Une femme mariée (tournage)

Le thérrorisé
(pédagogie godardienne)

par
Serge Daney

La bourgeoisie parle de représentation. Mais qu'est-ce qu'elle veut dire par là ?

Dans dix secondes vous allez être en face d'un personnage, un écran bourgeois. C'est un personnage de western, de drame psychologique, de film policier ou de film historique. Peu importe. En fait, c'est toujours un séducteur. Il décrit la salle où vous êtes assis.

1. *Il dit qu'il est dans le noir.*
2. *Il dit qu'il y a plus de monde au balcon.*
3. *Il dit qu'il y a un vieux au cinquième rang.*
4. *Il dit que derrière il y a une chouette gonzesse.*
5. *Il dit qu'il a envie de la baiser. Il a envie de lui donner des fleurs.*
6. *Il lui demande de venir avec lui dans l'écran.*
7. *Il y a de la verdure.*
8. *Le ciel est bleu.*
9. *L'air est limpide.*
10. *Vous n'y croyez pas ? Z'avez qu'à rappliquer, bande de cons !*
11. *Merveilleuse journée d'été.*
12. *Soleil.*
13. *Vérité.*

En haut : deux images et treize sons de *Vent d'Est*. En bas : *Une femme mariée*

APPRENDRE, RETENIR

On sait que Mai 68 a confirmé Jean-Luc Godard dans un soupçon qu'il avait : que la salle de cinéma, était, dans tous les sens du mot, un *mauvais lieu*, à la fois immoral et inadéquat. Lieu de l'hystérie facile, de l'immonde drague de l'œil, du voyeurisme et de la magie. Le lieu où, pour reprendre une métaphore qui eut son moment de gloire, on venait « dormir dans le plan lit » pour s'en foutre plein la vue et de ce foutre s'aveugler, voir trop et mal.

Le grand soupçon porté par Mai 68 sur la « société du spectacle », une société qui sécrète plus d'images et de sons qu'il ne s'en peut voir et digérer (l'image défile, fuit, se défile), atteignit la génération qui y avait le plus investi, celle des autodidactes cinéphiles, pour qui la salle de cinéma avait à la fois tenu lieu d'école et de famille, la génération de la Nouvelle Vague, formée dans les cinémathèques. A partir de 1968, Godard va retirer sa mise et parcourir ce chemin en sens inverse : du cinéma à l'école, puis de l'école à la famille. Régression ? Et pourquoi ne dirait-on pas « régressisme » ?

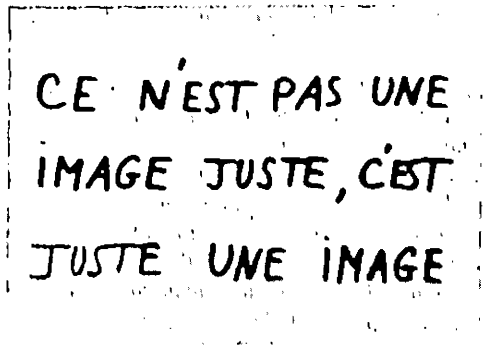
En 1968, pour la frange la plus radicalisée — la plus gauchiste — des cinéastes, une chose est sûre : il faut apprendre à sortir de la salle de cinéma (de la cinéphilie, de l'obscurantisme) ou la brancher au moins sur quelque chose d'autre. Et pour apprendre, il faut aller à l'école. Pas tant à l'« école de la vie » qu'au cinéma comme à l'école. C'est ainsi que Godard et Gorin ont transformé le cube scénographique en salle de classe, le dialogue du film en récitation, la voix *off* en cours magistral, le tournage en travaux dirigés, le sujet du film en intitulés d'UV (le « révisionnisme », l'« idéologie ») et le cinéaste en maître d'école, en répétiteur ou en pion. L'école devient donc le bon lieu, celui qui éloigne du cinéma et qui rapproche du « réel » (un réel à transformer s'entend). C'est de ce lieu que nous sont venus les films du groupe Dziga Vertov (et déjà, *La Chinoise*). Dans *Tout va bien*, *Numéro deux* et *Ici et ailleurs*, c'est l'appartement familial qui a remplacé la salle de classe (et la télé qui a pris la place du cinéma), mais l'essentiel demeure. L'essentiel : *des gens qui se font la leçon.*

Il ne faut pas chercher ailleurs l'extraordinaire précipité d'amour et de haine, de rage et de gémissements irrités qu'à partir de ce moment le « cinéma » de Godard, devenu dans les premiers temps une pédagogie maoïste assez rugueuse, déchaîna. A un Godard « récupéré par le système » on aurait beaucoup pardonné (combien ne s'indignent-ils pas encore aujourd'hui à l'idée que Godard ne leur donne pas un nouveau *Pierrot le fou* ?). A un Godard totalement marginalisé, undergroundisant et heureux de l'être, on aurait rendu un hommage discret. Mais d'un Godard qui continue à travailler, à faire cours, à faire la leçon et à se la faire donner, fût-ce devant une salle vide, que faire ? Il y a dans la pédagogie godardienne quelque chose que le cinéma — surtout le cinéma — ne tolère pas : que l'on parle à la cantonade.

Pédagogie godardienne. L'école, disions-nous, est le bon lieu (celui où l'on fait des progrès et d'où l'on sort nécessairement) par opposition au cinéma (mauvais lieu où l'on régresse et dont on ne sort pas). Allons-y voir de plus près et filons la métaphore.

Dans Numéro deux, *les mots* sont *des choses. Entre les rares moments où elles font sens, les lettres orange n'inscrivent au cœur de l'écran noir que l'énigme de leurs formes : hiéroglyphes. Le sens n'y est plus qu'un cas particulier du non-sens, comme la vie un cas particulier — au demeurant assez rare — de la mort. Qui* veut *ces images, ces sons, ces lettres ? Qui nous les* donne *à voir, à entendre, à lire ? A coup sûr pas un auteur (origine et propriété). Godard est, au sens le plus modeste, un manipulateur.*

Vent d'Est : qui a raturé ?



Vent d'Est : qui a écrit ?

Numéro deux : le contraire du palimpseste.

1. L'école est par excellence le lieu où il est possible, permis, voire recommandé de confondre les mots et les choses, de ne rien vouloir savoir de ce qui les lie, de remettre à plus tard le moment où on ira y voir de plus près (qu'est-ce qui *répond* de ce qui nous y est enseigné). Lieu qui appelle le nominalisme, le dogmatisme.

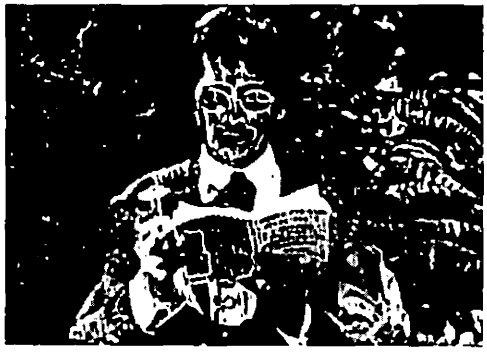
Or il y avait une condition *sine qua non* à la pédagogie godardienne : ne jamais mettre en question le discours de l'autre, quel qu'il soit. Le prendre, ce discours, bêtement, à la lettre. Le prendre, aussi, au mot. N'avoir affaire, lui, Godard, qu'à du *déjà-dit-par-d'autres*, qu'à du déjà-dit-déjà-érigé en énoncés (indifféremment : citations, slogans et affiches, blagues et histoires, leçons, manchettes de journaux, etc.). Enoncés-objets, petits monuments, mots pris comme des choses : à (ap)prendre ou à laisser.

Le *déjà-dit-par-d'autres* met devant le fait accompli ; il a pour lui d'exister, de consister. Par son existence, il rend illusoire toute démarche qui tendrait à rétablir derrière, avant, autour de lui un domaine de l'énonciation. Godard ne pose jamais aux énoncés qu'il accueille la question de leur origine, de leur condition de possibilité, du lieu d'où ils tirent leur légitimité, du désir qu'ils trahissent et qu'ils recouvrent à la fois. Sa démarche est la plus anti-archéologique qui soit. Elle consiste à prendre acte de ce qui est dit (et à quoi on ne peut rien) et à chercher aussitôt l'*autre* énoncé, l'autre son, l'autre image qui pourraient venir contrebalancer *cet* énoncé, ce son, cette image. « Godard » ne serait que le lieu vide, l'écran noir où des images, des sons, viendraient coexister, se neutraliser, se reconnaître, se désigner, bref : lutter. Plus que « qui a raison ? qui a tort ? », la vraie question est : « Qu'est-ce qu'on pourrait opposer à ça ? » L'avocat du diable.

De là, le malaise, la « confusion » souvent reprochés à Godard. A ce que l'autre dit (assertit, proclame, prône) il répond toujours par ce qu'un *autre autre* dit (assertit, proclame, prône). Il y a toujours une grande inconnue dans sa pédagogie, c'est que la nature du rapport qu'il entretient avec ses « bons » discours (ceux qu'il défend) est indécidable.

Dans *Ici et ailleurs*, par exemple, « film » sur des images ramenées de Jordanie (1970-1975), il est clair que l'interrogation du film sur lui-même (cette sorte de disjonction qu'il opère de tous côtés : entre l'ici et l'ailleurs, les images et les sons, 1970 et 1975) n'est possible et intelligible que parce que dans un premier temps le syntagme « révolution palestinienne » fonctionne déjà comme un axiome, comme quelque chose qui va de soi (du déjà-dit-par-d'autres, par le Fath en l'occurrence), et par rapport à quoi Godard n'a ni à se définir personnellement (dire « moi, je » mais dire aussi « moi, je suis avec eux »), ni à marquer dans le film sa position (socialiser, rendre convaincante, désirable, sa prise de position, son choix initial : pour les Palestiniens, contre Israël). Toujours la logique de l'école.

La place de l'éducateur est devenue, au fil des ans, suspecte et sans joie. Mais elle fut un moment désirable. J. Rancière rappelle que la leçon d'Althusser visait d'abord à la « régénération des chefs par la théorie » (par chefs : entendez ceux du P.C.F.). Ce à quoi il a raison d'ajouter : « Aussi le modèle politique porté par cette problématique n'était-il, à la limite, que le modèle même de la philosophie des éducateurs : le despotisme éclairé. Position de pouvoir qui impliquait deux rapports possibles : il fallait que les chefs de parti devinssent philosophes, et c'est à quoi s'appliquait Althusser, ou bien que les philosophes devinssent chefs de parti, et ce fut le sort de l'U.J.C. (M.L.) ». La leçon d'Althusser *(p. 106)*



2. L'école est par excellence le lieu où le maître n'a pas à dire d'où lui viennent son savoir ni ses certitudes. L'école n'est pas le lieu où l'élève pourrait réinscrire, utiliser, mettre à l'épreuve, le savoir qui lui a été inculqué. En deçà du savoir du maître, au-delà du savoir de l'élève : un blanc. Le blanc d'un *no man's land*, d'une question dont Godard ne veut rien savoir, celle de l'appropriation du savoir. Ne l'intéresse que la (re)transmission.

Dans toute pédagogie pourtant, il se trouve des valeurs, des contenus *positifs*, à faire passer. La pédagogie godardienne ne fait pas exception à la règle. Aucun film de l'après-68 qui ne se situe (et ne se protège) de ce qu'on pourrait appeler — sans nuance péjorative — d'un *discours du manche*. Récapitulons : la politique marxiste-léniniste (les positions chinoises) dans *Pravda* et *Vent d'est*, la leçon d'Althusser sur l'idéologie comme bévue dans *Luttes en Italie*, la leçon de Brecht sur le « rôle des intellectuels dans la révolution » dans *Tout va bien* et, plus récemment, des bribes du discours féministe (Germaine Greer) dans *Numéro deux*. Le discours du manche n'est pas un discours au pouvoir mais c'est un discours qui a *du* pouvoir : violent, assertif, déjà constitué, provocant. Le discours du manche change, si l'on peut dire, de mains, mais il parle toujours de haut et culpabilise facilement (hontes successives : être cinéphile, être réviso, être coupé des masses, être un chauvin mâle).

Mais de ces discours auxquels il nous demande de croire (et de nous soumettre), Godard n'est pas le porteur — encore moins l'origine — mais quelque chose comme le *répétiteur*. Se met alors en place une structure à trois termes, un petit théâtre à trois, où au maître (qui n'est après tout qu'un répétiteur) et à l'élève (qui ne fait que répéter) s'ajoute l'instance qui dit ce qu'il faut répéter, l'instance du discours du manche, auquel maître et élèves sont soumis, bien qu'inégalement, et qui les brime.

L'écran devient alors le lieu de cette brimade et le film sa mise en scène. Deux questions sont néanmoins définitivement éludées par ce dispositif : celle de la *production* de ce discours du manche (en termes maoïstes : la question « d'où viennent les idées justes ? »), et celle de son *appropriation* (en termes maoïstes : la question de « la différence entre les idées vraies et les idées justes ? »). L'école n'est bien sûr pas le lieu de ces questions. Le répétiteur y incarne une figure à la fois modeste et tyrannique : il fait réciter une leçon dont il ne veut rien savoir et que, lui-même, il subit.

Ce discours-maître est, dès 1968, à peu près systématiquement porté par une voix de femme. C'est que la pédagogie godardienne implique une répartition par sexe des rôles et des discours. Parole d'homme, discours de femme. La voix qui réprimande, reprend, conseille, enseigne, explique, théorise et même therrorise, c'est toujours une voix de femme. Et si cette voix se met à parler justement de la question de la femme, c'est encore sur un ton assertif, légèrement déclamatoire : le contraire du vécu et du plaintif naturalistes. Godard ne filme pas de révolte qui ne pourrait pas se parler, qui n'aurait pas trouvé sa langue, son style, sa théorie. Dans *Tout va bien*, on voit le personnage interprété par Jane Fonda passer très vite du ras le bol à une sorte de théorie de ce ras le bol (que Montand, du reste, ne comprend pas). Pas d'en deçà du discours, du déjà-dit-par-d'autres.

L'appropriation est inversement la question-clé du cinéma militant, la question qui constitue ce cinéma en cinéma militant. Il faut que quelque chose (de l'ordre du mot d'ordre, de la ligne, de la démonstration — toujours de l'exemple) passe *des uns aux autres. Le film n'est que l'élément dans lequel s'effectue le passage, la « combustion » des signifiants opaques en signifiés organisateurs, transformateurs. On récite (on restitue) une leçon (c'est le didactisme) alors qu'on prend (on s'approprie) exemple.*

Prendre exemple, c'est faire sien, c'est passer directement au stade où un *exemple est adapté à* une *situation concrète. C'est transformer l'exemple, et même le* travestir. *Qui oserait dire qu'il sait comment les expériences de luttes se communiquent (sinon des « partis » assez petits pour créer leur réel et garder la haute main sur les communications d'expérience, bilans, etc. ? toujours la logique de l'éducateur des masses).*

Faire du cinéma militant, c'est accepter cette dépossession, c'est reconnaître que dans le processus d'appropriation, il y a toujours aussi travestissement. Le refus de Godard de « faire » du cinéma militant (lorsqu'il dit après 1968, « la production commande à la diffusion ») s'explique mieux. Car la seule chose dont il accepterait qu'on s'approprie (donc être dépossédé, coupé), c'est le fardeau qu'il porte seul, l'amour-haine-réflexion à l'endroit des images et des sons l'haïnamoration qu'il leur voue.

3. Pour le maître, pour les élèves, chaque année porte avec elle (la « rentrée ») le mime, le simulacre de la première fois, d'un retour à zéro. Zéro du non-savoir, zéro du tableau noir. Ce en quoi l'école, lieu de la table rase et du tableau vite effacé, lieu morose de l'attente et du suspens, du transitoire à vie, est un lieu obsessionnel, non linéaire, fermé.

Dès ses premiers films, Godard éprouve la plus grande répulsion à « raconter une histoire », à dire « au début il y avait/à la fin il y a ». Sortir de la salle de cinéma, c'était aussi sortir de cette obligation, bien formulée par le vieux Fritz Lang dans *Le Mépris* : « Il faut toujours finir ce qu'on a commencé. » Différence fondamentale entre l'école et le cinéma : on n'a pas besoin de faire plaisir, de flatter les élèves parce que l'école est obligatoire. C'est l'Etat qui veut que tous les enfants soient scolarisés. Alors qu'au cinéma, pour *retenir* son public, il faut lui donner à voir, à jouir, lui raconter des histoires (des salades) : d'où accumulation d'images, hystérie, dosage des effets, rétention, décharge, *happy end* : catharsis. Privilège de l'école : on y retient les élèves pour qu'ils y retiennent des leçons, le maître y retient son savoir (il ne dit pas tout) et punit les mauvais élèves par des heures de retenue.

Gauchisme de Godard : ne tenir aucun compte de ce qui cloisonne. Entre vie privée et vie publique, temps de travail et temps de loisir, scène de l'Histoire et coulisses de la vie quotidienne. Mais gauchisme triste, surmoïque, moral : la vie privée devient une vie publique (et le lit un théâtre : Tout va bien, Numéro deux*), le temps de loisir (perdu à aller au cinéma) devient temps de travail (voir le film = travailler, faire travailler l'œil et l'oreille), on fait « toute une histoire » de la vie quotidienne. Faire l'amour, aller au cinéma : travaux* forcés

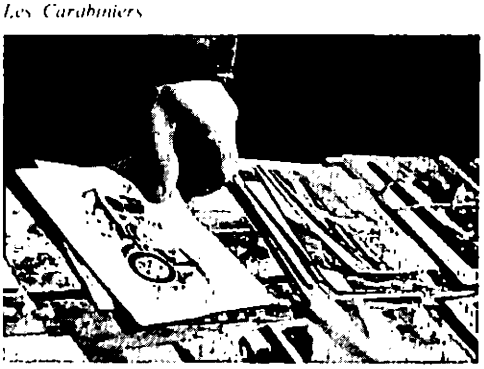
GARDER, RENDRE

L'école comme bon lieu n'était donc le bon lieu que parce qu'il y était possible de retenir le maximum de choses et de gens le plus longtemps possible, le lieu même de la différance. Car « retenir » veut dire deux choses : « garder » mais aussi « retarder », « différer ». Garder un public d'élèves pour retarder le moment où ils risqueraient de passer trop vite d'une image à une autre, d'un son à un autre, de voir trop vite, de se prononcer prématurément, de penser en avoir fini avec les images et les sons alors qu'ils ne soupçonnent pas à quel point l'ordonnance de ces images et de ces sons est chose complexe, grave, non innocente. L'école permet de retourner la cinéphilie contre elle-même, de la retourner comme un gant et de prendre le temps de ce retour. D'où que la pédagogie godardienne consiste à ne cesser de revenir sur les images et les sons, les désigner, les redoubler, les commenter, les mettre en abyme, les critiquer comme autant d'énigmes insondables : ne pas les perdre de vue, les tenir à l'œil, *les garder*.

Pédagogie masturbatoire ? Sans doute. Elle a comme horizon, comme limite, l'énigme des énigmes, le sphinx de la photo fixe : ce qui défie l'intelligence qui ne l'épuise jamais, ce qui retient le regard et le sens, ce qui fixe la pulsion scopique : la retenue en action.

Car le lieu d'où Godard nous parle, d'où il nous interpelle, ce n'est certes pas le lieu assuré d'une profession ou même d'un projet personnel, c'est un entre-deux, et même un *entre-trois*, un lieu impraticable qui embrasse aussi bien la photo (19e siècle) que le cinéma (20e siècle) que la télévision (21e siècle). La photo : ce qui retient une fois pour toutes (le cadavre à travailler). Le cinéma : ce qui ne retient qu'un moment (la mort au travail). La télé : ce qui ne retient rien (le défilement mortel, l'hémorragie des images).

En haut et en bas.
Les Carabiniers



L'avance de Godard sur les autres manipulateurs d'images et de sons tient ainsi à son total mépris pour tout discours de la « spécificité » du cinéma. Il faut voir comment il loge, comment il encastre tranquillement dans l'écran de cinéma, aussi bien la photo fixe que l'image télé (le cinéma n'ayant plus aucune spécificité que celle d'accueillir, provisoirement ?, des images qui ne sont pas faites pour lui, de se laisser investir par elles : *Numéro deux*) pour comprendre que Godard excède tout discours sur la spécificité du cinéma, qu'il s'agisse du discours spontané du spectateur (le cinéma, pour moi, c'est *ça*), de celui, intéressé, des gens de métier (il faut fabriquer les films comme ça), ou de celui de la critique universitaire éclairée (c'est *comme ça* que fonctionne le cinéma).

Le cinéma, disions-nous au début de cet article, mauvais lieu, lieu d'un crime et d'une magie. Le crime : que des images et des sons soient *prélevés* (arrachés, volés, extorqués, pris) sur des êtres vivants. La magie : qu'ils soient exhibés sur une autre scène (la salle de cinéma) pour y causer la jouissance de qui les voit. Bénéficiaire du transfert : le cinéaste. La vraie pornographie est là, dans ce changement de scène ; c'est proprement, l'ob-scène.

On dira : il s'agit d'une problématique morale, bazinienne et d'ailleurs ce genre de dette symbolique ne se rembourse pas. Certes. Mais il se trouve que l'itinéraire de Godard est le signe d'une question très concrète, très historique, d'une question en crise : celle de la nature de ce qu'on pourrait appeler le *« contrat filmique »* (filmeur/filmé). Cette question ne semblait se poser que pour le cinéma militant ou ethnographique (« Nous et les autres »), Godard nous dit que c'est l'acte même de filmer qu'elle concerne. Exagère-t-il ? Il y aurait légèreté à croire que cette question est de celles qui se résolvent avec de la bonne volonté et des vœux pieux (pour la bonne cause — celle du chef-d'œuvre artistique ou de la bonne action militante). Elle se posera, elle ne peut manquer de se poser toujours plus, à mesure que le contrat traditionnel filmeur/filmé/spectateur, le contrat établi par l'industrie cinématographique (Hollywood), s'effilochera et que le cinéma comme « art-de-masse-familial-populaire et homogénéisant » entrera en crise. De cette crise, Godard nous parle déjà, parce que c'est cette crise qui l'a constitué en cinéaste. Mais c'est déjà la question du cinéma porno *(Exhibition)* ou du cinéma militant *(Un simple exemple)*. Question d'avenir.

Pour Godard, retenir images et public, les fixer en quelque sorte (comme on le fait cruellement pour les papillons) est une activité désespérante et elle-même sans espoir. Sa pédagogie ne lui a fait gagner que du temps. A l'obscénité d'apparaître comme auteur (et bénéficiaire de la plus-value filmique), il a préféré celle qu'il y avait à se mettre en scène dans l'acte même de la rétention.

L'impossibilité à passer un contrat filmique d'un nouveau type l'a donc conduit à garder (retenir) des images et des sons sans trouver *à qui* les rendre, les restituer. Le cinéma de Godard est une douloureuse méditation sur le thème de la restitution, mieux de la *réparation*. Réparer, c'est rendre les images et les sons à ceux sur qui ils ont été prélevés. C'est aussi les engager (engagement réellement politique) à produire leurs images et leurs sons *propres*. Et tant mieux si cette production-là oblige le cinéaste à commencer à changer sa manière de travailler !

Il y a un film où cette restitution-réparation a lieu, au moins idéalement, c'est *Ici et ailleurs*. Ces images de Palestiniens et de Palestiniennes que Godard et Gorin, invités par l'O.L.P., ramènent

Résumons : la photographie retient une fois pour toutes (mais que retient-elle, si ce n'est le réel comme impossible ?). Le cinéma, lui, est soumis à la syncope des images et des sons à prendre ici *et à rendre* ailleurs *(avec, entre-temps, ce devoir, ce pensum, qui consiste à les retenir, à les garder : temps de l'école et de la constipation). La télévision, elle, ne retient rien, jamais. Elle est ce sur quoi un pouvoir anonyme fait défiler (défilé militaire, défilement, défilade) des images et des sons. Lieu de passage pour une diarrhée d'images et de sons, la télévision est l'autre horizon du « cinéma » de Godard : le lieu du ressassement éternel des machines, lieu qui ignore la morale (le choix, la mauvaise conscience) et qui ne connaît que deux possibilités : ça marche/ça ne marche pas. Lieu de passage, lieu d'accueil, auberge espagnole : horribles*

« Le corps du psychotique se présente, pour ainsi dire, comme une surface cylindrique inerte, sorte de tableau où viennent s'inscrire sans donner lieu à un effet de sens les productions imaginaires. Il ne peut rien garder, rien retenir, rien s'approprier. Il ne peut rien recevoir de... rien donner à... rien concevoir pour lui. Il s'offre à une incessante manipulation. Encore faut-il remarquer combien impropre est notre discours qui lui donne la place d'un sujet qui se réfléchit dans l'offrande (« il s'offre ») ; mieux vaudrait dire : « on » (c'est-à-dire : tous et personne) se l'offre. *» (Denis Vasse, L'ombilic et la voix, Seuil, p. 94.)*

du Moyen-Orient, ces images que Godard garde par-devers lui cinq ans, à qui les rendre ?

Au grand public avide de sensation (Godard + Palestine = scoop) ? Au public politisé, avide d'être confirmé dans sa doxa (Godard + Palestine = bonne cause + art) ? A l'O.L.P. qui a invité, permis de filmer et fait confiance (Godard + Palestine = arme de propagande) ? Même pas. Alors ?

Un jour, entre 1970 et 1975, Godard se rend compte que la bande-son n'a pas été intégralement traduite, que ce que disent, dans les plans où ils figurent, les fedayin n'a pas été traduit de l'arabe. Et qu'au fond tout le monde s'en serait sans doute pas mal accommodé (acceptant qu'une voix *off* recouvre ces voix). Or, nous dit Godard, ces fedayin dont la parole est restée lettre morte, ce sont des morts en sursis, des morts vivants. Eux — ou d'autres fedayin comme eux — sont morts en 1970, ont été assassinés par les troupes de Hussein.

Faire le film (« Il faut toujours finir ce qu'on a commencé »), c'est alors, tout simplement, traduire la bande-son, obtenir qu'on entende ce qui se dit, mieux : qu'on l'écoute. Ce qui est retenu est alors libéré, ce qui est gardé est alors restitué mais c'est trop tard. On rend les images et les sons, comme on rend les honneurs, à ceux à qui ils appartiennent : aux morts.

Serge DANEY.

Ailleurs : J.-L. G. et un camp de réfugiés.

Le son (Elle), L'image (Lui)/La voix (Elle), L'œil (Lui)

Ce qui peut s'écrire Le son (Elle) / L'image (Lui) ou, plus exactement : La voix (Elle) / L'œil (Lui). Pour avoir trop parlé d'« images et de sons » dans l'abstrait, on a oublié de remarquer qu'il y allait aussi et surtout du corps. *Le corps godardien, c'est ce qui accueille, ce qui loge l'œil, c'est l'image. L'image, c'est le domaine de l'homme (quand bien même —* Numéro deux *— il n'en resterait plus que le noir fœtal), elle est ce dont il* répond. *Il en répond comme cinéaste (l'écrasante majorité des cinéastes sont des hommes), donc comme voyeur. Le cinéma, le voyeurisme : affaires de pulsion scopique, d'œil érectile,* affaires d'hommes jusqu'à présent. *Mais il n'en répond que parce qu'on lui en cause. On : une voix, une voix off, toujours une voix de femme.*

La voix de la femme comme pénis oral. Elle articule la loi mais une loi sur mesure, celle qui se soumet les images, ces images, ses images (a lui). Dans la seconde partie de Vent d'est, *c'est une voix de femme qui fait et qui tire la leçon : « Que faire ? Tu as fait un film. Tu l'as critiqué. Tu as fait des erreurs. Tu en as corrigé quelques-unes. Tu en sais peut-être davantage sur la production de sons et d'images, etc. » Même dispositif dans* Ici et ailleurs, *où c'est encore une voix de femme qui vient traduire, déplier, restituer, ces images déjà vues, trop vite passées (comme on dit : passées à l'as). Le théâtre même de* Tout va bien *est celui où se joue cette répartition des rôles. Elle (J. Fonda) travaille à la radio (la voix : le commentaire politique). Lui (Y. Montand) travaille dans le cinéma (l'image : le film publicitaire). Et cette voix ne parle que du sens des événements (68), de l'Histoire, du sens de l'Histoire. Et cette image est celle de corps prostitués qui gigotent pour la plus grande gloire des bas. Dim et le plaisir honteux de l'homme qui les filme. C'est par la voix que l'Histoire déboule dans les images comme ce qui les éventre, les marque, les assujettit à la loi. Par la voix d'une femme.*

Le corps de l'homme est un œil exorbité, le corps de la femme une voix qui ne cesse d'intervenir, de questionner. Numéro deux : *il y va même de la disposition des corps pour l'amour, de la* posture. *« Pourquoi tu veux toujours comme ça ? » demande Sandrine (ni* in *ni* off : *elle est simplement disposée pour l'œil de Pierre — et pour celui de la caméra.* Mais la voix de Sandrine ne parle que d'une chose : de l'image où elle est et de la position qu'elle y occupe. Proximité maximum entre les corps et les pensées : ancrage de ce qui se dit dans ce qui se voit.

Etrange féminisme de Godard : il met la femme (la voix, le son) à la place de ce qui articule la loi (la pensée du manche, dont on aura compris qu'elle revêt un caractère phallique) et de ce qui donne la vie. Perversion. Il n'est pas sûr que la revendication féministe se satisfasse de cette « place » dont les hommes ne veulent plus, de ce « pouvoir » qu'ils veulent laisser choir. Elles n'y gagnent pas forcément (même si l'homme y gagne le bénéfice du masochisme : être le metteur en scène qui dit comment il veut être puni, quel type de mariage cruel *le fait jouir). Elles n'y gagnaient pas lorsqu'à l'époque de* La Chinoise *et de* Vent d'est, *elles étaient mises à la place d'un discours (marxiste-léniniste) dont personne ne voulait : la voix d'Anne Wiazemsky (et l'être de classe bourgeois qu'elle connotait) faisait que nul ne pouvait s'identifier à ce discours et à cette vérité.* S.D.

Alphaville

Numéro deux

Tout va bien