son pouvoir de représentation totale), sur un discours de l'échec (les frères Lumière le considéraient sans avenir), ou même sur la fictionalisation de son pouvoir rédempteur et révolutionnaire (Kracauer, entre autres, faisait du cinéma le rédempteur du monde). Depuis ses débuts, le cinéma a fait l'objet de nombreuses constructions « fictives » (des « interprétations ») : il a pris l'allure d'un ange ou d'un démon, d'un art révolutionnaire ou d'un art sans avenir. Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard participe de la mystification du cinéma, en narrant le cinéma sous les traits du colporteur par exemple (4b). Le geste d'*Histoire(s)* participe donc de la même mythologie, même si cette fois, c'est dans ses propres images que se fabrique la fable cinématographique du vingtième siècle<sup>483</sup>.

Si les énoncés de Godard suggèrent une relation de causalité, de fraternité, entre la fiction et le réel, on ne peut en déduire que l'un ait causé l'autre, *en réalité*, que la fiction au cinéma se soit actualisée dans un réel assoiffé de sang. La fraternité (ou la rivalité) des gestes et des faits se découvre *dans* les images composites même du film, au terme d'un retour sur le passé. C'est ce repli réflexif, *aujourd'hui*, et la façon qu'a le film de se penser historiquement, qui prennent une résonance tragique, qui dévoile ce système d'échos et de correspondances entre les gestes du

<sup>483</sup> Contre l'interprétation messianique du film, voir Didi-Huberman, *Images malgré tout* 184 : "Or, il convient de replacer cette phrase dans l'immense réseau citationnel des *Histoire(s)*, plutôt que d'en faire d'emblée une profession de foi unilatérale ou un dogme théorico-théologique. Au moment, d'ailleurs, où le mot 'résurrection' apparaît sur l'écran, Godard le met en perspective par son commentaire off, bien plus freudien que paulinien : 'Les deux grandes histoires ont été le sexe et la mort'".

cinéma et les gestes du monde.

C'est parce que le présent est invisible qu'il doit se « voir » à travers le passé (comme dans un rétroviseur dit Daney), et c'est dans le regard rétrospectif qu'opère le présent que la frontière entre la représentation et le réel se dissout, tel un simple cliché qui se substitue au souvenir dans la mémoire personnelle, et que se dévoile l'horreur de l'indifférenciation entre fiction et réalité. Ces échos désarmants, ces horreurs à répétition, qui hantent le réel, bref tout ce système de correspondances dévoilées dans l'espace intermédial du film, ne saurait être le point de mire, l'assise d'un discours de vérité à propos du film. Si la science historique ne se construit guère sur des correspondances, sur une simple logique de métaphorisation (en quoi consiste précisément le style littéraire chez Proust), les énoncés de Godard ne peuvent offrir la vérité du discours filmique. Ils sont comme le reste des images, des « clichés », une affabulation qui fait porter au passé cinématique un lourd fardeau de responsabilités. L'horreur, en réalité, c'est de voir, mais après-coup, que la vie et la fiction se ressemblent, que ces images découvrent un tissu commun d'appartenance au monde ou, reprenant les termes de Rancière, la *coappartenance profonde des images et du monde*. En cela, Rancière a raison d'affirmer que ces « opportunités » sont *rétrospectives*.

Par conséquent, le mélange des matières et des flux d'expressivité ne relève pas seulement d'un isomorphisme entre la représentation du chaos de l'Histoire et les choix formels et esthétiques de Godard, comme le souligne Scemama<sup>484</sup> — on passerait alors de la représentation du chaos à la représentation comme chaos. (Nous avons montré que le « chaos » de l'intermédialité découvrait en réalité une surface polémique de négociation du dire, à l'image de l'Histoire, de sa multiplicité, de ses horreurs, de son anarchie.)

En réalité, l'innovation formelle opérée par Godard montre la distance prise avec la conception traditionnelle de l'historicisation classique : dans la mise en relation d'images apparemment disjointes et hétéroclites, appartenant à différentes temporalités, se produisent des réminiscences, des chocs, des condamnations, des jeux de sens, bref des histoires plurielles comme une histoire commune ; c'est dans ce jaillissement à la fois sensé et imprévisible, dans l'indétermination d'improbables mises en relation que se produit le véritable questionnement de l'Histoire et du Cinéma, qu'émerge une nouvelle histoire, non plus faite d'instantanés prégnants, mais d'une continuité souterraine : le cinéma de Godard nous dote d'une mémoire *autre*.



A la question posée en guise d'introduction, nous pouvons désormais répondre. Ce que tente de faire Godard, c'est bien de transformer une historicité de mort en historicité de vie. Les *Histoire(s)* n'offrent pas seulement le récit d'une fin, celle du cinéma ; elle est l'amorce d'un geste expressif nouveau, d'un nouvel acte de mémoire, qui n'est plus simple commémoration, mais réinscription d'un passé dans le *présent*, dans une multitude d'histoires, et

---

<sup>484</sup> Céline Scemama, 145. En effet, pour l'auteure, la matière d'*Histoires* invente une forme à la hauteur de l'éthique, bref une conscience d'historiographe.

dans un à-venir du monde. Loin du scénario catastrophique de la *Recherche* (« le temps perdu »), une certaine lueur d'espoir perce l'écran des souvenirs d'horreur (comme si on avait affaire à un « souvenir-écran » ? (1a). C'est bien aussi l'interprétation de Rancière pour qui « ce monument était comme un adieu, un chant funèbre à la gloire d'un art et d'un monde de l'art disparu, au bord de l'entrée dans la catastrophe dernière. Or les *Histoire(s)* pourraient bien avoir signalé tout autre chose ». <sup>485</sup>

En définitive, *Histoire(s) du cinéma* est plus qu'un devoir de mémoire. C'est un travail de la mémoire. En inscrivant l'acte de mémoire même dans sa stratégie représentative (l'intermédialité), le film inaugure une *réflexion réelle* sur l'acte de mémoire en tant que tel ; et plus encore, il fait de cet acte de mémoire non une simple survie du passé (un temps retrouvé dans une composition d'images), mais une méditation sur le temps perdu (l'acte de mort et la fixité des images) et par là même, une réflexion sur un présent voué lui-même au passé.

#### 4.4. Retrouver le temps, mais perdu : le travail de la mémoire

A première vue, le geste de Godard semble bien suivre la trajectoire de l'aventure proustienne : en témoignent le mythe orphique, la quête du passé, la tentation de totalisation, l'obsession de la fixité, la résurrection du cliché mort dans une nouvelle écriture, le développement d'images latentes. Cependant, une curieuse déclaration de Godard semble faire des deux projets non une image *spéculaire* mais une image *inversée* : « Le cinéma, dit-il, commence par le temps retrouvé et finit par le temps perdu. La littérature, elle, commence par le temps perdu et finit par le temps retrouvé. » <sup>486</sup> Pourquoi Godard fait-il de l'imaginaire proustien un lieu d'examen du cinéma ? Comment lier (ou non) cette assertion au projet d'*Histoire(s)* ?

Dans *Histoire(s)*, contrairement à la *Recherche*, il ne s'agit pas de retrouver le temps perdu, de sauver le réel et d'en montrer la profondeur. Pour Godard, la vraie mémoire n'est pas de faire renaître artificiellement le passé (le « temps retrouvé » et l'illusion cinématographique de totalisation), mais bien d'honorer la mort, de la présentifier dans « l'image de la perte » — retrouvé alors comme « temps perdu » <sup>487</sup> : d'où la prolifération des plans fixes dans *Histoire(s)* qui à la fois convoquent et conjurent la mort. C'est par la présentification renouvelée d'une absence (la photographie de la grand-mère <sup>488</sup> rappelle mieux au narrateur sa grand-mère morte) plutôt que par

---

<sup>485</sup> Rancière, *Le destin des images* 7: " ... non point l'entrée dans quelque crépuscule de l'humain mais cette tendance néo-symboliste et néo-humaniste de l'art contemporain."

<sup>486</sup> Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2 142-143.

<sup>487</sup> Selon Scemama, Godard met en avant le fait que la matière de l'Histoire est composée de "force faible", d'une force qui permet de lutter contre l'oubli: "Le passé, ce n'est pas ce qui s'est passé, mais ce qui sans cesse se passe et nous passe, ce qui sans cesse se répète en tant que présent disparu; le temps perdu, c'est le temps qui sans cesse se retrouve en tant que perdu, dans l'image de la perte."

<sup>488</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* 113: "Nul mieux que Proust, peut-être, n'a parlé de cette nécessaire approche désappropriante : lorsque le narrateur de la *Recherche* découvre sa grand-mère sous l'angle visuel d'un 'fantôme'; tout à coup inconnu, il nomme cela, significativement, regarder 'en photographe qui vient de prendre un cliché' . Que se passe-t-il alors ? D'une part, le familier s'altère : l'objet regardé, si connu soit-il, prend l'apparence 'que je ne lui avait encore jamais connu' (voilà qui est bien aux antipodes de se fabriquer un fétiche sur mesure). D'autre part, l'identité s'altère : le sujet regardant, si



une présentification se donnant d'emblée et faussement comme passé retrouvé, que se constitue proprement le travail de mémoire.

Ainsi, dans *Histoire(s) du cinéma*, rendre présent l'absence comme telle (faire de la fixité un pilier de la poétique intermédiaire) n'équivaut pas à lui garantir une simple survie (qui est la forme hypocrite de la mémoire selon Merleau-Ponty) ; cela consiste au contraire à lui donner une nouvelle vie (qui est au contraire la forme noble de la mémoire toujours selon Merleau-Ponty). C'est en ce sens que le geste de Godard diffère de celui de Proust. En coupant les images de leur contexte, les textes et la musique de leur environnement, il parvient à rendre présent l'absence comme absence (et non comme simulacre de présence, c'est-à-dire comme représentation), et il réussit surtout à les faire « dire » de nouveau, à leur rendre leur pouvoir expressif. La mémoire du cinéma n'est pas restauratrice : c'est un acte de dépossession, un acte qui provoque un état de tension permanent, d'attention et de désir, et surtout un acte de création. L'acte de mémoire ainsi généré ne peut simplement re-produire ce qui est passé, mais il le dote d'une nouvelle forme d'existence.

Il n'y a pas rédemption du passé à proprement parler, pas au sens de résurrection du passé dans le présent. Il y a *continuation* du passé dans le présent, création d'un lien, dans un acte qui exhibe sa propre finitude, qui efface le passé pour mieux le réécrire, et qui fait donc du passé, un passé et un avenir. Il s'agit donc moins d'une « rédemption » de l'histoire du cinéma (comme la rédemption du passé chez Proust) que d'un nouvel acte de mémoire, qui consiste à préserver l'image morte comme morte pour lui redonner vie.

Dans la *Recherche*, on a affaire à un média *lacunaire*, l'écriture, qui ne peut prétendre rendre la vie comme telle. Si la résurrection du passé passe par un acte d'écriture. Cela signifie moins que le héros ne parvient à voir le réel qu'une fois passé par l'art, mais qu'il ne peut le voir que dans la distance, c'est-à-dire dans la médiation. En renouvelant sa perception de l'écriture (dans une mise en question intermédiaire), le narrateur parvient à concevoir l'écriture du passé comme acte de visibilisation toujours partiel et à recommencer, donc comme devoir de reprise.

Au cinéma, l'illusion cinématographique nous offre d'emblée l'apparence du monde, la plénitude d'une représentation totale et l'illusion d'avoir préservé du temps à l'état pur. Cependant, dans *Histoires*, Godard nous montre que pour dire l'Histoire ou l'histoire, les clichés doivent d'abord mourir à eux-mêmes. Une fois morts, inaudibles, inexpressifs, voire invisibles, ils peuvent alors construire une image autre du temps, c'est-à-dire l'image sans cesse renouvelée d'un passé mort refondu dans l'avenir. Il faut donc (re-)trouver le temps perdu comme tel, faire du passé un véritable *passé*, en le faisant passer dans le présent et dans l'avenir.

Comme la *Recherche* s'extasie dans *Le temps retrouvé* (au sens littéral et par autonymie), par une sorte d'éternisation du passé dans l'écriture, les *Histoire(s)*, quant à elles, s'achève non sur le temps perdu, mais par un acte d'acceptation de la mort, qui est, simultanément, affirmation seconde de la vie, donc temps à venir retrouvé.

De même que la *Recherche* se perd dans l'extase éternisante d'un passé retrouvé, les *Histoire(s)* s'achèvent dans un acte d'acceptation de la mort, qui est, simultanément, une seconde affirmation de la vie, donc un temps retrouvé à venir. Si le monde de la *Recherche* est un monde clos

---

ferme soit-il dans l'exercice d'observation, perd un instant toute certitude spatiale et temporelle. ... Godard ne dit pas autre chose : 'Le montage, [...] c'est ce qui fait voir'".

où l'espace de la mémoire s'érige en présent absolu (mais si cet absolu se révèle bien sûr problématique), les *Histoire(s)* du cinéma, quant à elles, opèrent une ouverture radicale du présent à l'avenir.

## CONCLUSION

Qu'avons-nous produit dans la mise en rapport de ces œuvres ? Que s'est-il produit au miroir de l'intermédialité ?

Chez Proust comme chez Godard, le présent (du monde et de l'image) ne peut être capturé, ni même consommé tel un fruit mûr en l'état pur de son apparaître. Il faut au contraire que le présent s'épaississe de la durée qui le fera apparaître : seule la distance ou l'effet de distance « révèle » le passé (tel un cliché photographique dans le bain révélateur), car « si le sens est caractérisé par l'historicité, le monde dans lequel il s'inscrit recule vers une profondeur qui n'est plus celle de l'objet présent »<sup>489</sup>. En d'autres termes, le sens résulte d'un mouvement infini, toujours différé, non au sens où il ne cristallise jamais, mais au sens où cette cristallisation n'est jamais finale. Par conséquent, *Histoire(s)* comme la *Recherche* dépassent aussi le « récit » rédempteur ou vocationnel qu'ils engendrent respectivement. Contre l'hypostase de la signification, ils œuvrent à exposer l'inachèvement du sens, et à faire du temps ou de la mémoire une composante fondamentale de l'acte créatif. Et cet acte créatif, ou acte d'expression est *fondamentalement* intermédial. Pour que le texte et l'image sortent du cliché, résistent au temps et ne disparaissent pas, consumés dans l'instant qui les fait « apparaître » (le signe linguistique derrière sa signification, et l'image derrière le représenté), Godard et Proust mettent tout deux en jeu des procédés intermédiaires de résistance ou d'insistance.

Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard brouille ou raye l'image, l'interroge et la subvertit, pour la faire apparaître, ou même plus, réapparaître. D'une part, l'image fixe, tout comme l'extrait visuel, textuel et musical, sont autant de fragments citationnels, autant *d'instantanés* qui ont arrêté le regard (ou l'oreille) de Godard, et figé dans leur présence un instant d'éternité *pour* l'éternité. C'est cette force de l'image que Godard tente de réveiller en la « déterritorialisant », c'est-à-dire en l'extrayant de la contingence de son contexte historique et de l'unité narrative dans laquelle elle fut contrainte. De même, pour que l'espace saturé de visibilité du cinéma ne fasse du temps un flux spatialisé, du film, une vectorisation d'images, et du temps perdu, un temps mâché, bref pour que l'événement cinématographique ne devienne remplissage du temps ou distraction pure, il faut, comme le dit Epstein, qu'il « nous pren[ne] les jambes comme un piège à loup »<sup>490</sup>. Ce piège à loup chez Godard, c'est un écran saturé de flux. Dans *Histoire(s) du cinéma*, l'écran filmique produit un espace de détotalisation du sens où, d'une part, via les multiples rayages de l'image, l'historicité des choses devient autrement palpable, perceptible, audible, et où, d'autre part, se produit une « mythologisation » effrénée ou une prolifération d'histoires qui résiste à toute unification. Au delà du récit messianique, les *Histoire(s)* engendrent une multitude d'autres histoires, et c'est parce que le présent fait mourir le passé qu'il peut lui rendre un nouveau souffle au présent, et que Godard peut écrire : « seule la main qui efface peut écrire ». Seule la main qui touche et fait mourir le « passé » en tant que passé peut le transmettre à l'avenir. C'est en cela que Godard active le travail de mémoire, non au sens de résurrection du passé dans le présent, mais au sens d'intégration ou d'incorporation du passé dans le présent. Chez Godard, l'intermédialité ne dévoile rien, elle

---

<sup>489</sup> Renaud Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty* (Paris: Vrin, 1998) 195.

<sup>490</sup> Lherminier 568.

problématise l'historiographie traditionnelle et crée une nouvelle mémoire ; surtout, elle pluralise les manières de « dire le passé » pour libérer l'image de son asservissement narratif et lui rendre sa force mnémonique originale.

Le narrateur de la *Recherche*, quant à lui, développe une vision de l'art ou du processus créatif qui n'est pas, par essence, métonymique, où les choses seraient absolument interchangeables, mais qui est toujours en procès, dans une aventure continuée à travers différents médias. Dans cette vision du monde, chaque média découvre son propre manque, sa faiblesse d'expression (le désir de faire voir dans l'écriture, le manque de temporalité dans la photographie), et, dans son allégeance à un autre média, ouvre à une facette autre de l'expérience, à une potentialité nouvelle d'accès au monde. En d'autres termes, si la peinture est spatiale, elle peut néanmoins s'exposer dans son incapacité à traduire la temporalité, ou bien même s'évertuer à produire de la temporalité (comme chez Elstir). Chaque média, en cherchant dans l'autre ce qui lui manque, resignifie l'expérience du monde comme processus qui jamais ne s'achève. La peinture, la musique, la photographie n'aspirent pas à une quelconque suprématie mais entrent dans un processus d'émulation réciproque, comme si chaque média était doté d'un coefficient d'attractivité territorial. Ce n'est plus une lutte primordiale entre médias à laquelle on assiste mais une pluralisation relationnelle : chaque média offre au visible une manière de se « déployer », tout en découvrant les limites et simultanément la réserve intarissable de son pouvoir d'expressivité.

Si l'écriture proustienne se fait mémoire du passé, elle n'est qu'une forme de « déploiement » ou d'« individuation » du monde, ou, pour reprendre les mots de Maurice Merleau-Ponty, une continuation du monde sous « une chair plus subtile ». Pour le narrateur, l'écriture devient un devoir éthique d'expression du monde, d'une parole muette et latente qui évolue avec le temps jusqu'au point de déhiscence, où l'expression se libère en s'informant ou, comme le dit Proust, en « [s'enfermant] dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (Proust 2280). Les phrases de Proust adviennent au monde non comme présence visible, mais comme dimensions à travers quoi les choses peu à peu se dessineront. Elles nous forcent donc à repenser le monde. Mais cette déstabilisation peut être fatale à la lecture paresseuse désireuse d'avoir une prise facile sur le réel. En effet, si le style de Proust n'est pas captation du visible, il recrée dans son mode d'appréhension même, la tension qui l'a généré. Le lecteur comme le critique de Proust est souvent mal à l'aise devant ces longues phrases sibyllines, ces « phrases au cou sinueux » : ce malaise, c'est le refus d'une captation immédiate, et c'est aussi le désir que chaque lecture offre comme dans un prisme une réfraction infinie.

Chez Godard comme chez Proust, ce n'est pas donc l'histoire à proprement parler qui soutient « l'image » dans l'apparaître, mais c'est la *force* de l'image même (de la métaphore, ou de l'image-son) qui arrête le regard ou séduit l'oreille, qui nous replonge dans la densité du monde en nous faisant redécouvrir les potentialités infinies du dire. Ce sont toujours « des formes qui cheminent vers la parole », mais ce chemin vers la parole est une conversion infinie de la parole en silence et du silence en parole. Il y a toujours nécessité de médiation, de « remédiation » d'un média l'autre, et de continuation du sens sous une autre forme.

Dans les deux cas, on trouve un effort identique — le désir d'enrayer le cliché, de « rendre la vie au cliché mort » — et un inachèvement fondamental : « aucune œuvre ne sera jamais achevée » car tout œuvre consiste en un « effort pour dire quelque chose qui reste toujours à

dire »<sup>491</sup>. L'insistance sur cette impuissance à dire n'est plus le fait de l'irreprésentable post-moderne mais celui de l'intarissable romantique. Les « redites le » de Godard ne s'épuisent pas dans l'énoncé, le dire se maintient dans son geste, dans les liens qui se forment entre les différents éléments en présence. Là réside le véritable acte de mémoire, dans un effort continu d'extraction et de développement, comme possibilité même de dire et de redire indéfiniment.

Chaque présent, chaque expérience devient un point du passé, mais ce passé ne disparaît pas totalement, car au fond, il ne passe pas, il n'est jamais clos, il n'est pas « passé » : il est toujours possible de l'atteindre au présent, d'en réveiller les multiples visages via différents médias et d'en révéler une facette enfouie dans l'oubli. Chez Proust, par exemple, la révélation qu'il est possible d'échapper à la tentation de capturer les choses, que nous apprennent la musique et la peinture est possibilité d'un renouvellement infini du dire, d'une énergie d'apparaître toujours renouvelée, toujours même et pourtant autre. C'est en découvrant le geste littéraire parmi d'autres gestes d'expression du monde que le narrateur découvre l'horizon d'une œuvre à accomplir. Par cela, il faut entendre que toute *parole* est déjà réponse, qu'elle ne s'épuise jamais dans une représentation immédiate, dans une image ou dans une métaphore, qu'un dire en appelle toujours un autre, et que chaque prise de forme n'est qu'une individuation continuée par laquelle quelque chose se fait sentir, voir, entendre, toucher, et qu'il devient alors « vécu perceptif ». Dès lors, le phénomène d'attraction intermédiaire n'est plus le signe d'une faiblesse ou d'une quête inaccessible (comme chez Lessing), mais le signe d'une potentialisation, d'une latence, d'une profondeur inépuisable d'un média à travers l'autre.

Que le monde s'offre dans l'excès, toujours ouvert, c'est en cela que la texture du réel est doublée selon Merleau-Ponty d'un invisible qui le constitue en sa présence même. Cette interrogation qui commence avec Proust résonne des années plus tard dans l'œuvre de Godard, comme si Proust avait tracé un sillon, amorcé un dialogue, et dans l'ouverture, laissé à l'autre, la possibilité d'une parole toujours à venir.

Le mouvement de la *Recherche* vers elle-même est un mouvement vers l'autre, vers l'altérité pour revenir à soi. De même, chez Godard, dans les trois instances étudiées, l'accès à soi passe par un autre (le soi dans la rétrospective, le cinéma dans la peinture) pour se connaître ou se reconnaître. L'intermédialité change de sens. Elle n'est plus simplement le substrat ontologique de tout média, elle devient elle-même figure de l'altérité : c'est toujours en passant par l'autre qu'on revient à soi, et le mouvement vers soi est toujours un mouvement vers l'autre réfracté dans des milieux différents. Au repli narcissique de la modernité se substitue le prisme de l'intermédiaire, par quoi l'autre n'est plus l'ennemi du soi mais ce qui l'informe en continu et pour toujours. Et l'on peut désormais conclure que l'une des voix silencieuses, l'une des images latentes qui a informé l'œuvre et la mémoire de Godard est bien celle de Proust. Dans le miroir du regard de l'autre, c'est l'image de soi qui s'esquisse et n'en finit pas de se dévoiler.

---

<sup>491</sup>Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* 99.

## BIBLIOGRAPHIE

- Abel, Richard. "On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919." *Cinema Journal* 25.1 (1985): 28.
- . *French Theory and Criticism 1915-1919*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Adorno, Theodor. "Transparents cinématographiques." *Pratiques* 14 (2003) : 27-48.
- Albaret, Céleste, et Georges Belmont. *Monsieur Proust*. Paris: Laffont, 1973 (1971).
- Amengual, Bathélémy. "Jean-Luc Godard au delà du récit." *Etudes cinématographiques* 57-61 (1967): 146-173.
- Aragon, Louis. "Qu'est-ce que l'art, JLG ?" *Les lettres françaises* 9-15 sept. 1965: 8.
- . *Œuvres Poétiques complètes*, Barbarant Olivier (éd.), Tome 1. Paris : Gallimard, 2007.
- Atilf. "Rétrospective," *TLFI*, dictionnaire en ligne du CNRS. Online. Internet. 2 juin 2011. Disponible à l'adresse suivante: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Atilf. "Négociateur," *TLFI*, dictionnaire en ligne du CNRS. Online. Internet. 2 juin 2011. Disponible à l'adresse suivante: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- Aumont, Jacques. *Amnésies*. Paris: P.O.L, 1999.
- Badiou, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- . *Circonstances*, 2. Paris: Léo Schéer, 2004.
- . "Le plus-de-voir," *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l'Histoire(s) du cinéma*. Paris: Art Press, 1998. 86-90.
- Barbaras, Renaud. *Le tournant de l'expérience: recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. Paris : Vrin, 1998.
- Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Barthes, Roland. "Diderot, Brecht, Eisenstein," *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982. 86-93.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le Cinéma ?* Paris: Éditions du Cerf, 1999 (1958).
- Bégaudeau, François. "2a: Seul le cinéma: A la réception." *Cahiers du cinéma* 625 (Juil. 2007): 86.
- Benjamin, Walter. "Sur le concept d'histoire" (1940). *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
- . "L'image proustienne." *Œuvres II*. Paris: Folio, 2000 (1972): 135-155.
- Bellour, Raymond, Mary L. Bandy, Laurence Kardish, Barbara London, and Colin MacCabe. *Jean-Luc Godard: Son + Image, 1974-1991*. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- Bellour, Raymond. *L'entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Éditions de la différence, 2002.
- Bergala, Alain, et Jean-Luc Godard. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998. Print. Œuvres
- . "Esthétique de *Passion*." *Cahiers du cinéma* 338 (Juil. Aout 1982): 46-48.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: F. Alcan, 1924.
- . *La pensée et le mouvant*. Paris: P.U.F, 1999 (1934).
- . *Œuvres*. Paris: P.U.F, 2001 (1959).
- Bernstein, Michael. *Five Portraits: Modernity and the Imagination in Twentieth-Century German Writing. Rethinking Theory*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2000.
- Blanchot, Maurice. "Le mur de Berlin," *Lignes* 3 (Oct. 2003): 132.
- . "Memorandum sur 'Le cours des choses.'" Texte préparatoire pour la Revue internationale.

- Lignes 11 (Sept. 1990): 185-186.
- Bonitzer Pascal. "Passion de Jean-Luc Godard," *Cahiers du cinéma* 338 (Août 1982): 11-13.
- . *Peinture et Cinéma, Décadrages*. Paris: Éditions de l'Etoile, 1985.
- Brassaï. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*. Paris: Gallimard, 1997.
- Brenez, Nicole, Michael Temple, David Faroult [et al.]. *Jean-Luc Godard documents : exposition "Voyages(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006"*. Paris: Éditions Centre Pompidou, 2006.
- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- Brody, Richard. *Tout est cinéma*. Paris: Presses de la Cité, 2010.
- Burch, Noël. *La lucarne de l'infini*. Paris: L'Harmattan, 2007 (1991).
- Burdeau, Emmanuel et Charles Tesson. "Interview de Godard à Rolle le 22 mars 2000." *Cahiers du cinéma* Numéro Hors-Série (May 2000): 8-19.
- Cahiers du cinéma*. "Entretien avec Michel Foucault." *Cahiers du cinéma* 251-252 (Jui-Août 74) : 5-18.
- Carbone, Mauro. *La visibilité de l'invisible*. Paris: Olms, 2001.
- . *Proust et les idées sensibles*. Paris: Vrin, 2008.
- Chevrier, Jean-François. *Proust et la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.
- Chion, Michel. *Le son: traité d'acoulogie*. Paris: Arman Colin, 2010 (2e éd.).
- Claudé, Paul. *L'œil écoute*. Paris: Gallimard, 1946.
- Cohen, Alain J.-J. "Cinéma et peinture, figures et abstractions." *Les autres arts dans l'art du cinéma*. Rennes: Pu Rennes, Collection "Le spectaculaire" (2007): 15-30.
- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- Coureau, Didier. "Jean-Luc Godard : autoportrait(s) d'un cinéaste." *Recherches & Travaux* 75. 2009. Mis en ligne le 30 juin 2011. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/index382.html>. Consulté le 15 janvier 2012.
- De Baeque, Antoine. "Peut on apprendre à voir ?" *Cahiers du cinéma* Hors-série "Nouvelle Vague, une légende en question" (1998): 30-33.
- . "Le don du livre." *Cahiers du cinéma* Hors Série "Le siècle de JLG" (Nov. 98): 64-67.
- Delavaud, Gilles, Jean-Pierre Esquenazi, et Marie-Françoise Grange (éds), *Godard et le métier d'artiste: Actes du Colloque de Cerisy*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: P.U.F, 1964.
- . *Mémoire et vie*. Paris: P.U.F, 1963.
- . *L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Descombes, Vincent. *Proust : Philosophie du roman*. Paris: Éditions de Minuit, 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- . "L'image est le mouvant." *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 3 (2004) : 11-30. Disponible à l'adresse suivante : <http://id.erudit.org/iderudit/1005466ar>
- Douchet, Jean. "Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour *Histoire(s) du cinéma*". Jouannais, Jean-Yves (éd). *Art Press* Hors Série, 1998. 25-32.
- . "Tout a changé en Bretagne," *Cahiers du cinéma* Hors-Série (1998): 14-19.
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Pissot, 1719.
- Dudley, Andrew. *The Major Film Theories*. London: Oxford University Press, 1976.
- Dumortier, Jean louis. *Lire un récit de fiction*. Bruxelles: De Boeck, Duculot, 2001.

- Eisenstein, Sergei. *Cahiers du cinéma* 226-227 (Jan-Fév. 1971): 103-190.
- Forest, Philippe. "La rose dans la poussière de l'acier." *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l'Histoire(s) du cinéma.* Paris: Art Press Hors-Série, 1998. 13-26.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours.* Paris: Gallimard, 1971.
- . *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard, 1966.
- Gagnebin, Murielle, et Christine Savinel (éds). *Le commentaire et l'art abstrait.* Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.
- Genette, Gérard. "Métonymie chez Proust," *Figures 3* (Paris : Seuil, 1972): 41-69.
- Godard, Jean-Luc, et Youssef Ishaghpour. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogues.* Tours: Farrago, 2000.
- Godard, Jean-Luc, et Alain Bergala. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard.* Tome 1. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1998.
- . *Jean-Luc Godard Par Jean-Luc Godard.* Tome 2. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1998.
- . "Bergmanorama." *Cahier du cinéma* 85 (Juil. 1958): 1-6.
- . *Introduction à une véritable histoire du cinéma.* Paris: Albatros, 1980.
- . "Montage mon beau souci," *Cahiers du cinéma* 65 (déc 1956): 30-31.
- . *Histoire(s) du cinéma: [introduction à une véritable Histoire du cinéma, la seule la vraie].* München: ECM, 1999.
- . *Introduction à une véritable histoire du cinéma.* Paris: Albatros, 1900.
- . *Histoire(s) du cinéma.* Paris: Gaumont/Gallimard, 1998. 5 DVD (I: Toutes les histoires - Une histoire seule; II: Seul le cinéma - Fatal Beauté; III: La monnaie de l'absolu - Une vague nouvelle; IV: Le contrôle de l'univers - Les signes parmi nous).
- Greenberg, Clement. *Modernist Painting, The New Art: A Critical Anthology,* ed. Gregory Battock. New York: E. P. Dutton, 1973.
- Hamon, Philippe. *Imageries, Littérature et image au XIXe siècle.* José Corti. Coll. "Les Essais." Paris, 2001.
- Hardouin Frédéric. *Le cinématographe selon Godard.* Paris: L'Harmattan, 2007.
- Hollier, Denis (éd). *De la littérature française.* Paris: Bordas, 1993.
- Horace, Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis.* Paris: Macula, 1991.
- Houppermans, Sjef, Doeselaar Nell de Hullu-van, et Manet Van Montfrans (éds). *Proust dans la littérature Contemporaine.* Amsterdam: Rodopi, 2008.
- Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (éds.). *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven.* Freiburg: Rombach, 2002.
- Klee Paul. *Notebooks, Volume 1: The Thinking Eye.* London: Lund Humphries, 1961.
- Labarthe, A. "Tout a changé en Bretagne," *Cahiers du cinéma* Hors-série "Godard 30 ans depuis" 437 (Sept. 1990): 18-25.
- Laffay, Albert. *Logique du cinéma.* Paris: Masson, 1964.
- Lamizet, Bernard. *Politique et identité.* Lyon: PUL, 2002.
- Léglise, Paul. *Histoire de la politique du cinéma français.* Vol. 2. Paris: Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1977.
- Le Pichon, Yann. *Le musée retrouvé de Proust.* Paris: Stock, 1995.
- Leutrat, Jean-Louis. *Des traces qui nous ressemblent: Passion de Jean-Luc Godard.* Seyssel: Comp'Act, 1990.



- . *Godard: un cinéaste mallarméen*. Paris: Schena, 1998.
- Leutrat, Jean-Louis (éd.). *Cinéma et littérature, le grand jeu*. Paris: De l'incidence, 2010.
- Lherminier, Pierre (éd.). *L'art du cinéma*. Paris: Marabout, 1960.
- Ling, Alex. "Can Cinema be thought?: Alain Badiou and the artistic condition." *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy* no. 1-2 (2006): 263-276.
- Loshitzky, Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Louvel, Liliane. *Le Tiers-pictural : pour une critique intermédiaire*. Rennes: P.U.R, 2010.
- . *Texte, Image: Images à lire, Textes à voir*. Interférences. Rennes: P.U.R, 2002.
- Maldiney, Henri. *L'espace du livre*. Paris: Édition de la Sétéérée, 1990.
- Mazabrad, Colette. "Godard revigorant." *Cahiers du cinéma* 419-420 (Mai 1989): VI-VII.
- Merleau-Ponty, Maurice, and Claude Lefort (éd.). *Le visible et l'invisible ; Suivi de notes de travail*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1964.
- . *L'institution, la passivité: notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Belin, 2003.
- . *La Nature: Notes, Cours du collège de France*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- . *Notes de cours (59-61)*. Bibliothèque de la Philosophie. Paris : Gallimard, 1996.
- . *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- . *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1948.
- . *L'œil et L'esprit*. Paris: Gallimard, 1967.
- Milly, Jean. *La phrase de Proust: des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*. Paris: Larousse, 1975.
- Montier, Jean-Pierre. "Un photographe lecteur de Proust : Brassai". Mis en ligne le 10 avril 2003. Consulté le 16 janvier 2012. URL: [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_brassai.htm](http://pierre.campion2.free.fr/montier_brassai.htm).
- . "La Photographie...dans le temps. De Proust à Barthes et réciproquement." 2003. Consulté le 15 janvier 2012. URL: [http://pierre.campion2.free.fr/montier\\_proustbarthes.htm%3E](http://pierre.campion2.free.fr/montier_proustbarthes.htm%3E).
- . *Proust et les images*. Montier, Jean-Pierre et Jean Cléder (éds). Rennes: P.U.R, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. *L'évidence du film*, Bruxelles: Yves Gevaert, 2001.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Proust musicien*. Paris: C. Bourgeois, 1984.
- Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes: Chambon, 2002.
- Paini, Dominique. "Que peut le cinéma ?" *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide Pour "Histoire(s) Du Cinéma"*. Ed. Jouannais, Jean-Yves. *Art Press* Hors-série (Nov. 1998): 4-7.
- Palmiéri, Christine. "Jacques Rancière: le partage du sensible." *ETC.* 59 (2002): 34-40.
- Perey, Marc-Henri. "Vérité." *Les notions philosophiques*. Auroux, Sylvain (éd.). Vol. tome 2. Paris: P.U.F, 1990.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard. "Collection Quarto", 1999.
- . *Correspondance (1880-1895)*. Paris: Plon, 1976.
- . *Les plaisirs et les jours*. Paris: Gallimard, 1924.
- . *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.
- Proust, Françoise. *L'histoire à contretemps: le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Editions du Cerf, 1994.
- Rajewski, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation." *Remédier: Revue Intermédialités* Vol. 6 (Automne 2005): 43-64.
- Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La fabrique, 2003.
- . *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1990.
- Richir, Marc. *Phénoménologie en esquisses: nouvelles fondations*. Paris: Jérôme Millon, 2000.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- . *Temps et récit*, t. 3. Paris: Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 1985.
- . *Temps et récit*, t. 2. Paris: Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 1985.
- . *Temps et récit*, t. 1. Paris: Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 1983.
- . "L'écriture de l'histoire et la représentation du passé." *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 55.4 (2000): 731-747. Consulté le 10 septembre, 2012. URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_03952649\\_2000\\_num\\_55\\_4\\_279877](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_03952649_2000_num_55_4_279877)
- Rosenbaum, Jonathan. "Trailer for Godard's *Histoire(s) du cinéma*." *Traffic* 21 (Spring 2007): 25-32.
- Sadoul, Georges. "Entretien avec Louis Lumière." *Cahiers du cinéma* 159 (Oct. 1964): 1-11.
- De Saint-Hilaire, Marie-Claude. "Chronologie des événements polonais, 1980-1982" *Politique étrangère* 47.1. (1982): 109-114. Consulté le 20 février 2012. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit\\_0032342X\\_1982\\_num\\_47\\_1\\_3112](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/polit_0032342X_1982_num_47_1_3112)
- Scemama, Céline. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Shattuck, Roger. *Proust's Binoculars*. New York: Random House, 1963.
- Silverman, Kaja & Farocki, Harun. *Speaking About Godard*. New York: New York University Press, 1988.
- . "The Dream of the Nineteenth Century." *Camera Obscura* 17.3 (2002): 1-29.
- Simon, Anne. *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans "La recherche du temps perdu"*. Paris: Presses universitaires de France, 2000.
- Sipière, Dominique; Cohen, Alian J.J. *Les autres arts dans l'art du cinéma*. Le spectaculaire. Rennes: P.U. Rennes, 2007.
- Sontag Susan. "Godard by Sontag." *The Daily Californian* 29 février 1968: 8.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1985.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman: essai sur les formes et techniques du roman dans "À la recherche du temps perdu"*. Coll. "Bibliothèque des idées." Paris: Gallimard, 1971.
- . *Proust, le dossier*. Belfort: Pocket, 1983.
- Tesson, Charles. "La Nouvelle Vague, une légende en question." *Cahiers du cinéma* Hors-série (1998): 8-13.
- Tesson, Charles et Bernard Eisenschitz. Entretien. *Cahier du cinéma* 529 (Nov. 98): 50-59.
- Toubiana, Serge. "Paris-Rolle-Paris : en cinq temps." *Cahiers du Cinéma* 336 (1982): 6-7.
- Varéla, Stéphanie. *La peinture animée*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Vanchéri, Luc. *Cinéma et peinture*. Paris: Armand Colin, 1982.
- Valéry, Paul. *Variété* 3. Paris: Gallimard, 1936.
- Velde, Bram , Jacques Putman, et Charles Juliet. *Bram Van Velde*. Paris: Maeght, 1975.
- Watthee-Delmotte, Myriam, Jean-Louis Tilleul (éds). *Texte, Image, Imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Zabunyan, Dork. *Gilles Deleuze, Voir, parler, penser au risque du cinéma*. Paris: Presses Sorbonne

Nouvelle, 2006.

Zuber, Isabelle. *Tableaux littéraires: Les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*. Bern: Peter Lang, 1998.

*Emissions audio-visuelles de l'Institut National de l'Audiovisuel INA Paris.*

"Qu'est-ce que le cinéma ?". *La preuve par 5: La Cinquième*, 1995.

"Changer d'image." Arte, 1982.

"Godard à la télé 1960/2000." Canal+, 1999.

*Films consultés de Jean-Luc Godard*

1960 : *À bout de souffle*

1962 : *Vivre sa vie*

1965 : *Pierrot le fou*

1966 : *Masculin, Féminin*

1966 : *Made in U.S.A.*

1967 : *2 ou 3 choses que je sais d'elle*

1967 : *La Chinoise*

1967 : *Loin du Vietnam (partie « Caméra-œil »)*

1967 : *Week-end*

1968 : *One + One / Sympathy for the devil*

1968 : *Cinétracts*

1969 : *Le Gai Savoir*

1972 : *Tout va bien*

1972 : *Letter to Jane*

1975 : *Numéro deux*

1976 : *Ici et ailleurs*

1977 : *Six fois deux / Sur et sous la communication*

1977 : *France / tour / detour / deux enfants*

1980 : *Sauve qui peut (la vie)*

1981 : *Lettre à Freddy Buache*

1982 : *Passion*

1983 : *Prénom Carmen*

1983 : *Je vous salue, Marie*

1985 : *Déetective*

1986 : *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*

1986 : *Soft and Hard*

1988 : *Puissance de la parole*

1995 : *JLG/JLG - autoportrait de décembre*

1995 : *Deux fois cinquante ans de cinéma français*

1996 : *For Ever Mozart*

1998 : *Histoire(s) du cinéma*

2000 : *L'Origine du XXIème siècle*

2001 : *Éloge de l'amour*

2004 : *Notre musique*

2008 : *Une catastrophe*

2010 : *Film socialisme*

*Autres films cités*

*Nuit et brouillard*, Réal. Alain Resnais (1955)

*Shoah*, Réal. Jacques Lanzman (1985)

*Respite*, Réal. Harun Farocki (2007)

*A Film Unfinished*, Réal. Yael Hersonski (2010)

*Archives de la Cinémathèque française*

"Documentation sur Jean-Luc Godard," (1959 – 1983), Fonds François Truffaut (12 doc reliés)

"Godard Jean-Luc" (2/2), (1952 – 1980), Fonds Georges Sadoul (10 doc reliés)