



HAL
open science

Louis Aragon et Samuel Beckett à Sarajevo : échanges poétiques et interpellation politique sur et sous le cinétract Je vous salue Sarajevo (1993) de Jean-Luc Godard

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Louis Aragon et Samuel Beckett à Sarajevo : échanges poétiques et interpellation politique sur et sous le cinétract Je vous salue Sarajevo (1993) de Jean-Luc Godard. Béatrice Bonhomme; Bruno Cailler; Cyril Laverger; Sandrine Montin; Christel Taillibert. Cinéma, opérateur poétique, L'Harmattan, pp.55-83., 2021, Thyrese. halshs-03541608

HAL Id: halshs-03541608

<https://shs.hal.science/halshs-03541608>

Submitted on 24 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RAIMOND Sophie, « Louis Aragon et Samuel Beckett à Sarajevo : échanges poétiques et interpellation politique *sur et sous* le ciné-tract *Je vous salue Sarajevo* (1993) de Jean-Luc Godard », in Béatrice Bonhomme, Bruno Cailler, Cyril Laverger, Sandrine Montin et Christel Taillibert (dir.), *Cinéma, opérateur poétique*, Paris, L'Harmattan, collection Thyrsé du CTCL (Université Côte d'Azur), n° 17, septembre 2021, pp. 55-83.

*Louis Aragon et Samuel Beckett à
Sarajevo : échanges poétiques et
interpellation politique sur et sous le ciné-
tract Je vous salue Sarajevo (1993) de
Jean-Luc Godard*

Sophie RAIMOND
Université Nice Côte d'Azur

En 1995, à l'occasion de la réception du prestigieux prix Adorno qui récompense la dimension philosophique et la rupture esthétique de son œuvre cinématographique, Jean-Luc Godard rappelle comment le cinéma a succédé au régime de l'écriture :

On n'avait jamais vu ça. Un monde qui n'avait pas d'histoire, et qui pourtant passait son temps à en raconter. Et surtout, en dehors de la lecture. Car l'écriture, depuis Rimbaud et Mallarmé, c'était la terreur. La page blanche était ennemie. Pour quoi encore écrire après Joyce et les élégies de Duino¹ ?

Jouant du signifiant *histoire*, mais distinguant aussitôt l'art cinématographique des arts narratifs, le cinéaste-théoricien inscrit une parenté puissante entre l'invention du cinéma et le discours poétique. Rimbaud, Mallarmé et Rilke sont les représentants de la *fin* d'un régime

¹ Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma et d'histoire », Discours de J.-L. Godard pour l'attribution du prix Adorno à Francfort-sur-le-Main, le 17 septembre 1995, dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Alain Bergala (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 401.

littéraire, dont l'écriture fragmentée et le goût pour la discontinuité sont comme excédés par la modernité de la plume joycienne. Le règne de l'image cinématographique succède au dire poétique moderne – ou le supplante – dans un double geste d'émancipation et de déférence, dont les formalistes russes et les avant-gardes cinématographiques ont été les précurseurs, avant la rupture de la Nouvelle Vague.

Dans le texte que nous citons, Godard instaure à plusieurs degrés une filiation/rivalité entre la poésie et ce qu'il nomme *cinéma* – ou encore *Histoire* ou *montage* – dans une recherche commune du pouvoir significatif, critique et vibratoire de l'image même. Godard place le cinéma *tout contre* la poésie moderne. Dans l'œuvre somme *Histoire(s) du cinéma*², quasiment achevée en 1995, le vers est foulé par le montage, les récits soumis au réordonnement de la métaphore insolite, le texte prescripteur invalidé par le pouvoir d'apparition de l'image, les citations des poètes recouvertes par les emprunts visuels de la bande-image. Godard, que l'on peut considérer comme l'un des continuateurs au cinéma du projet joycien, explore par le jeu des écarts le pouvoir de l'image-métaphore en territoire cinématographique, mais construit également avec l'écriture, et tout particulièrement le texte poétique, jusque dans ses traditions métriques, une relation plurielle et paradoxale.

Dans ses prises de paroles hors du cinéma comme dans le métadiscours qui double ses films, Godard utilise à plusieurs reprises le récit allégorique du combat inégal entre la vérité du Voir et l'interruption du sens par le Dire hégémonique des temps contemporains, laissant l'herméneute dans l'indécision sur la part du texte en général, et de la poésie en particulier, chez un cinéaste qui « fait [...] des films contre la littérature — même si la préposition peut être ambiguë³. » Écrivain-critique avant d'être cinéaste, dont l'ambition de distinction littéraire et l'intuition philosophique opèrent en filigrane dans la création cinématographique, Godard construit son œuvre comme un vaste réseau citationnel de toutes les *histoires* écrites et dites. *La terreur de la page blanche* évoquée dans le discours de 1995 serait ainsi le symptôme de la mauvaise foi godardienne ou sa part maudite,

² Cette œuvre vidéographique comprend quatre chapitres ou épisodes, chaque chapitre comprenant à son tour deux sous-chapitres. *Histoire(s)* a été également publié dans la collection Blanche de Gallimard (Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 volumes, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998). Les six premiers épisodes d'*Histoire(s) du cinéma* sont diffusés avant que la conception de l'œuvre dans sa forme intégrale soit achevée en 1998.

³ Jean Cléder, « Anatomie d'un modèle. Duras/Godard – Cinéma/Littérature : “une question d'envers et d'endroit” », dans *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 7, 2013, pp.13-28, [en ligne] <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix07.02/746>, *consulté le 8 avril 2021.

comme l'analyse Raymond Bellour dans le deuxième volume de *L'Entre-Images*⁴. Godard serait-il entré en territoire cinématographique à défaut d'avoir réalisé son rêve d'écriture ? ou inversement, serait-il un créateur d'images dont la marginalisation progressive par les spectateurs serait tributaire d'une propension à l'écriture et à la récitation poétiques ?

C'est dans cette extraordinaire tension entre cinéma et poésie que nous proposons d'analyser le très court métrage *Je vous salue Sarajevo* – oraison funèbre et réquisitoire contre les gouvernements responsables d'une Europe meurtrie dont la Yougoslavie est en 1993 le territoire emblématique – et d'en explorer librement les pistes transtextuelles, lancées hors cadre, jusqu'aux œuvres les plus récentes du cinéaste. *Je vous salue Sarajevo* appartient à un ensemble de brèves créations godardiennes exclusivement versées dans la pratique du emploi et du montage vidéo, un *cinéma de seconde main*⁵. Lettres cinématographiques, éloges funèbres, vidéo-tracts ou épisodes de films collectifs augmentent une œuvre cinématographique, progressivement convertie à l'art du fragment et à l'expérimentation du collage, dont les citations et les références intertextuelles augmentent significativement la recherche graphique, plastique et sonore. Ainsi, très récemment, le *Livre d'images*, primé à Cannes en 2018, reprend, à l'échelle d'un long métrage, la démarche esthétique, éthique et géopolitique d'un cinéaste qui s'empare des conflits politiques contemporains comme sujets d'objets audiovisuels indépendants, pour ainsi dire expérimentaux.

Œuvre vidéo marginale, diffusée sur un moniteur dans le cadre de l'exposition à Beaubourg en 2006⁶, *Je vous salue Sarajevo*, propose un jeu de citations a priori aisément identifiable et un montage apaisé de trois minutes. Ce petit ouvrage peut aisément être perçu comme secondaire dans la vaste production des métrages de Godard. Il conserve cependant une part de mystère, avec une image placée en fermeture, dont l'identification résiste aux meilleurs exégètes du cinéaste. Cette citation visuelle cachée, mais essentielle, appartient à l'œuvre télévisuelle de Beckett et ouvre un dialogue secret et posthume avec l'œuvre de l'écrivain irlandais. À la manière d'un post-scriptum ou d'un addendum aux *Histoire(s) du cinéma* qui intronisent magistralement le montage citationnel du cinéaste, ce très court métrage déploie un réseau intertextuel et

⁴ Raymond Bellour, « L'autre cinéaste. Godard écrivain », *L'Entre-Images*, t. 2, *Mots. Images*, Paris, P.O.L., 1999, pp. 113-138.

⁵ Cf. Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

⁶ « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu », Exposition, Galerie sud, Centre Pompidou, Paris, 11 mai 2006 - 14 août 2006.

hypertextuel qui éclaire la fonction de la poésie et la théorie de l'image à l'œuvre dans la création godardienne. Une séquence de l'autoportrait filmique de Godard, *JLG/JLG*, long métrage sous-titré *Autoportrait de décembre*, dévoile en 1995 les conditions de composition prosodique de la bande-son du ciné-tract, conférant à ce dernier une place singulière dans la création du cinéaste et rappelant la dette de Godard envers les poètes, et tout particulièrement Aragon dont il relit « La Rime en 1940 ». Enfin, *Je vous salue Sarajevo* inaugure une série de fragments séquentiels ou de longs métrages consacrés à la Bosnie Herzégovine, dont la capitale devient progressivement l'épicentre métaphorique de toutes les guerres dans le cinéma engagé de Godard. Tourné à Sarajevo en 2003, projeté en salle l'année suivante, le film *Notre musique* élève la ville bosniaque au rang de symbole des politiques de la disparition et de *lieu* d'échanges sur le pouvoir politique de la poésie.

Ainsi, outre une analyse des équivalences ou transferts entre procédés poétiques et propriétés cinématographiques dans ce ciné-tract, nous déploierons progressivement les plis du jeu référentiel instauré *dans, à côté et après* cette œuvre de circonstance afin d'interroger la relation entre poésie et cinéma à plusieurs degrés dans la création godardienne et de définir les différents enjeux d'un *cinéma poétique* et politique.

Stratégies éthiques et procédés poétiques dans Je vous salue Sarajevo (1993)

Montage(s) et emplois

La quasi-intégralité du ciné-tract *Je vous salue Sarajevo* est occupée par la photographie de reportage prise par Ron Haviv le 31 mars 1992, premier jour de guerre en Bosnie, dans les rues de Bijeljina. Il s'agit de la plus célèbre d'une série de photographies témoignant du dénouement barbare d'une exécution. Trois paramilitaires serbes rouent de coups les corps de trois civils bosniaques musulmans qu'ils viennent d'exécuter et qui gisent au sol, dans une flaque de sang. Ce document, utilisé comme preuve lors de l'inculpation des dirigeants serbes pour crimes de guerre devant le Tribunal Pénal International de La Haye, est longuement cité par Godard devant le tribunal de son montage en 1993. Sur une composition d'Arvo Pärt, la voix de Godard récite en off une prière qui rend hommage tout à la fois à l'exception de l'art – littérature, musique, peinture et cinéma – et aux morts en Bosnie :

Tous disent la règle, cigarette, ordinateur, t-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne ne dit l'exception. Cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert, Dostoïevski, cela se compose : Gershwin, Mozart, cela se peint : Cézanne, Vermeer, cela s'enregistre : Antonioni, Vigo. Ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre : Srebrenica, Mostar, Sarajevo⁷.

La citation d'un passage de *La Joie* de Georges Bernanos⁸, placé en ouverture, et du quatrain du « Cri du butor » de Louis Aragon⁹, repris en clôture, opère progressivement une analogie entre la mort de l'art et les victimes de la guerre :

En un sens, voyez-vous, la peur est quand même la fille de Dieu, rachetée la nuit du vendredi saint. Elle n'est pas belle à voir, non, tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous. Et cependant ne vous y trompez pas. Elle est au chevet de chaque agonie, elle intercède pour l'homme. [...] Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien. J'ai vu tant de gens si mal vivre, et tant de gens mourir si bien¹⁰.

Le texte central, ne relevant pas de la citation, isole une contradiction théorique entre *l'exception* et *la règle*, deux catégories qui correspondent à la construction duale du court-métrage (deux images, les victimes/les bourreaux, Bernanos/Aragon, Haviv/Beckett), dans une filiation certaine avec la pensée nietzschéenne qui proclame la puissance solitaire de l'exception :

Car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture qui est de la règle, il y a l'exception qui est de l'art. [...] Il est de la règle que vouloir la mort de l'exception. Il sera donc de la règle de l'Europe de la Culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurit encore¹¹.

Godard s'inspire également de la pièce de Bertolt Brecht, étude de psychologie politique, *L'Exception et la Règle*, qui démontre en 1930 la dialectique de la terreur sur laquelle repose une société divisée par des rapports d'exploitation et de violence. Le marchand et le coolie de la pièce politique de Brecht – l'exploiteur et l'exploité, le bourreau et la victime, le

⁷ Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo*, dans Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Four Short Films, De l'origine du XXI^e siècle, The Old Place, Liberté et Patrie, Je vous salue, Sarajevo*, Livret accompagné d'1 DVD, Munich, ECM Records, 2006, p. 89.

⁸ Georges Bernanos, *La Joie*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 2015, p. 746.

⁹ Louis Aragon, « Le cri du butor », *Le Nouveau Crève-cœur*, dans *Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948, p. 155.

¹⁰ Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo*, *Ibid.*, p. 89.

¹¹ *Ibid.*

maître et l'esclave – trouvent une correspondance visuelle dans *Je vous salue Sarajevo*. C'est en rejoignant Brecht que Godard peut en découdre avec ce qu'il nomme dans *JLG/JLG* une « confusion¹² » et démontrer didactiquement la lutte qui s'instaure entre la culture – le pouvoir de l'industrie culturelle – et l'art – puissance et impouvoir de l'œuvre, dont la guerre en Yougoslavie représente la violence même¹³. La voix off développe ainsi une pensée critique qui dans sa forme renonce tout autant aux fonctions argumentatives de la prose qu'au cadre narratif et continu de la *fable* pour préférer l'expérience des raccords et désaccords de l'image et du texte. C'est la force expressive de la « langue de poésie¹⁴ », pour reprendre les mots de Pasolini, qui circule dans cette composition sonore et visuelle.

Ciné-tract poétique ou ciné-poème politique

Le cinéaste expérimente les potentialités poétique et éthique du montage dans une décomposition/recomposition de la photographie de guerre de Ron Haviv en dix-huit fragments. Godard nous propose un exemple de *l'exception de la poésie* à l'œuvre dans le montage filmique et extrait de sa compromission avec les industries médiatiques une photographie de reportage transfigurée par un *découpage éthique*. L'agrandissement des détails du cliché et leur insertion progressive à l'image inscrivent une alternance dénonciatrice entre l'insolente indifférence des bourreaux en pleine action et l'immobilité funèbre des victimes au sol. Le cinéaste introduit des rimes visuelles selon un schéma d'alternance et de redoublement qui explore, affiche et souligne l'altérité cruelle qui s'élève de l'image. Le recours au chiasme (pied du bourreau / tête de la victime / pied du bourreau / tête de la victime) et à une figure de répétition proche de la paronomase (itération de fragments presque identiques dans leur cadrage) permet ainsi d'opposer éthiquement les deux

¹² Voir *Infra*, p. 15.

¹³ Dans cette évocation du conflit entre l'art et la culture, Godard renoue avec la pensée de l'École de Francfort et tout particulièrement celle de Theodor W. Adorno qui énonce la *liquidation* de l'art absorbé par l'industrie culturelle, mais aussi par les catégories propres au concept de culture qui président à sa propre industrialisation : « Aujourd'hui, la barbarie esthétique réalise la menace qui pèse sur les créations de l'esprit depuis qu'elles ont été réunies et neutralisées comme culture. Parler de culture a toujours été contraire à la culture » (Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 2000, p. 140).

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, « Le Cinéma de poésie » (1965), dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Ramsay, 1989, pp. 15-35.

pans qui structurent la photographie. Le spectateur est invité à participer au tribunal politique d'un montage dialectique, dans la lignée du célèbre montage des attractions expérimenté et théorisé par Sergueï Eisenstein.

Outre ces translations filmiques de règles prosodiques et de figures de rhétorique, le cinéaste produit des associations entre le texte et l'image qui enrichissent sur le plan rythmique ou sémantique les rimes plastiques. Certaines significations pleinement audiovisuelles sont générées par des effets de congruence ou de dissonance de sens, mais aussi des effets de continuité ou de rupture de rythme, entre les mots et les signifiants figuratifs. Ainsi, le mot « personne » enjambe rythmiquement, sémantiquement et presque figurativement deux fragments de la jambe fléchie du paramilitaire serbe dont Godard accentue la discontinuité par l'ellipse et le faux raccord. Usant des transferts signifiants de la synecdoque visuelle – la jambe pour l'auteur du coup de pied – et de l'ambivalence du pronom « personne » – entre valeur positive ou négative –, le cinéaste exclut de l'humanité celui qui va frapper. De même, le mot « règle », qui désigne la loi inique et hégémonique, rencontre significativement à l'image le bourreau qui s'en saisit contre « l'exception », dans un volontaire ancrage du sens de l'image par le texte. En revanche, la répétition de la formule « l'art de vivre », reconduit dans toute sa puissance le paradoxe du vers d'Aragon sur la noblesse de résistants martyrs et la lâcheté des vivants. Le verbe « vivre », énoncé sur l'un des premiers plans serrés sur les armes à feu condamne par avance à la disparition toute vie morale, dans une antiphrase ironique générée par le montage audiovisuel. La reprise de « vivre » sur le plan très rapproché de la tête de la victime anonyme en éprouve autrement l'ambivalence, le signifiant visuel contredisant tragiquement le texte. Dans ce métrage, le texte et l'image n'entrent pas dans une relation hiérarchique, mais s'hybrident dans un savant travail de verticalité paradigmatique et d'exploration des signifiés. Le montage contestataire accentue l'asymétrie morale que dénonce la photographie de reportage, lève par l'échelle des plans l'anonymat des trois Tigres et dramatise par la durée et le mouvement cinématographiques l'exécution barbare des trois victimes au sol.

La fragmentation et le recadrage, qui pourraient conduire à une progressive dissolution de la photographie funèbre, s'interrompent dans l'avant-dernier plan du court métrage qui affiche, plein cadre, l'ensemble du cliché, et étire, telle une syllabe longue, la durée du montage dont la scansion varie à chaque nouveau plan. Godard arrête le mouvement d'exploration du champ photographique par le montage et convoque la puissance d'argumentation de la photographie documentaire. En clôture du court métrage et dans le silence de la voix off, est introduit un deuxième

et dernier document visuel qui présente, dans une brève fermeture en iris, une silhouette vêtue d'une robe de bure, penchée sur un objet carré tenu fermement des deux mains, dans une posture analogue à celle des victimes anonymes gisant dans une rue de Bijeljina, le front contre le trottoir.

La prière est le motif commun des deux images qui se dissocient par une série de contrastes : le noir et blanc de la dernière image succède aux couleurs terreuses et froides de la photographie de reportage ; la brièveté de la clause visuelle tranche avec l'extension dans la durée du montage du document de Ron Haviv ; l'énigme du dernier photogramme affronte la notoriété d'une photographie de reportage largement médiatisée. La succession de ces deux plans distincts illustre la théorie godardienne du montage, comme outil comparatiste des images et des sons, jusque dans leurs analogies volontairement contradictoires. La rencontre conflictuelle et énigmatique entre deux signes contraires génère une troisième image mentale. Dans la lignée de la définition de l'image de Pierre Reverdy fréquemment citée par Godard¹⁵, le dénouement du court métrage reprend le principe de la métaphore, qui instaure une relation pendulaire entre deux réalités distinctes qui échangent leurs propriétés. Ce trope poétique préside au dialogue théorique et esthétique de Beckett et Godard dans le montage de *Je vous salue Sarajevo*.

À l'ombre des images de Beckett : emprunts et transferts

Remplois stylistiques

Le dernier photogramme de *Je vous salue Sarajevo* appartient aux plans savants que Godard introduit dans son montage et dont les significations secrètes élèvent le geste cinématographique à un métadiscours théorique. Il s'agit d'un document rare, une photographie prise par Hugo Jehle sur le plateau de tournage d'une pièce de Samuel Beckett écrite pour la télévision en 1975 et intitulée *Ghost Trio*. La pièce est produite une première fois par la BBC 2 en 1977 dans la mise en scène de Donald McWhinnie, supervisée par l'auteur. Elle est aussi réalisée par Beckett lui-même, sous le titre de *Geister Trio*, la même année, à Stuttgart, pour la télévision allemande et diffusée en R.F.A. le 1^{er} novembre 1977. C'est à cette dernière version que se réfère Godard.

¹⁵ « 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 » L'aphorisme de Pierre Reverdy extrait d'« Essai d'esthétique littéraire » paru dans la revue *Nord-Sud* (n° 4-5, 1917) est repris dans le premier manifeste du surréalisme d'André Breton.

La réalisation de la pièce *Trio du fantôme* est préconçue avec une grande précision. En préambule du texte traduit en langue française en 1992, sont posées les conditions/contraintes audiovisuelles du tournage : présentation succincte des deux personnages (V Voix féminine et S Silhouette masculine) et des trois actes (Pré-action, Action et Ré-action) ; découpage du « Largo » du Cinquième Trio avec piano de Beethoven¹⁶ en une numérotation à laquelle se référeront les dialogues et les didascalies ; schéma de la « chambre¹⁷ » dans laquelle se déroulent les trois actes, dont les éléments du décor sont choisis pour leur dénuement¹⁸. Les emplacements du personnage S¹⁹, comme les angles de prises de vue et les échelles de plan de l'unique caméra, sont également numérotés et légendés²⁰. Dans l'acte d'exposition, la voix féminine énonce une seconde fois les éléments qui forment le décor, dicte les gradations de la lumière et du son, selon une langue performative, mais purement tautologique. Ce premier acte se termine avec des didascalies dont l'acteur Klaus Herm suit les indications. Tenant fermement un magnétophone, sa posture correspond à la photographie citée par Godard :

31. Lent travelling avant de A à B d'où plan moyen de S et de la porte. S est assis sur un tabouret, courbé en avant, le visage caché, les mains crispées sur un petit magnétophone non identifiable comme tel à cette distance. Musique faiblement. 5 secondes.

32. Travelling avant de B à C d'où plan rapproché de S et de la porte. Magnétophone maintenant identifiable. Musique, légèrement plus fort, 5 secondes.

33. Travelling avant à partir de C sur gros plan de la tête, des mains, du magnétophone. Mains crispées, tête penchée, visage caché. Musique, légèrement plus fort. 5 secondes²¹.

Les didascalies, équivalents de poèmes en prose qui reprennent et font varier un même motif, découpent, selon différentes échelles de plan, la silhouette S embrassant l'appareil de reproduction sonore, source des

¹⁶ Beckett utilise le deuxième mouvement, *Largo assai ed espressivo*, du *Trio* pour piano, violon et violoncelle dit *Le Fantôme* composé en 1808 par Beethoven.

¹⁷ Samuel Beckett, *Trio du fantôme*, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, Paris, Minuit, 1992, p. 20.

¹⁸ « 1. Porte, 2. Fenêtre, 3. Miroir, 4. Grabat » (*Ibid.*).

¹⁹ « 5. S assis près de la porte, 6. S à la fenêtre et 7. S à la tête du Grabat » (*Ibid.*).

²⁰ « A. Position caméra plan général, B. Position caméra premier plan, C. Position caméra plan rapproché 5 et 1, 2, 6 et 2, 7 et 3 » (*Ibidem*).

²¹ *Ibid.*, p. 24-25.

indications scéniques dictées par la Voix féminine. Ce même plan est répété jusqu'à la fin du troisième acte :

37. Accompagnant cette amplification de la musique, lent travelling avant jusqu'au gros plan de la tête complètement inclinée sur le magnétoscope, à présent serré dans les bras invisibles. Maintenir jusqu'à la fin du largo²².

Les didascalies de Beckett *prescrivent* une série de travellings, miment le phrasé du largo de Beethoven et enferment progressivement S dans le champ. Le spectateur contemple le processus même de formation d'une image, vide et vaine, hors diégèse, selon différents points de vue contraints par le studio de télévision. L'image itérée s'expérimente dans sa paradoxale disparition. Godard s'inspire de cette expérience optique d'agrandissement progressif et de variations de points de vue dans la décomposition de la photographie de Ron Haviv. Il explore le grain de l'image, au risque de l'iconoclasme. Toutes les indications du texte de Beckett, qu'elles concernent la prise de vue, l'échelle des plans, les déplacements de l'acteur, la géométrie du décor ou la composition musicale des trois actes, semblent être générées par des règles sérielles et combinatoires, une rythmique de la coïncidence des opposés, dont la logique chiffrée est empruntée par Godard dans le montage même de *Je vous salue Sarajevo*. Le fondu en noir, qui clôt *Trio du fantôme*, devient une fermeture en iris dans *Je vous salue Sarajevo*. Godard remploie les techniques filmiques d'une dramaturgie de la disparition, de l'attente, de *l'épuisé*²³. Cette lutte du langage contre la tentation du sens rejoint l'un des aspects essentiels de l'idée même de poésie, opérant selon un langage autre que celui de la prose pour atteindre un au-delà des apparences. L'exténuation de la signification est au centre du projet beckettien qui s'emploie à défaire l'adéquation entre le signe et son référent. La Silhouette masculine, interprétée par Klaus Herm pour la télévision allemande, exécute les mouvements que lui dicte la Voix féminine, circule dans un espace prédéterminé dont il ne rencontre jamais ni le centre ni la face « Sud », lieux occupés par les différents emplacements de la caméra. Il entrevoit à l'acte 3 un enfant qui lui signifie, dans un mouvement de tête, qu'aucune femme n'apparaîtra sur le seuil de la chambre. Figure intermédiaire entre le personnage et la *persona*, le mort et le vivant, S symbolise l'immobilité des victimes serbes, la vacuité cruelle des Tigres et convoque à la fin du

²² *Ibid.*, p. 35-36.

²³ Il s'agit du motif analysé par Gilles Deleuze dans les pièces pour la télévision de Samuel Beckett (Gilles Deleuze, *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 55-106).

court métrage de Godard une condition humaine dépossédée et désorientée, qui universalise le drame des Balkans.

Cet emprunt photographique à l'œuvre audiovisuelle de Beckett explique à rebours le emploi par Godard du style audiovisuel de l'écrivain irlandais qui expérimentait l'image télévisuelle comme une image-limite. Le court métrage de Godard ne connaît ni rupture dans la voix hors champ, ni surimpression d'images, ni grand désordre syntaxique : c'est l'une des bandes-son les plus fluides du cinéaste et le montage visuel opère selon une certaine simplicité, puisque seules deux images sont reproduites et montées à l'écran, reprenant la volontaire impersonnalité de l'espace-image de l'univers de Beckett,

... dont toutes [les] parties plongent dans le vide, chacune à sa manière, chacune faisant monter le vide dans lequel elles plongent [...]. Si bien que le passage et la succession d'une partie à une autre ne font que connecter ou raccorder d'insondables vides²⁴.

Une connexion fantomatique avec le dénuement du découpage beckettien, dont Deleuze décrit l'essoufflement, s'éprouve dans la fragmentation de la photographie de Ron Haviv et dans le hiatus formé par la rencontre entre l'image documentaire et la citation visuelle du *Trio du fantôme* dont le lieu commun est la mort et le désespoir. À la décomposition de l'espace beckettien répond le morcellement opéré par Godard qui aboutit au même dénouement tragique : l'homme ployé sur le magnétophone, source sonore d'une voix qui exténue tous les possibles et qui jamais ne s'actualise en un être. « La mort de l'art » que constate Godard dans son court métrage s'actualise dans l'expérience-limite de l'artiste audiovisuel Beckett.

Beckett et Godard : l'image-limite

Les pièces de Beckett écrites pour la télévision poursuivent l'expérience de la perte de la langue et de la dépossession des images que le basculement du roman au théâtre, comme l'abandon de la langue maternelle, anglaise, inauguraient précocement. La progressive et paradoxale raréfaction du discours par le discours devient effacement tragique des images dans l'image même. La citation visuelle du *Trio de Fantôme*, la seule de l'œuvre télévisuelle de Beckett chez Godard, rejoint les nombreuses citations du texte beckettien, *L'Image*, depuis *Histoire(s) du cinéma*. Elle rappelle la dette de Godard à l'égard de l'œuvre de Beckett, jusque dans le goût partagé des

²⁴ *Ibid*, p. 88.

calembours et des bizarreries lexicales. L'application beckettienne à déconstruire une langue jugée imparfaite, pour qu'émerge une parole qui excède le langage et l'image, rejoint le travail de Godard depuis les années 1990 : proposer un dispositif qui contraigne le spectateur à désapprendre ce qu'il a appris et à renoncer aux médiums de communication que les institutions ont forgé pour qu'émerge un autre langage au risque de sa disparition (« y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est caché derrière, que ce soit quelque chose ou rien, se mette à suinter à travers²⁵ »).

Dans ses métrages, Godard choisit la décomposition des plans, la reproduction des images, l'adjonction des sons ; Beckett travaille l'effacement, la solitude de la scène, la rupture dans le silence. Cependant les deux auteurs mettent tous deux à l'épreuve les mots et les images pour faire advenir une autre présentation du réel. Il s'agit ainsi de « déchirer toutes ces adhérences de l'image²⁶. » Dans *L'épuisé*, Gilles Deleuze définit une troisième langue beckettienne :

La langue III, née dans le roman (*Comment c'est*), traversant le théâtre (*Oh les beaux jours*, *Acte sans paroles*, *Catastrophe*), trouve dans la télévision le secret de son assemblage, une voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme²⁷.

La langue pauvre des images et des espaces dont use Beckett dans *Trio du fantôme* trouve écho dans le court-métrage de Godard qui cite de manière très consciente le fragment visuel de la pièce télévisuelle de Beckett. Il modifie sous son influence sa technique de montage jusqu'à *épuiser* une photographie de reportage par sa fragmentation et son agrandissement et faire apparaître dans un dernier plan une silhouette *innommable* et fantomatique.

L'image subjective indirecte et l'errance du personnage

Avec la volonté de réactiver la puissance de l'image, tout en ayant acté son indécision/impuissance avec Beckett, Godard rejoint singulièrement les particularités du *cinéma poétique*²⁸ convoqué par Gilles Deleuze. Le

²⁵ Lettre écrite en allemand en 1937 par Samuel Beckett, cité dans Jean-Paul Gavard-Perret, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *Communication et langages*, n°105, 1995/3, pp. 13-28, [En ligne], https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1995_num_105_1_2607, *consulté le 8 avril 2021.

²⁶ Gilles Deleuze, *L'épuisé*, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 1, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 104-111.

recours au vertige de la citation recouvre par certains aspects les effets de rupture et de dé-contextualisations de « l'image subjective libre indirecte²⁹ ». Cette technique audiovisuelle, à rapprocher du monologue intérieur, est l'une des caractéristiques du cinéma de poésie et de pensée dans laquelle Deleuze catégorise Godard. Le emploi stylistique de l'univers du *Trio du fantôme* permet l'introduction dans *Je vous salue Sarajevo* de l'errance névrotique du personnage moderne selon Deleuze³⁰ et... Beckett. Les trois victimes bosniaques deviennent ainsi à leur tour des personnages errants, sous l'influence de la dramaturgie beckettienne, dont l'image citée redouble tragiquement l'éprouvante agonie. L'auteur, par le montage-citation-déplacement au cœur de *Je vous salue Sarajevo*, occupe alors toutes les positions énonciatives (Haviv/Beckett, Bernanos/Aragon, bourreaux/victimes, figures errantes) qui symbolisent dans leur pluralité la complexité du monde que seul le cinéma poétique, nous dit Deleuze, permet d'entrevoir, par un montage de rupture et une écriture de la déstructuration.

Godard illustre les intuitions deleuziennes sur le principe poétique à l'œuvre dans le cinéma moderne. Par le raccord fructueux des images-citations, le cinéaste construit « une corrélation entre une image-perception et une conscience caméra qui la transforme³¹ ». La filiation entre cinéma et poésie s'éprouve ainsi dans un art de la discontinuité par la conscience du montage, dans la remise en cause de l'idée même d'auteur que le procédé citationnel généralisé de Godard épuise et dans une rupture formelle qui ouvre au métadiscours de l'œuvre, dont l'enjeu est le mystère des *images produisant* et des *images produites*. Par-delà les translations formelles entre propriétés poétiques et caractéristiques cinématographiques à l'œuvre dans la poïétique de ce court métrage, la rencontre Godard/Beckett vient enrichir une théorie de l'image et de l'imagination hors distinction du cinéma et de la poésie, dans une recherche d'un dire poétique qui se situe sous l'épuisement du sens des mots et des images.

²⁹ *Ibid.*, p. 108.

³⁰ « Pasolini dit : l'auteur "a remplacé en bloc la vision du monde d'un névrosé par sa propre vision délirante d'esthétisme" » (*Ibidem*).

³¹ *Ibidem*.

Le cinéaste-poète au travail dans JLG/JLG (1995) : la rime et le vers dans Je vous salue Sarajevo

Propédeutique du regard et de l'imagination

L'autoportrait cinématographique de Godard, *JLG/JLG*, sous-titré *Autoportrait de décembre*, contemporain de *Je vous salue Sarajevo*, est réalisé en 1995. Dans la deuxième partie du film, Godard écoute sa propre voix sortir d'un magnétophone, dans une posture comparable à celle du personnage de Beckett. Ce plan est symptomatique d'un cinéma qui orchestre la séparation/réconciliation des corps et des voix qui en sont issus pour accéder à un nouveau montage, dans une expérience qui se situe en-deçà du langage articulé et de la figuration plastique. En ouverture de *JLG/JLG*, Godard reprend le questionnement crépusculaire sur l'image poétique et l'étend à la question de la métrique. Dans une séquence poético-didactique dédiée à la composition du texte de *Je vous salue Sarajevo*, le cinéaste interroge littéralement la poésie et les poètes, avec comme modèle tutélaire le poète Louis Aragon.

La conversation téléphonique, au seuil du film, est introduite par le motif de la sonnerie, emblématique chez le cinéaste d'une tentative de communication entre les êtres. Il faut attendre plusieurs plans, ceux autour du portrait photographique de Godard enfant développé en négatif, puis ceux de la maison du cinéaste désertée, pour que Godard fasse une première apparition sonore dans le déroulé du film. C'est avec un ton affectueux et complice que Godard exprime hors champ à un interlocuteur gardé secret le désir d'exprimer une idée par le cinéma, en distinguant par le montage (à défaut de la langue latine) ce que le langage commun *confond* :

Écoute, oui... Mais c'est difficile, cette histoire de culture. Ils mélangent tous avec l'art et faudrait... Je regrette de ne pas savoir le latin pour être clair. Écoute, on s'appelle ce soir. Voilà, ce soir.

Plusieurs plans sur la maison se poursuivent avant que l'on n'entrevoie sur la surface réfléchissante d'une vitre, en arrière-plan, la silhouette de Godard de dos regardant par une fenêtre, dans une illusion de perspective. Avec cette apparition indirecte et voilée, le cinéaste se prépare à entrer dans le champ en artisan-poète. Encore une sonnerie de téléphone, un croassement de corbeau – celui qui rythme les séquences d'*Histoires du cinéma* –, et Godard s'installe devant son bureau, échange, dans un geste

burlesque, la paire de lunettes qu'il porte contre une autre paire identique, et se met au travail :

Bon, alors il y a la règle. Ça va. Il y a l'exception. Ça va. La règle c'est la culture. Non. Il y a la culture qui est de la règle... qui fait partie de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. Tous disent la règle : cigarettes, ordinateurs, t-shirts, télévision, tourisme, guerre. Et, voilà. Personne ne dit...

Godard s'interrompt et maintient dans le silence l'itération du terme « l'exception ». Godard compose le paragraphe central de *Je vous salue Sarajevo*. Deux intertitres à l'écran, « Donner à voir » (singulièrement absent des *phrases* publiées par Godard – mais le cinéaste ne s'était-il pas interrompu après le syntagme « personne ne dit » ?) et la seule occurrence du mois symbolique du titre de l'œuvre, « ventôse ». Dans la suite de la séquence, Godard nous propose une brève expérience du regard en filmant les vitres d'une fenêtre donnant sur une autre fenêtre en vis-à-vis. La profondeur de champ se réduit jusqu'à ce que n'apparaisse plus que le plan premier des surfaces réfléchissantes, dans un jeu optique de *mise au point*, qui repose sur un aller-retour du regard entre l'avant et l'arrière plans. Godard introduit *le plat dans la profondeur* – mot d'ordre d'*Adieu au langage* en 2014 – comme une volontaire perturbation du regard du spectateur. La photographie de Ron Haviv et son découpage n'apparaissent pas dans cette scène, mais en constituent le hors champ référentiel pour l'œil intérieur du spectateur. Godard nous informe davantage sur la nécessité de capter le flux de pensée qui circule dans l'image³², dans une propédeutique visuelle éduquant le spectateur à diriger son regard au-delà des surfaces, dans la profondeur du *entre* ou de ce qui est *interdit*. Après l'image, Godard explore le texte.

³² Cf. les lignes consacrées à *JLG/JLG* par Didier Coureau : « En retenant ce titre et son explicitation empruntée au biologiste qu'est Atlan, Godard a en effet une intuition fondamentale, celle que le cinéma peut être concerné par la réunion de ces deux termes contradictoires, et comprendre ce troisième terme, le “entre”, qui a toujours été au cœur de ses propres recherches, jusque dans *JLG/JLG*, ce film manifeste esthétique où il ne cesse d'apparaître entre les plans non figurés de vagues au bord du lac Léman, sous le souffle de la tempête, et les chemins cristallisés, verglacés, bordés d'arbres givrés. Ce “entre”, bien plus que la réflexion quelque peu arbitraire sur l’“intervalle” qui existerait entre deux images, peut être peuplé par un courant d'intensité, d'une certaine densité ou viscosité, qui pourrait être placé entre la matière et la presque immatérialité » (Didier Coureau, *Flux cinématographiques. Cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 8).

Questions de vers : alexandrin, vers libres et rime politique

L'intermède visuel autour des vitres et de la fenêtre permet à Godard de retrouver le fil de son inspiration : un dessin encadré représentant le mouvement d'une danseuse, obstrué en partie par le tenant d'une fenêtre au premier plan qui introduit une ligne verticale, est le fond visuel sur lequel la voix de Godard, extraite de la bande-son de *Je vous salue Sarajevo*, récite le paragraphe de *La Joie* de Bernanos qui ouvre le commentaire de la photographie de Ron Haviv. Godard n'explicite pas la source de l'enregistrement, même s'il le distingue sur le plan sonore de ce qui précède. Il s'agit par ailleurs d'une double citation : l'œuvre théâtrale et posthume de Georges Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, retraçant l'histoire des seize carmélites de Compiègne guillotonnées pendant la Terreur, s'ouvre avec en épigraphe une autocitation de *La Joie*³³. Dans *Je vous salue Sarajevo*, cette citation introduit le conflit des Balkans sous le signe d'une terreur plurielle, celle de la violence populaire qui sévit de 1792 à 1794 en France, comme celle qui motive la barbarie des « Tigres » participant au génocide bosniaque et celle de la victime au seuil de la mort, confrontée à l'angoisse métaphysique de la disparition. Dans *L'Autoportrait de décembre*, un dialogue de film en arrière-plan sonore laisse entendre deux fois « pardon ». Nous retrouvons Godard au travail lisant la suite de son texte rédigé entre-temps, le corrigeant, dans une attention toute particulière au rythme des mots, à une versification tapie sous la prose. Dans un travail de reprise et de reformulation appuyée par la voix, la main de Godard mime le décompte des syllabes :

Ça ne se dit pas. Cela ne se dit pas. Cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert.
Non, Pouchkine. Flaubert, Dostoïevski. Cela s'écrit : Flaubert,
Dostoïevski. Cela se compose : Gershwin, Mozart. Cela se peint :
Cézanne, Vermeer. Cela s'enregistre : Antonioni, Vigo. Non. Ou cela se
vit. Ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre : Srebrenica, Mostar, Sarajevo.
Oui.

Le spectateur retrouve progressivement la suite du texte lu dans *Je vous salue Sarajevo*, avant la citation du quatrain d'Aragon³⁴ :

³³ Georges Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 2015, p. 746.

³⁴ Notons que ces vers d'Aragon font écho à Chrétien de Troyes. Aragon cite politiquement les vers de *Lancelot ou Le Chevalier à la charrette* dans l'article « La leçon de Ribérac ou l'Europe française » paru en 1941 et placé en appendice aux *Yeux d'Elsa* : « *Se assez miaux morir ne vuel / A enor, que a honte vivre* (Il vaut bien mieux mourir / À l'honneur, qu'à honte vivre. » Citation de la note de la page 133 de « La leçon de Ribérac ou l'Europe

Et il est de la règle que vouloir la mort de l'exception. Il est de règle que vouloir la mort de l'exception. Non. C'est. Non. Il est donc de la règle de l'Europe de la culture... la règle de l'Europe de la culture que d'organiser la mort de l'art de vivre qui fleurissait encore à nos pieds.

Cependant la dernière phrase sera remaniée dans la version définitive du court métrage : « Il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de l'art de vivre qui *fleurit encore*³⁵. » « À nos pieds » disparaît, « au pied » est énoncé de manière étouffée et n'apparaît pas dans la transcription du texte édité de *Je vous salue Sarajevo*, mais est énoncé dans ce passage de *l'Autoportrait de décembre* où Godard se présente en poète. Il compose des décasyllabes, au creux desquels s'épanouit la splendeur classique d'un alexandrin, dans un texte jouant à tous les niveaux du lyrisme du rythme ternaire. En effet, la construction d'ensemble repose sur une triade (un paragraphe cité de Bernanos, le texte de Godard écrit devant la caméra de *JLG/JLG*, puis un extrait du *Nouveau crève-cœur* d'Aragon que Godard explicite dans la suite de cette scène). De même, l'énumération des trois villes meurtries désigne les trois civils au sol, dans la photographie de guerre : « Srebrenica, Mostar, Sarajevo ». Hésitant entre liberté romantique et classicisme du grand vers, Godard compose cinq décasyllabes, respectant rigoureusement la métrique poétique (excepté une licence avec la diérèse visuelle sur la dernière syllabe de Vermeer), qui encadrent un alexandrin (« Ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre »), dans le texte définitif :

Ce/la/ s'éc/rit/ : Flau/bert/, Dos/to/iev/ski
 Ce/la/ se/ com/po/se/ : Ger/shwin, Mo/zart
 Ce/la/ se/ peint : Cé/zan/ne/, Ver/me/er
 Ce/la/ s'en/re/gistr(e) : An/to/nion/ni (sic)/, Vi/go
 Ou/ ce/la/ se/ vit/ et/ c'est/ a/lors/ l'art/ de/ vivr(e) :
 Sre/bre/ni/ca/, Mos/tar/, Sa/ra/je/vo.

Le pied au coup suspendu, motif central de la photographie de Ron Haviv, évacué linguistiquement du court métrage de Godard, devient par jeu de glissement l'indice littéral d'une recherche presque secrète de l'unité rythmique du vers, le pied de la poésie, vibrant sous les décombres de la langue moderne. Corrigeant une dernière fois « encore à nos pieds » par

française » (*Fontaine*, n° 14, juin 1941, dans *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942, p. 133).

³⁵ Jean-Luc Godard, *Je vous salue Sarajevo*, *op. cit.*, p. 89. Nous soulignons la modification apportée par Godard au texte dans sa version audiovisuelle.

« en fait, une rime », Godard récite à voix haute les vers d'Aragon sur l'art de bien mourir :

En fait, une rime. Y a toujours trois choses. Il l'avait dit dans la *Rime en quarante*, *Le Crève-cœur* : “Quand il faudra fermer le livre, /Ce sera sans regretter rien. / J'ai vu tant de gens si mal vivre / Et tant de gens mourir si bien”.

Godard ouvre à l'écran le recueil d'Aragon dans la collection de poche de la *nrf* pour lire le quatrain d'octosyllabes du « Cri du butor³⁶ » du *Nouveau Crève-cœur*, qui referme le texte de *Je vous salue Sarajevo*, pendant inversé du paragraphe de Bernanos placé en exergue. Les deux auteurs aux parcours politiques divergents sont réunis dans la démocratie des sons poétiques qui s'élèvent contre la barbarie. Au centre de ce triptyque, Godard passe de la contrainte prosodique au vers libre. Rejetant les rimes hors des marges du visible, s'exerçant aux homophonies (« Mozart / Mostar », « Vigo / Sarajevo »), Godard défait le vers. Les octosyllabes d'Aragon sont soumis à une décomposition du vers, dans la présentation des *phrases* du film aux éditions P.O.L :

quand il faudra fermer
le livre
ce sera sans regretter
rien
j'ai vu tant de gens si mal vivre
et tant de gens
mourir si bien³⁷

Les termes associés par des échos sonores dans les vers d'Aragon sont placés en fin de *phrases* (« livre » et « rien », segmentés et isolés, en attente de « vivre » et « si bien »). Godard met en évidence une rime interne, dont la pauvreté sonore dévoile cependant une richesse de signification : « fermer » / « regretter ».

Godard évoque *Le Crève-cœur* par le souvenir du texte qui en accompagne les vingt-deux poèmes, « La Rime en 1940 »³⁸. La rime y est célébrée comme puissance de conjonction entre la poésie, la nation et l'histoire. Le poète d'avant-garde cède alors la place au poète national, dans

³⁶ Louis Aragon, « Le Cri du butor », *op. cit.*, p. 155.

³⁷ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases*, Paris, P.O.L, 1996, pp.18-19.

³⁸ Louis Aragon, « La rime en 1940 » [1940], dans *Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur*, *op. cit.*, pp. 61-71.

une double volonté : reconduire la tradition orale de la poésie des troubadours et des trouvères en respectant les règles prosodiques, mais aussi continuer, sous d'autres formes, le dérèglement du langage du *Traité du style* où Aragon affirmait dès 1928 la nécessité de « [fouler] systématiquement aux pieds sur le feuillage noir de tout ce qui est sacré – la syntaxe³⁹ ». La résistance à l'oppression rappelée dans « Sur une définition de la poésie » suppose en effet chez Aragon un retour paradoxal à la profondeur historique des formes fixes et de la rime :

La rime est venue en Gaule dans le bagage des soldats. C'est là qu'elle a acquis dignité, conquis ses degrés⁴⁰.

Si l'évocation de « La Rime en 1940 » disparaît du texte récité dans la version définitive de *Je vous salue Sarajevo*, elle indique dans l'*Autoportrait de décembre* la règle de composition du court métrage, notamment la coordination singulière du texte et de l'image, au service d'une poésie dont la vocation est pleinement critique et politique. Cette dernière repose sur une recherche ambivalente, entre tradition poétique et vers non-compté, entre splendeur de la rime et liberté poétique. Hésitant entre l'ampleur du vers classique et la liberté moderne du vers libre, entre le texte poétique – et ses propriétés métriques – et le montage audiovisuel qui en subvertit la pratique, Godard poursuit à son tour une recherche plastique et sonore ambivalente. C'est dans cet écart entre poésie écrite et versification visuelle que s'enclenche la possibilité d'une révolution de la poésie au cinéma, dont Sarajevo est l'opérateur et l'embrayeur. La capitale bosniaque devient dans la filmographie de Godard le lieu même de la puissance politique de la poésie, du montage et de la métaphore, comme le signifie la sur-présence des poètes dans le long métrage *Notre Musique*, tourné dans la capitale bosniaque en 2003.

Notre Musique (2004) ou la puissance de déflagration de la poésie à Sarajevo

L'après-guerre à Sarajevo

La fin de la guerre en Bosnie-Herzégovine donne au cinéaste l'occasion d'interroger dans et avec le cinéma les possibilités d'une parole poétique et politique dans un film qui se situe sur les bords du document et de la

³⁹ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, pp. 27-28.

⁴⁰ Louis Aragon, « Sur une définition de la poésie » (1941), dans *Les Yeux d'Elsa*, *op. cit.*, pp. 141-148.

fiction. *Notre musique* augmente sur le plan sonore le principe du montage de fragments remployés de *Je vous salue Sarajevo* et renoue avec la passion du texte poétique au centre de la séquence de l'*Autoportrait de décembre*. Francis Bueb, directeur du Centre André Malraux à Sarajevo, le poète palestinien Elias Sanbar et le cinéaste Godard choisissent collégialement écrivains et poètes invités à participer, en mai 2003, aux Rencontres Européennes du Livre à Sarajevo et au tournage de *Notre Musique*, où la confiance dans le dire poétique et sa fonction d'interpellation politique est célébrée.

Après le premier chapitre intitulé « l'Enfer », dont le montage est saturé de citations visuelles, « Le Purgatoire », occupe les deux-tiers du film. Sarajevo – ses marchés qui reprennent vie, ses routes aux murs impactés de balles, le ballet de ses tramways, ses sites en reconstruction – est le cadre discontinu qui vient ponctuer et *entre-tenir*⁴¹ les séquences dialoguées du volet central du film. Godard intègre la ville et ses habitants dans des plans de « coupe », comme des éclats d'un réel *incommuniqué* par les médias⁴², enregistrés par la caméra archiviste du cinéaste. La convalescence de Sarajevo offre au cinéaste-poète les conditions pour filmer la ville comme une réserve virtuelle des temps passés et à venir, à l'image du pont de Mostar en reconstruction, lieu hautement symbolique de la guerre serbo-bosniaque, auquel est consacrée une ample séquence. La ville de Sarajevo, référent indirect de la photographie de Ron Haviv prise dans les rues de Bijeljina en 1992, se tient ainsi entre les dialogues ou *entretiens* du Purgatoire, espace de délibération des Vivants et des Morts, des présents et des absents. Dans *Notre musique*, Sarajevo est ainsi le champ ou le contrechamp documentaire de paroles qui circulent et *s'entretiennent* dans un cadre qui résume tous les conflits et porte les conditions d'une renaissance possible.

Plusieurs séquences sont consacrées aux collages sonores de fragments d'autocitations récités par les participants aux Rencontres européennes, jouant leur propre rôle. Ces derniers interrogent devant la caméra

⁴¹ Marie-José Mondzain forge une analyse des termes « entretien », « entretenir » et « s'entretenir » en relation avec la pensée intervallaire de Godard dont le montage invite à observer ce qui se *tient entre* les images au cinéma (*Images (à suivre). De la poursuite du cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011, pp. 38-39).

⁴² « Parce que les gens viennent quand il y a des morts et des blessés ; et quand il n'y a plus que des convalescents, ça ne les intéresse plus. Ils s'en vont. Que ce soit les médias, les amis, les forces d'occupation » (Jean-Luc Godard, « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », Entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2004, [En ligne], <https://www.lesinrocks.com/2004/05/05/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-cest-notre-musique-cest-notre-adn-cest-nous-1184924/>, *consulté le 8 avril 2021).

intempestive de Godard la fonction politique de la poésie : Pierre Bergounioux analyse la division tragique entre l'homme d'action et le poète national, avec la figure d'Homère, infirme, qui écrit parce qu'il n'agit pas ; Mahmoud Darwich confie en langue arabe « vouloir parler au nom de l'absent, du poète de Troie⁴³ », et offrir une trace aux vaincus, les Palestiniens, pour qu'ils portent une légende qui les constituerait en peuple ; Godard lui-même expose les règles du « vrai » champ-contrechamp qui procède du conflit poétique et politique de deux images dont le raccord renonce au déroulé logique de la prose pour préférer l'impertinence des écarts poétiques ; Juan Goytisolo récite dans les décombres de la Bibliothèque de Sarajevo son propre éloge de « la prose vivante, pleine de surprise, en mesure d'accorder les différences et de concilier les oppositions⁴⁴ » de l'écrivain cubain, José Lezama Lima.

Textes cités

Arrêtons-nous sur cette dernière séquence qui augmente le principe citationnel de *Je vous salue Sarajevo* par le montage sonore de textes récités. Vijecnica, la bibliothèque nationale de Sarajevo, symbolise la prise de pouvoir de la ville, de la poésie et du texte sur l'ordre du montage. La récitation de Goytisolo semble surgir des lieux mêmes et donc de l'image. Le montage de Godard nous dévoile généreusement les colonnes, échafaudages, traces écrites sur les murs, blocs de pierre, ornements picturaux de la Bibliothèque en ruine, alors que s'élève confusément une parole poétique. Les propos récités en espagnol par Goytisolo résistent à leur traduction. Les sous-titres lacunaires et la surimpression sonore de la voix de l'interprète rendent les mots tout à la fois audibles et inaudibles, visibles et invisibles. Pour ressouder les bribes sonores de poésie qui lui parviennent, le spectateur est contraint d'attacher son regard aux sonorités de l'image et du montage qui viennent combler la *perte* du texte. Seul le premier quatrain des *Correspondances* de Baudelaire vient rassurer l'oreille francophone et accompagne les premiers plans sur les piliers qui soutiennent la grande bibliothèque. Cette citation rappelle l'origine même

⁴³ Il s'agit d'une autocitation de Mahmoud Darwich (« Je ne reviens pas, je viens », Entretien avec la poétesse israélienne Helit Yeshurun, *Hadarim* (Tel Aviv), n° 12, printemps 1996, *Revue d'études palestiniennes* (Paris), n° 9, automne 1996, dans *La Palestine comme métaphore*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 154).

⁴⁴ Juan Goytisolo, « Un monde sans rêveurs ni poètes ? » [1995], dans *La forêt de l'écriture*, Paris, Fayard, 1997, p. 78.

du recueil de *La forêt de l'écriture*, dont l'auteur, Goytisoló, récite le texte intitulé « Un monde sans rêveurs ni poètes ? » dans lequel sont citées les « paroles prémonitoires⁴⁵ » de Lezama Lima.

La poésie se place au service du retour politique du poète espagnol à Sarajevo, l'un des rares témoins du siège de la ville invités par Godard : « le monde où nous vivons a plus que jamais besoin pour survivre de rêveurs et de poètes de l'envergure de Lezama⁴⁶. » Goytisoló cite alors des passages du roman posthume de l'écrivain cubain, *Oppiano Licario*, œuvre libérée de toute contrainte narrative, éloge vibrant de l'écriture poétique, seule à pouvoir rehausser de sens l'existence. L'interprète traduit les mots de Lezama Lima cités par Goytisoló :

Car l'obscurité et la lumière, les signes des astres et le dévoilement du sens caché auraient dû atteindre à notre époque, si l'on n'avait honteusement abandonné ces domaines aux physiciens, une identité prodigieuse⁴⁷.

L'invitation à restaurer le pouvoir de la poésie, contre celui de la science, dans la conquête du sens enseveli du monde qui nous environne, jusque dans l'harmonie des opposés, accompagne la déambulation de Goytisoló contemplant un lieu en reconstruction, se tenant entre hier et aujourd'hui. Il poursuit sa récitation en espagnol, reprise en français par le traducteur :

Puisque notre époque s'est dotée d'une puissance de destruction incommensurable, il lui faut faire une révolution génératrice comparable, qui renforce la mémoire, précise les rêves, donne corps aux images, réserve aux morts, le meilleur sort, donne aux éphémères une somptueuse lecture de leur transparence et conduise les vivants vers une traversée sûre et tranquille des ténèbres⁴⁸.

Sous peine de se laisser entraîner dans des sociétés sans vie, l'homme doit ainsi avoir la capacité d'inventer une langue poétique qui répare ce qui a été détruit. La disparition – celle de la mémoire des vaincus effacée par le récit des vainqueurs, celle d'une partie de la Bibliothèque de Sarajevo emportée par les bombardements, celle des êtres exterminés en pleine guerre civile, comme celle des alexandrins de la poésie de Baudelaire étouffés par la prose poétique révolutionnaire de Lezama Lima – ne peut être arrêtée que par des images incantatoires qui s'élèvent des lieux

⁴⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

détruits, ces derniers nous autorisant à traverser leur histoire dans le temps de leur réparation. Sous les voûtes de la grande Bibliothèque de Sarajevo, la langue de Lezama imprime ses strates sonores ; les astres lumineux évoqués par l'écrivain cubain invitent à une révolution poétique.

Interpellations politiques dans une ville-métaphore

Récitant une parole *abymée* dans la sienne, Goytisoló s'efface. Deux Indiens sioux, présentés comme les frères de douleur des Palestiniens, apparaissent dans le champ en tenue traditionnelle et offrent une perspective politique au plaidoyer poétique de Goytisoló. Victimes dans l'histoire d'un double effacement, physique et mémoriel, ils récitent la traduction anglaise des vers du *Discours de l'homme rouge* du poète palestinien Mahmoud Darwich. Déploration de l'irréparable occupation et spoliation de ses terres, la plainte d'un chef Indien, qui aurait été prononcée devant des sénateurs américains, s'élève d'un lieu dédié à la mémoire et aux livres. Les Amérindiens, ombres qui obstruent le champ de la caméra, donnent corps aux mots qui circulaient dans la récitation de Goytisoló et proposent un exemple de révolution poétique pour qu'advienne une contestation politique.

L'apparition des silhouettes outre-tombe est placée sous le double patronage de Lezama Lima et Mahmoud Darwich. Hors champ, Goytisoló récite un vers du poète cubain où la lumière jaillit de l'invisible et seconde Thésée affrontant le Minotaure⁴⁹. Il s'agit tout à la fois d'un éloge de l'image, de son pouvoir d'apparition, et un appel à l'action (politique) qui passe par la révélation du caché, de ce qui a été placé dans l'invisibilité et scellé par les puissants. Le pouvoir d'évocation de ce vers autorise le surgissement des Indiens auxquels Darwich associe le sort des Palestiniens et Godard celui des victimes des exactions serbes, qui épuisaient de leur présence le montage de *Je vous salue Sarajevo*.

Sarajevo convoque le cortège des victimes de l'histoire et opère une série d'analogies géopolitiques. Les guerres fratricides ou guerres civiles ressurgissent depuis l'ex-Yougoslavie : le massacre des Amérindiens, le génocide des Juifs d'Europe, la guerre entre Juifs et Arabes de Palestine et la guerre de Troie menée par les Grecs. Depuis *Je vous salue Sarajevo*, la capitale bosniaque fonctionne comme *embrayeur de poésie* et d'histoire

⁴⁹ « *La luz es el primer animal visible de lo invisible* » (« La lumière est le premier animal visible de l'invisible », nous traduisons). Il s'agit d'un vers, extrait du poème de José Lezama Lima, « *Las siete alegorías* », écrit en février 1973, publié dans le recueil *Mort de Narcisse* (*Muerte de Narciso. Antología poética*, Madrid, Alianza, 1988, p. 144).

critique. Elle incarne la puissance de résistance et de contestation politique par l'acte poétique qui s'illustre dans le montage/collage de la prose poétique de Lezama et de l'engagement politique de Goytisolo, des vers de Baudelaire et de la poésie de Darwich, des terres indiennes de l'Amérique et du sort de la Palestine. Godard *opère* des rapprochements politiques entre les images mêmes, selon le principe de la métaphore. Dans la coupe et le collage, s'actualise la puissance d'objection qui définit l'acte transgressif de la poésie.

Conclusion(s) : Courts-circuits poétiques et politiques à Sarajevo

Le déploiement des enjeux poétiques et politiques du ciné-tract *Je vous salue Sarajevo*, jusqu'à la métamorphose de la capitale bosniaque en image-métaphore de la disparition/reconstruction dans *Notre musique*, signale une relation entre le cinéma de Godard et la poésie à plusieurs degrés : conquête d'une parole par-delà la distinction lisible/visible ; affirmation de l'équivocité du sens sous le texte et le montage visuel ; puissance critique de l'articulation poétique de la bande-son et de la bande-image. C'est dans l'ambivalence même du terme *image* – entre image-métaphore et image-icône – que se résout l'apparent conflit de l'image et du texte dans un cinéma poétique et politique.

La Parole par-delà le texte et l'image

Nous évoquons en introduction la relation paradoxale de Godard avec le texte littéraire, dans une hésitation entre cinéma de citations textuelles et théorie critique de l'image contre le texte. Godard utilise à plusieurs reprises le récit des tables de la Loi de Moïse comme allégorie de la naissance d'un texte prescriptif qui nous aurait séparés de l'image, puissance d'apparition première du réel. Dans l'émission du *Cercle de minuit* diffusée le 26 novembre 1996, Godard s'adresse à Jean-François Lyotard, l'un de ses invités :

Pendant longtemps, j'ai pensé que Moïse avait triché, qu'il avait vu et qu'ensuite il avait traduit, qu'il avait écrit sur les tables de la Loi. C'était foutu à ce moment-là, puisque ce qu'on avait vu [...] passait alors toujours par une traduction [...]. C'est trop tard, puisqu'on empile des mots. On le voit bien au sujet de la Bosnie, pour parler d'un sujet récent. On se dispute, alors que si on voyait, tout le monde serait d'accord.

Lyotard déplace alors la ligne de fracture que pose Godard : « Vous savez très bien [que Moïse] n'a rien vu. Tout le monde le sait [...]. La vraie

question est de savoir ce qu'il a entendu.» S'établit une nouvelle distinction, non pas une opposition entre le voir et le dire, mais une opposition entre la parole poétique et la langue articulée. La parole infra-verbale, qui précède le discours comme l'image, n'établit pas des lois, mais permet l'expression informe d'un autre monde. La Parole poétique repose sur une « indétermination⁵⁰ » latente, pour reprendre la notion qui fonde l'ontologie de l'image développée par Maurice Blanchot, lecteur de Beckett. La lutte conjointe du lisible et du visible, du discours et de l'icône, permet l'émergence d'une parole poétique, antérieure, préverbale, que l'image peut exhausser, réformer et transformer. Il y aurait donc une parole primitive, originelle, d'un temps ancien, une parole qui *dit* tout en *montrant*, une profération/énonciation poétique en-deçà de la langue articulée et de l'image représentée, dans la lignée des intuitions de Lyotard.

Le travail de découpage/collage de *Je vous salue Sarajevo*, l'emprunt à l'œuvre télévisuelle de Beckett, le décompte des vers dans l'*Autoportrait de décembre*, la récitation trouée de la langue de Lezama Lima par Goytisolo, la plainte des Amérindiens puisée dans les vers traduits de Mahmoud Darwich, ou encore Sarajevo ville-métaphore des souffrances passées et présentes, sont autant d'indices d'une reconquête de la puissance de l'image poétique dans un dépassement de l'apparent conflit entre l'image et le texte. Image graphique, image sonore et image visuelle sont autant d'outils au service de la poésie, que cette dernière relève du régime textuel ou de l'image cinématographique. Ce qui s'établit par des ruptures dans la présentation typographique des vers s'éprouve dans les dissonances d'un montage visuel et critique. Godard rejoint l'exploration poétique de Beckett et la théorie de l'image de Blanchot, en perforant les mots comme l'image même.

La radicalité poétique du principe de la déconstruction/citation et la *méta-poésie* permanente qui caractérisent le cinéma de Godard servent ainsi une conquête de l'ambivalence première du sens que ce soit dans la composition des mots ou dans le collage visuel des images, selon le principe de l'image-métaphore et de la rime textuelle/visuelle qui déroutent la linéarité du texte et/ou des images, au profit de reprises et retours de sens, augmentés par la technique du *remploi* citationnel. Le montage funèbre de *Je vous salue Sarajevo* comme la plainte amérindienne dans les décombres de Vijechnica explorent une esthétique négative, développée entre autres par Blanchot dans ses textes sur l'image que

⁵⁰ Cf. Maurice Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 341-356.

Godard cite abondamment⁵¹. La nature équivoque de l'image (image visuelle et/ou figure rhétorique), entre bonheur et néant, puissance de vie et actualisation de mort tout à la fois de son référent, offre un espace d'affrontement au pouvoir d'anamnèse et à la force de dissolution de la poésie, de *Je vous salue Sarajevo* à *Notre musique*. La double nature de l'image, entre attestation du réel et sortie du réel, s'articule dans les transferts de signifiants de la dénonciation documentaire de la photographie de Ron Haviv et la citation visuelle de la Silhouette fictive du *Trio du fantôme*, comme dans la récitation outre-tombe des vers de Darwich par deux Indiens sioux, ombres surgies du passé.

Montage politique et objection poétique

Plaidant pour un collage de sons et d'images ambigu et conflictuel, Godard trace des failles d'irréel dans le réel de la ville de Sarajevo documentée par la caméra de *Notre musique* ou par le cliché de Ron Haviv. Comme le souligne Deleuze, le montage de Godard est à lire comme

... un système de décrochages et de micro-coupures en tous sens : les coupures essaient, et ne passent plus entre le sonore et le visuel, mais dans le visuel, dans le sonore, et dans leurs connexions multipliées⁵².

Godard déréalise le document (les rues de Bijeljina / les colonnes de Vijecnica), par la reprise/fabrication d'artefacts visuels et sonores (citation visuelle de Beckett/récitation poétique des Amérindiens), pour que jaillisse une troisième *image*, mentale, d'entre les contraires. Puissance de dissolution ou de résurrection du référent, l'image-métaphore opère au centre du montage stéréoscopique de Godard.

La contamination de l'image par la versification permet à Godard d'explorer l'invisible et l'impensable du réel, le mince cerne qui sépare la mort de la vie. Ce faisant, il érige un monument aux massacres des innocents et répond esthétiquement aux politiques de la double disparition, par des traces textuelles et iconiques de ce qui relève de l'« invu⁵³ » politique. Les figures spectrales de *Je vous salue Sarajevo* et de

⁵¹ Dans *Notre musique*, Godard se réfère à plusieurs reprises aux textes de Blanchot et notamment à l'aphorisme « L'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne » (Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51).

⁵² Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 325.

⁵³ Nous empruntons la notion d'« invu » à Marie-José Mondzain : « L'invisible est un terme lourd d'histoire religieuse ou d'idéologie, mais comment dire "l'invu", c'est-à-dire non point ce qui est caché, occulte et impénétrable mais ce qui nous incombe d'apprendre à voir de la même façon que l'insu n'est pas inconnaissable ni l'inouï inaudible » (Marie-

Notre Musique dénoncent par leur présence/absence les politiques génocidaires et convoquent *a contrario* le pouvoir d'apparition de l'irreprésentable, qu'exécute la rime sous le texte en prose du court métrage. Le montage cinématographique devient opérateur poétique, mais aussi conceptuel et critique, en exhaussant les possibilités sémiotiques de l'image, réappropriée et recontextualisée dans le syntagme audiovisuel. Godard exhibe un réel intervallaire et expérimente les possibilités d'un montage poétique d'images/paroles palimpsestes, qui sont aussi des interpellations politiques.

Je vous salue Sarajevo est une brève proposition d'art poétique et politique où texte et image s'articulent dans une condamnation des violences commises dans les Balkans. Les photogrammes repris par Godard rejoignent les images-matrices de Lyotard, ces figures-images hallucinatoires comme écartées d'elles-mêmes, dans une tension permanente entre dicible et indicible qui exprime un désir de communicabilité du sentiment de la destruction et actualise une possibilité d'une révolution de la pensée. L'ambivalence du processus de signification de la poésie est une puissance de renversement de l'ordre des Vivants et des Morts : les corps suppliciés de la photographie de Ron Haviv s'expriment dans la récitation des deux Indiens sioux sur la scène de Sarajevo et dans les vers du quatrain d'Aragon en hommage aux morts de la Résistance.

Ainsi, le montage au sens restreint (découpage/collage des images, construction syntagmatique de la bande-son), mais aussi le montage au sens large, celui qui associe l'univers de Beckett à la photographie de reportage, la poésie classique de Baudelaire et les vers engagés de Darwich, le travail prosodique de Godard et la théorie de la tradition poétique développée par Aragon, le siège de Sarajevo et la ville de l'après-guerre, ouvrent le cinéma à l'exploration poétique. Le court-circuit entre la rime politique d'Aragon, l'esthétique de la négativité de Beckett et la puissance métaphorique de Sarajevo nous a ainsi permis d'explorer les enjeux de l'art du montage (jusque dans l'intersection même du cinéma et de la poésie), chargé par Godard d'un pouvoir d'objection éthique et esthétique, sinon politique. L'ambivalence ontologique de l'image poétique, entre image-métaphore ou image plastique, trope textuel et signe iconique, actualisation et disparition du référent, augmentée par le rapprochement avec d'autres images sonores (poésie textuelle) ou visuelles

José Mondzain, « Histoire et passion », *Art Press* +, Hors-série, n° 1, novembre 1998, p. 92).

(images remployées), s'impose comme puissance critique. Godard opère « des reconfigurations des données du sensible⁵⁴ » dans un art *dissensuel* de l'indétermination, de la contrariété et de la variation du réel – un cinéma de poésie.

Bibliographie

- ADORNO Theodor W. , *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 2000.
 ARAGON Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928.
 ARAGON Louis, *Les Yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 1942.
 ARAGON Louis, « La rime en 1940 » et « Le cri du butor », *Le Crève-cœur. Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 61-71 et 141-161.
 ARAGON Louis, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les Lettres françaises*, n°1096, 9 septembre 1965, p. 1.
 BECKETT Samuel, *Trio du fantôme*, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, Paris, Minuit, 1992, pp. 17-36.
 BELLOUR Raymond, « L'autre cinéaste. Godard écrivain », *L'Entre-Images*, t. 2, *Mots. Images*, Paris, P.O.L, 1999, pp. 113-138.
 BERNANOS Georges, *Œuvres romanesques complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 2015.
 BLANCHOT Maurice , « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 341-356.
 BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
 BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.
 CLÉDER Jean, « Anatomie d'un modèle. Duras/Godard – Cinéma/Littérature : “une question d'envers et d'endroit” », dans *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 7, 2013, pp. 11-32.
 COUREAU Didier, *Flux cinématographiques. Cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵⁴ « Si l'art et la politique communiquent entre eux, c'est en tant qu'ils produisent tous deux des fictions, c'est-à-dire non pas des rêveries mais des reconfigurations des données du sensible » (Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 559).

- DARWICH Mahmoud, *La Palestine comme métaphore*, Arles, Actes Sud, 1997.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma*, t. 1, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma*, t. 2, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *L'épuisé*, dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, suivi de *L'Épuisé*, Paris, Minuit, 1992, pp. 55-106.
- GAVARD-PERRET Jean-Paul, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *Communication et langages*, n°105, 1995/3, pp.13-28.
- GODARD Jean-Luc, « À propos de cinéma et d'histoire » [1995], dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Alain Bergala (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 401-405.
- GODARD Jean-Luc, *JLG/JLG autoportrait de décembre. Phrases*, Paris, P.O.L, 1996.
- GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, 4 volumes, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.
- GODARD Jean-Luc, « C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », Entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2004.
- GODARD Jean-Luc Godard et MIÉVILLE Anne-Marie, *Four Short Films, De l'origine du XXI^e siècle, The Old Place, Liberté et Patrie, Je vous salue, Sarajevo*, Livret accompagné d'1 DVD, Munich, ECM Records, 2006.
- GOYTISOLO Juan, « Un monde sans rêveurs ni poètes ? » [1995], *La forêt de l'écriture*, Paris, Fayard, 1997.
- LEZAMA LIMA José, *Muerte de Narciso. Antología poética*, Madrid, Alianza, 1988.
- MONDZAIN Marie-José, « Histoire et passion », *Art Press +*, Hors-série, n° 1, novembre 1998, pp. 91-97.
- MONDZAIN Marie-José, *Images (à suivre). De la poursuite du cinéma et ailleurs*, Montrouge, Bayard, 2011.
- PASOLINI Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie » [1965], dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Ramsay, 1989, pp. 15-35.
- RANCIÈRE Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009.
- REVERDY Pierre, « Essai d'esthétique littéraire », *Nord-Sud*, n° 4-5, 1917.