



HAL
open science

Jean-Luc Godard : dissidences esthétiques, turbulences médiatiques et reconfigurations numériques

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Jean-Luc Godard : dissidences esthétiques, turbulences médiatiques et reconfigurations numériques. Camélia Cusnir; Nicolas Pélissier; Rémy Rieffel. Intellectuels et médias à l'ère numérique, L'Harmattan, pp.99-121, 2021, Communication et Civilisation, 978-2-343-23423-6. halshs-03541615

HAL Id: halshs-03541615

<https://shs.hal.science/halshs-03541615>

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, « Jean-Luc Godard : dissidences esthétiques, turbulences médiatiques et reconfigurations numériques », in CUSNIR Camélia, PÉLISSIER Nicolas et RIEFFEL Rémy (dir.), *Intellectuels et médias à l'ère numérique*, Paris, L'Harmattan, Collection Communication et Civilisation, 2021, pp. 99-121.

JEAN-LUC GODARD :
DISSIDENCES ESTHÉTIQUES, TURBULENCES MEDIATIQUES ET
RECONFIGURATIONS NUMERIQUES

Sophie Raimond

L'INTELLECTUEL, LES MEDIAS ET INTERNET : PARADOXES GODARDIENS

« Je n'ai pas Internet. Je sais qu'"Internet" appartient à de grands groupes et à des serveurs, qui, en cas d'injonction par un gouvernement, peuvent être censurés à tout moment¹. »

Nous citons la réponse de Jean-Luc Godard à une question de Juan Branco en 2011. Cette déclaration illustre le souci d'autonomie radicale d'un cinéaste qui présente les supports numériques de diffusion et de communication de l'information comme insérés dans une économie de contrôle politique. Cette défiance à l'encontre du réseau digital s'étend à la synthèse de la technologie numérique, qui priverait l'image de la puissance de révélation du *néгатif*², ainsi qu'aux discours qui dominent la culture audiovisuelle – médias et cinéma institutionnels confondus. Les « *commentaires sportifs*³ » ou de « *ce désastre humain qu'est la speakerine*⁴ », raille rageusement Godard, ne font que *re-dire* l'image à l'identique dans les *industries du faire voir*⁵.

¹ « Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco », propos recueillis le 12 février 2011, dans J. BRANCO, *Réponses à Hadopi. Suivi d'un entretien avec Jean-Luc Godard*, Nantes, Capricci, 2011, [édition numérique] emplacement 738.

² « *Avec le numérique, le négatif disparaît, il ne nous reste que le positif. Il ne reste que l'axe du bien, pas l'axe du mal* » : c'est ainsi que Godard formule sa défiance à l'égard des possibilités offertes par la technologie numérique pendant la conférence de presse de *Notre musique* le 18 mai 2004 (enregistrement disponible en ligne : <https://www.festival-cannes.com/fr/films/notre-musique>).

³ J.-L. GODARD, « À propos de cinéma et d'histoire », discours pour l'attribution du prix Adorno à Francfort-sur-le-Main, le 17 septembre 1995, *Trafic*, n°18, printemps 1996, dans A. BERGALA (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 402.

⁴ *Ibid.*, p. 403.

⁵ Nous reprenons la périphrase critique de Marie-José Mondzain : l'œuvre audiovisuelle *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard serait « *un manifeste qui présente le geste cinématographique comme un art manuel au service d'un faire mouvoir, mouvoir la pensée dans un rapport énigmatique avec l'invisible rampant impérieusement avec toutes les industries du faire voir et du tout montrer, servantes fort communicantes de toutes les occultations* » (M.-J. MONDZAIN, « Histoire et passion », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, Art Press +, Hors-série, n° 1, novembre 1998, p. 94). Nous soulignons.

Cette posture critique récurrente, que l'on peut juger conservatrice, semble placer immédiatement Godard hors de toute réflexion sur les transformations des relations entre intellectuels et médias, qui plus est dans le contexte de la digitalisation actuelle. A ce constat, s'ajoute l'inscription singulière depuis la fin du XXe siècle du cinéaste dans le champ intellectuel, « *espace indécis*⁶ », qui suppose, pour y appartenir, une reconnaissance et un crédit accordés par des tiers. La publication dans l'illustre collection blanche de Gallimard du grand œuvre audiovisuel *Histoire(s) du cinéma*⁷ en 1998 et le prix Adorno décerné en 1995, récompense prestigieuse de l'Université de Francfort-sur-le-Main, établissent sans conteste Godard dans la fonction de clerc médiatique, adoubé par les *institutions du savoir* et convoité par les plateaux de télévision. De même, la densité et l'accélération des publications sur le cinéaste replacent au centre du débat intellectuel⁸ celui que Deleuze prenait en exemple d'une philosophie en actes cinématographiques dès 1968⁹. Si ses œuvres filmiques ont perdu au XXIe siècle une grande partie de leurs spectateurs en salle et que l'accusation d'imposture guette toujours¹⁰, les prises de parole de l'ancien critique des *Cahiers du cinéma*, superstar du festival de Cannes dans les années 1960, sont toujours véhiculées dans les médias traditionnels, les revues cinéphiles et sur Internet. Cet engouement s'explique par le désir de plus en plus prégnant de rendre hommage à un cinéaste qui n'a jamais interrompu la production de films depuis soixante ans et dont le succès critique est encore avéré par le Prix du jury et la Palme d'or spéciale remis au Festival de Cannes en 2014 et 2018. Cependant, ce sont aussi les provocations

⁶ R. RIEFFEL, « Journalistes et intellectuels : une nouvelle configuration culturelle ? », *Réseaux*, vol. 10, n° 51, 1992, p. 15.

⁷ Les *Histoire(s) du cinéma* (1998, France, 264', beta Cam SP, couleur) de Godard ont été également publiées chez Gallimard (Paris, Gallimard-Gaumont, 1998).

⁸ Nous pouvons évoquer la contestation du montage politique de Godard dans le tome 5 de *L'Œil de l'histoire* de Georges Didi-Huberman (G. DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG*, Paris, Minuit, 2015), la célébration de son collage mélancolique, hanté par la disparition de l'image, dans l'essai *Amnésies* de Jacques Aumont (J. AUMONT, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999), l'exemplarité de la « phrase-image » godardienne dans la démonstration de Jacques Rancière sur la coprésence symbolique des hétérogènes dans l'art (J. RANCIÈRE, « La phrase, l'image, l'histoire », dans *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 41-78) ou la pluralité d'interprétations possibles du montage des *Histoire(s)* auxquels se prête Alain Badiou (A. BADIOU, « Le plus-de-Voir », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *Art Press* +, Hors-série, n°1, novembre 1998, pp. 86-90).

⁹ « Godard a transformé le cinéma, il y a introduit la pensée. Il ne fait pas de la pensée sur le cinéma, il ne met pas une pensée plus ou moins bonne dans le cinéma, il fait que le cinéma pense – pour la première fois je crois. À la limite Godard serait capable de filmer Kant ou Spinoza, la Critique ou L'Éthique, et ce ne serait pas du cinéma abstrait ni de l'application cinématographique. Il a su trouver le nouveau moyen en même temps qu'une nouvelle « image » – ce qui, forcément, supposait un contenu révolutionnaire » (G. DELEUZE, « Entretien avec Gilbert Deleuze [sic] », Propos recueillis par Jean-Noël Vuarnet, *Lettres françaises*, n° 1223, 28 février-5 mars 1968, titré par l'éditeur « Nietzsche et l'image de la pensée », repris dans G. DELEUZE, *L'Île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 195).

¹⁰ Rappelons par exemple le constat critique de Robert Benayoun dans la revue *Positif* dès 1962 : « Godard représente la plus pénible régression du cinéma français vers l'analphabétisme intellectuel et le bluff plastique » (R. BENAYOUN, « Godard », *Positif*, n° 46, 1962, p. 27).

du cinéaste et les polémiques qu'elles suscitent qui structurent ce dialogue discontinu mais constant avec les médias¹¹. Le « *grand intellectuel* » est aussi un « *trublion médiatique*¹² » qui joue de glissements de signifiants et résiste ironiquement aux questions posées. La profusion des références, le discours saturé de citations et d'autocitations, la capacité à relier les différentes figures du monde de l'art et de la pensée, par le jeu de l'emprunt et du montage anachronique, en font une figure intimidante dans sa relation au savoir, mais aussi un artiste à la pensée hétérodoxe qui brouille les pistes et opacifie son propos. Godard « *met en difficulté les journalistes*¹³ », mais séduit par son dire frondeur et singulier.

Le renoncement à toute réflexion sur le numérique, l'altérité qui s'insinue dans la relation du cinéaste aux médias et sa position dans le champ intellectuel sont donc à nuancer par différentes stratégies de présence/absence sur la scène cinématographique, médiatique ou numérique, que nous analyserons à partir d'un choix de *prises de parole* distinctes depuis le début du XXI^e siècle, dans les créations filmiques de Godard, comme dans ses entretiens. L'une est véhiculée obliquement dans le cadre des films du cinéaste par l'un des représentants de la sphère intellectuelle, le poète palestinien Mahmoud Darwich. Cette scène de *Notre musique*¹⁴ interroge de manière intransitive les conditions d'un *dire* poétique, engagé et prophétique en 2004. Les autres relèvent des interventions directes de Godard dans l'espace public, avec une conversion progressive au numérique : la brève missive transmise au festival de Cannes en 2010, l'entretien avec Juan Branco publié en postface à *Réponses à Hadopi* en 2011¹⁵, les lettres cinématographiques adressées aux organisateurs du Festival de Cannes en 2014 et du Prix du cinéma suisse en 2015¹⁶, la conférence numérique à Cannes sur un téléphone portable avec l'application Face Time en 2018¹⁷, enfin le Live Instagram avec l'École d'art de Lausanne

¹¹ L'une des polémiques les plus virulentes a été suscitée par les propos de Godard, jugés antisémites, cités dans le roman *Courts-circuits* (Paris, Cherche midi) d'Alain Fleisher en 2009. La polémique est relayée aux États-Unis, quand l'Académie hollywoodienne choisit de décerner un Oscar d'honneur au cinéaste pour l'ensemble de sa carrière.

¹² Dans un long entretien en 1997 à l'occasion de l'achèvement d'*Histoire(s) du cinéma*, Alain Bergala interpelle Godard sur la duplicité de ses interventions médiatiques : « *Vous représentez quelque chose, entre le grand intellectuel et le trublion médiatique qui met en difficulté les journalistes des émissions où il est invité* » (J.-L. GODARD, « Une boucle bouclée », entretien de Jean-Luc Godard avec Alain Bergala à Paris les 24 et 25 octobre et à Rolle le 4 décembre 1997, dans A. BERGALA, *op. cit.*, p. 33).

¹³ *Id.*

¹⁴ *Notre musique*, 2004, de Jean-Luc Godard, France, 80', 35 mm, couleur.

¹⁵ « Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco », *op. cit.*, pp. 76-92.

¹⁶ *Khan Khanne – Sélection Naturelle, film*, Lettre cinématographique adressée à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, 2014, Suisse, 8'46'', vidéo, couleur et *Prix suisse – remerciements – mort ou vif*, « Message de salutations de Jean-Luc Godard », à l'occasion de l'attribution du prix d'honneur par le Prix du cinéma suisse le 13 mars 2015, de Jean-Luc Godard, Suisse, 4'44, vidéo, couleur.

¹⁷ Conférence de presse 2.0 du *Livre d'image* de Jean-Luc Godard, 10 mars 2018 [Enregistrement disponible en ligne : <https://www.festival-cannes.com/fr/festival/films/le-livre-d-image>]

(ECAL) en avril 2019 pendant le confinement sanitaire¹⁸. Godard propose une pensée en actes créatifs et sait jouer de sa notoriété pour lancer des signaux paradoxaux, fusées audiovisuelles ou discours publics.

Ces variations dissonantes et paradoxales autour de l'entretien journalistique permettent d'interroger les stratégies d'intervention et d'interpellation du cinéaste dans la sphère publique, au service d'une pensée critique, et dans une volontaire contagion de la scène médiatique par la création artistique.

L'ENTRETIEN DARWICH/JUDITH DANS *NOTRE MUSIQUE* (2004) : DÉCADRAGES CINÉMATOGRAPHIQUES

Si la présence de l'intellectuel engagé ou du philosophe médiatique n'est pas une nouveauté dans la cinématographie de Godard, *Notre musique* en radicalise le procédé¹⁹. Les lieux de tournage deviennent des tribunes politiques dans une fiction structurée par les paroles que scandent les écrivains engagés. Avec Francis Bueb, directeur du Centre André Malraux à Sarajevo, et le poète Elias Sanbar, Godard choisit collégialement des figures intellectuelles rares qui acceptent une double invitation : participer en mai 2003 aux Rencontres Européennes du Livre à Sarajevo et au tournage de *Notre musique*. Pierre Bergounioux, Jean-Paul Curnier, Mahmoud Darwich, Juan Goytisolo ou Gilles Pecqueux évoluent devant la caméra du cinéaste pour produire une pensée complexe de l'engagement de l'artiste, interroger la guerre civile et questionner les possibilités de la réparation à Sarajevo, capitale européenne symbolique des conflits du XXe siècle, ouvrant aux interrogations du XXIe siècle. À Sarajevo, c'est la confiance recouvrée dans le dire poétique et son impact public qui est célébrée. La guerre en Bosnie-Herzégovine donne au cinéaste l'occasion d'explorer dans et avec le cinéma les possibilités d'une parole poétique et militante à travers la figure de l'intellectuel, hors de toute compromission médiatique²⁰.

¹⁸ Live Instagram avec Lionel Baier, Directeur du département Cinéma de l'ECAL, université d'art et de design de Lausanne, mardi 7 avril 2020 à 14h30, @ecla-ch [Enregistrement du Live disponible en ligne : <https://ecal.ch/en/4402/events/lectures/ecal-instagram-live-jean-luc-godard>].

¹⁹ Plusieurs intellectuels ont participé et participent encore aux tournages du cinéaste : Brice Parain dans *Vivre sa vie* sous-titré *Film en douze tableaux* (1962, France, 85', 35 mm, n/b), Roger Leenhardt, dans *Une femme mariée* sous-titré *Suite de fragments d'un film tourné en 1964* (1964, France, 98', 35 mm, n/b) ou Alain Badiou et Bernard Maris dans *Film Socialisme* (2010, France, 122', 35 mm, couleur).

²⁰ Sarajevo tient une place singulière dans le travail d'exploration de l'actualité par le cinéaste : hormis le tournage de *Notre Musique* en 2003, le fragment séquentiel d'*Histoire(s) du cinéma* de l'épisode 3b (« Une vague nouvelle »), le très court métrage *Je vous salue Sarajevo* (France, 2', vidéo, couleur) en 1993, le long métrage *For*

Déplacements esthétiques et montage politique

Nous n'analyserons pas dans ce cas précis les entretiens du cinéaste avec la presse lors de la promotion du film, ni le fragment séquentiel où Godard participe à la ronde des intellectuels à Sarajevo, en officiant, devant un public d'étudiants en cinéma, une leçon politico-esthétique sur le « vrai champ-contrechamp ». La scène qui nous interpelle dans ce film est l'entretien, situé sur les bords du document, de Mahmoud Darwich, archétype de l'intellectuel universel, avec un personnage de fiction, Judith Lerner, pigiste au quotidien israélien *Haaretz*. Le rôle de Judith est quasi-documentaire²¹ : la comédienne Sarah Adler renonce à jouer l'intégralité des scènes de son personnage. Godard crée alors un double de fiction, joué par une autre actrice, Olga Brodsky, française, juive d'origine russe, étudiante en cinéma, qui terrorise une salle de cinéma à Jérusalem avec une sacoche de livres, en lieu et place d'une arme. L'exécution d'Olga ouvre au « Paradis », troisième et dernier volet du film. Dans la partie centrale, qui occupe les deux tiers de *Notre musique*, « Le Purgatoire », notre présent, Sarah Adler, en accord avec son rôle, s'entretient avec Darwich à Sarajevo, dans le hall de l'hôtel Holiday In, transformé en plateau d'émission de télévision. Encadrés par plusieurs caméras, le poète palestinien et Judith vont participer à la redéfinition de l'entretien médiatique devant la caméra intempestive de Godard et avant un montage cinématographique qui enclenche une série de *décadrages* ou *déplacements*.

Le premier *décadrage*, d'ordre *géopolitique*, déplace le conflit du Proche-Orient dans la capitale bosniaque. Ce transfert est motivé sur le plan diégétique par le personnage de Judith. À la question « *Pourquoi Sarajevo ?* », la journaliste répond par une formule lapidaire : « *Parce que la Palestine* » et précise « *Parce que j'habite à Tel Aviv, je souhaite voir un endroit où la réconciliation serait possible.* » Ce déplacement/raccord témoigne du *montage* militant du cinéaste qui introduit des analogies entre des guerres dissemblables, l'issue de l'une devenant l'espoir de l'autre, et transporte dans un lieu en reconstruction le face-à-face entre Israël et la cause palestinienne. A la suite des pages qu'y consacre Giorgio Passerone²², cette scène peut être lue comme une dénonciation esthétique et éthique du *cliché* de l'antithèse Juif/Musulman.

Ever Mozart (France, 80', 35 mm, couleur) en 1996 et l'épisode « Le Pont des soupirs », du film collectif *Les Ponts de Sarajevo* (France, 8', vidéo, couleur) en 2014 sont consacrés au conflit balkanique.

²¹ « *Les paroles ne sont pas les miennes. Mais il y a des choses qui viennent de mon histoire, de ma situation* » explique Sarah Adler dans la conférence de presse de *Notre musique* à Cannes en 2004.

²² « *Un Palestinien n'est pas le simple contre-champ d'un Israélien* » (G. PASSERONE, *Un lézard. Le cinéma des Straubs*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 173).

C'est à une rencontre sous le signe de l'altruisme de Levinas, cité à plusieurs reprises dans le film, que s'ouvre l'échange entre Darwich, s'exprimant en arabe, et Judith, posant ses questions en hébreu. L'identité palestinienne est présentée dans ce dialogue bilingue comme tributaire de l'identité juive, dans une relation complexe que donne à lire le sous-titrage volontairement incomplet : « *Vous nous avez donné la défaite, la faiblesse et la renommée*²³ » rappelle le poète palestinien ; « *Nous sommes votre ministre de la propagande*²⁴ », répond la journaliste. Le sous-titrage lacunaire déjoue toute simplification du champ-contrechamp traditionnel, comme l'échange lui-même détourne habilement la relation entre les Israéliens et les Palestiniens sous la forme d'une asymétrie poétique, d'un *décadrement des altérités* qui repose sur une nécessaire réinvention de la figure palestinienne. Pour l'oreille francophone, le dialogue se situe par-delà le langage, dans les interstices de deux voix sans identité stable mais qui se complètent/comprennent. Les plans se resserrent sur les deux interlocuteurs selon des échelles aléatoires. Le montage évite tout raccord dans l'axe du regard. Ces *turbulences linguistiques et plastiques* placent le spectateur occidental dans un inconfort recherché et déjoue toutes les fausses évidences.

L'entretien est aussi une *reprise/déplacement* du dialogue entre Mahmoud Darwich et la poétesse israélienne Helit Yeshurun, paru en 1996 dans la revue israélienne *Hadarim*²⁵, avec des approximations, modifications et inversions entre les interlocuteurs. Ce volontaire *décadrement citationnel* hybride les deux figures poétiques qui composent un chant à deux voix. Godard ne recherche ni la citation fidèle d'une parole publique et publiée, ni une complétude du sens entre les mots énoncés et les sous-titres, ni l'harmonie du montage des plans serrés, mais laisse se développer la musique de l'Étranger, faite de liaisons et de déliaisons qui autorisent l'introduction du pied d'une Indienne sioux dont la silhouette apparaît progressivement dans le champ. Cette tierce cadence vient épuiser et renouveler le sens du dialogue, en ouvre la dualité à une troisième image, selon le principe même de la métaphore qui dirige la caméra et le montage du cinéaste. Le hall d'un hôtel de Sarajevo devient alors l'épicentre métaphorique de tous les humiliés, des Bosniaques aux Palestiniens, en passant par les Amérindiens et la figure du Juif errant qui sera introduite dans la séquence suivante. Cette sombre polyphonie visuelle forme un nouveau dispositif esthétique et éthique, qui renonce aux « idées toutes faites ». Godard élève le principe de l'entretien journalistique au

²³ M. DARWICH, H. YESHURUN, « Je ne reviens pas, je viens », *Hadarim* (Tel Aviv), n° 12, printemps 1996, *Revue d'études palestiniennes* (Paris), n° 9, automne 1996, trad. par S. Bitton, dans *La Palestine comme métaphore*, trad. de par E. Sanbar et S. Bitton, Arles, Actes Sud, 1997, p. 154.

²⁴ *Id.*

²⁵ *Ibid.*, pp. 107-167.

dialogue/montage anachronique de textes récités dans une mixité de voix qui privilégie la musicalité des signifiants acoustiques à la transparence des signifiés, dans un puissant *décadrage géopolitique et esthétique* des sujets d'actualité.

De Darwich à Godard

Dans cette séquence, qui est aussi une réponse/correction cinématographique au montage polémique Golda Meir/Adolf Hitler du film *Ici et Ailleurs* co-réalisé avec Anne-Marie Miéville en 1974²⁶, Godard s'autorise une parole oblique, poétique et engagée. Sur le plateau anti-médiatique du « Purgatoire », le cortège des disparus, oubliés des actualités, réclame un dire et une image. Ainsi, Darwich confie à Judith vouloir « parler au nom de l'absent, du poète de Troie²⁷ », celui dont on n'a jamais lu les vers, et d'offrir ainsi une trace aux vaincus. L'ensemble de cette scène se construit contre l'invisibilité médiatique, qui redouble les génocides, et dénonce la politique de la double disparition, physique et mémorielle. L'artiste engagé, quand il endosse le rôle de l'intellectuel, se place en « expert » de la question de la mémoire et condamne vigoureusement l'absence de traces dans les textes et les images. Son champ d'action est la Parole, qu'elle se glisse sous le discours articulé, ou qu'elle émane de cette autre instance expressive qu'est l'image. Seule la métaphore, nous dit Goytisolo – et donc Godard – dans la grande bibliothèque de Sarajevo, révolutionne le présent et pose les jalons de l'avenir, par le principe même du *déplacement* de ce trope linguistique. Les mots sont faibles, mais c'est de ce chuchotement même que peuvent advenir des possibilités d'avenir.

Ultime et fondamental *décadrage* de *Notre musique* : le *déplacement de la fiction sur le territoire du document* et ses potentialités critiques. Depuis *Allemagne 90 neuf zéro* tourné en 1990²⁸, Godard ne s'est plus déplacé hors de Suisse pour un tournage qui documente les lieux et s'ouvre à la puissance d'une création collective engagée dans l'événement. Ce n'est pas hasard si Godard renoue pour *Notre musique* avec l'intellectuel militant Elias Sanbar, qui avait été, trente-cinq auparavant, le cicérone de Godard et Jean-Pierre Gorin, en repérage et tournage dans les camps palestiniens, en Cisjordanie et au Liban, pour le projet inachevé *Jusqu'à la victoire*²⁹ commandé par le Fatah. Outre son goût pour la création collégiale et militante, le

²⁶ *Ici et ailleurs*, de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, 1974, France, 53', 16 mm, couleur.

²⁷ M. DARWICH, H. YESHURUN, *op. cit.*, p. 153.

²⁸ *Allemagne 90 neuf zéro. Solitudes, un état et des variations*, de Jean-Luc Godard, 1991, France, 62', 35 mm, couleur.

²⁹ *Jusqu'à la victoire (Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne)*, du Groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin), 1970, 16 mm, couleur, inachevé. Rushes utilisés dans *Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville.

cinéaste évoque à plusieurs reprises son choix de filmer les lieux de l'après-guerre, dont se lasse la sphère médiatique, avide d'images spectaculaires³⁰. C'est contre le régime du *visuel*³¹ que Godard documente la convalescence de Sarajevo, absente du choix de traitement de l'information par les médias : plans presque abstraits des impacts de balles sur les murs de la ville, travellings sur les ruines qui bordent l'avenue des snipers, plans fixes sur les blocs de pierre de l'ancien pont de Mostar, mais aussi enregistrement de la vie retrouvée dans les marchés de la ville. La ville documentée se tient « entre » les dialogues ou *entretiens* de la partie centrale du « Purgatoire », espace de délibération des Vivants et des Morts, de personnalités médiatiques et d'êtres fictifs. Dans des plans transparents et objectifs, sans coupe, la capitale bosniaque, figurant essentiel du film, fait se tenir ensemble les nappes anachroniques que forment les mots tissés et s'élève depuis les discours qui prophétisent sa renaissance. *Notre musique* propose ainsi un exemple cinématographique non seulement de renversement de l'entretien médiatique, mais aussi de rivalité avec le reportage d'information, dans un déplacement du champ médiatique en territoire artistique, de la guerre vers l'après-guerre, de la Palestine à Sarajevo.

TURBULENCES GODARDIENNES SUR LA SCÈNE PUBLIQUE, MÉDIATIQUE ET/OU NUMÉRIQUE (2010-2019)

Ces dissidences éthiques et esthétiques, orchestrées par Godard au sein d'un film qui pense les enjeux politiques du XXI^e siècle depuis Sarajevo, deviennent turbulences publiques, quand le cinéaste s'exprime en son nom propre. Depuis 2010, le cinéaste renonce aux cérémonies cannoises, où ses trois derniers longs métrages, *Film Socialisme* en 2010, *Adieu au langage*³² en 2014 et *Le livre d'image*³³ en 2018, sont sélectionnés et primés à deux reprises. Les conférences de presse du cinéaste, particulièrement attendues, sont annulées, remplacées ou détournées de leur format traditionnel. Godard raréfie son dialogue médiatique et privilégie des interventions publiques qui crèvent l'air comme des fusées. Certains « coups » alter-médiatiques viennent ainsi prolonger le temps long de la création de films distribués en salle, à

³⁰ « 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 » (« C'est notre musique, c'est notre ADN, c'est nous », entretien de Jean-Luc Godard 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/>).

³¹ Nous reprenons la notion de *visuel* théorisée par Régis Debray pour convoquer le déclin de l'image médiatique (cf. R. DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992).

³² *Adieu au langage*, de Jean-Luc Godard, 2014, France, 70', HD, 3-D, couleur.

³³ *Le Livre d'image*, de Jean-Luc Godard, 2018, Suisse, 85', numérique, couleur.

la réception confidentielle, et provoquer à leur tour de nouveaux *déplacements* opérés à visage découvert par le cinéaste. Les principes poétiques et éthiques qui gouvernent la séquence de *Notre musique* s'éprouvent dans la décennie suivante, dans et hors les films, avec ou sans le numérique, sur et sous les médias, au rythme de la promotion des longs métrages.

Jean-Luc Godard et Juan Branco : l'intellectuel engagé et l'activiste militant

En 2010, le retour du cinéaste sur la scène cinématographique et son absence cannoise produisent un certain engouement médiatique auquel répond Godard par des entretiens rares mais choisis³⁴. Celui qui attire notre attention est sollicité par Juan Branco, figure encore marginale de la sphère médiatique et numérique³⁵. L'entretien se tient en février 2011 à Rolle. L'expansion du « Printemps arabe » et la place nouvelle des réseaux sociaux dans l'organisation de mouvements révolutionnaires offrent un contexte qui radicalise les propos de Godard. Le cinéaste renoue ainsi avec la tradition libertaire des années Dziga Vertov et appuie de son nom le pamphlet de Branco, contre une loi qu'il juge « *ridicule et criminelle*³⁶ ». Cet entretien placé en postface d'un livre, dont l'auteur est une figure non-journalistique, mais offensive, prend la forme d'une tribune, qui augmente le substrat politique de *Film Socialisme*, donne crédit au discours de Branco, futur activiste 2.0, et réconcilie Godard avec la posture pleinement engagée de l'intellectuel³⁷. Le propos de Godard repose sur un vaste *déplacement/décadrement* : d'une part, l'argumentaire du cinéaste déplace le propos de Branco hors du contexte digital, d'autre part, Godard quitte exceptionnellement le territoire poétique pour proposer un discours qui manie des concepts philosophiques sans équivoque.

³⁴ Le dialogue avec Daniel Cohn-Bendit dans *Télérama* (« Jean-Luc Godard à Daniel Cohn-Bendit : "qu'est-ce qui t'intéresse dans mon film ?" », entretiens de Daniel Cohn-Bendit et Jean-Luc Godard, propos recueillis par Vincent Rémy, *Télérama*, n°3148, 15 mai 2010), la discussion avec Daphné Roulier intitulée « Deux ou trois choses de Jean-Luc Godard » diffusée sur Canal + (*Histoires de cinéma*, émission présentée par Daphné Roulier, 5 mai 2011), 60', [TV, Canal +]) et un long entretien filmé avec Edwy Plenel, mis en ligne sous la forme d'une série de vidéos sur le site de *Mediapart* (« Un entretien avec Jean-Luc Godard », entretien audiovisuel par Edwy Plenel, Ludovic Lamant et Sylvain Bourmeau, réalisé le 27 avril 2010 à Rolle, publié en 10 volets du 9 au 17 mai 2010 sur le site d'information *Mediapart*, <http://www.mediapart.fr/dossier/culture-idees/jean-luc-godard-en-liberte>).

³⁵ L'avocat franco-espagnol ouvre son compte Twitter en juillet 2010 ; la parution de *Réponses à Hadopi* (*op. cit.*) en édition papier et numérique ne connaît pas encore la stratégie de partage numérique développée avec *Crépuscule*, intégralement téléchargeable en ligne en décembre 2018, avant d'être publié aux éditions Au diable vauvert en mars 2019.

³⁶ « Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco », *op. cit.*, emplacement 755.

³⁷ « *L'intellectuel en France, se caractérise avant tout par sa fonction d'interpellation, son rapport au politique* » (R. RIEFFEL, *op. cit.*, p. 16).

Le premier tour d'écrou argumentatif repose sur une plaidoirie en faveur du droit du sujet enregistré, tiers exclu de l'image et du texte journalistiques, préoccupation ancienne de Godard, au centre de l'apparition de l'Amérindienne en tenue traditionnelle à la fin de l'entretien Darwich/Judith, enjeu du fragment central de *Film Socialisme* qui interroge les failles de la démocratie dite représentative avec la rébellion des « sans part », les deux enfants de la famille Marin. Dans l'entretien avec Branco, Godard élargit son propos et prend ainsi parti pour les manifestants en Égypte photographiés, privés de la plus-value économique et politique de leur droit à l'image, véritables auteurs non-reconnus des photographies médiatisées : « *En Égypte comme ailleurs, de nombreux manifestants ne touchent pas un sou sur les photos. Le photographe ou l'agence sont payés, mais l'acteur ne l'est pas. C'est pourtant lui qui a fait le scénario, la mise en scène, l'interprétation, tout*³⁸. » Dans ce glissement de la manifestation contestataire à l'acte créatif, le deuxième argument utilisé par Godard, subordonné au premier, repose sur une relecture critique de la fameuse « politique des auteurs » défendue par les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*. Dans l'entretien avec Branco, Godard rappelle la variation sémantique du terme « politique » qui en explique l'acception dans la formule étendard de la Nouvelle vague. Le cinéaste s'appuie alors sur la déconstruction de la notion juridique des droits d'auteurs pour abrégier la *politique des auteurs* à la seule puissance polysémique du terme *politique*. La remise en cause de la propriété du film repose alors sur une opposition entre les droits juridiques et pluriels et le droit singulier et moral : « *Le seul droit d'auteur, c'est son devoir de créer*³⁹. » Godard en appelle alors à l'instauration d'une éthique de l'image, reposant sur le *devoir* de reprise⁴⁰ et un renoncement à la propriété de l'œuvre : « *Les tableaux devraient circuler, comme les hommes. [...] Si quelqu'un veut l'œuvre, qu'il la copie*⁴¹. » Ce sont donc des niveaux critiques distincts, métaphysique, éthique et juridique, qu'utilise Godard pour remettre en cause le droit d'auteur au profit d'une visibilité politique et médiatique des *sans parti*, acteurs politiques élevés au rang de créateurs.

L'argumentaire de Godard se résout dans l'injonction à l'insurrection : la résistance des sans-voix de la démocratie devient révolte contre les oppressions illégitimes. Branco interroge Godard sur le sens du dernier carton de *Film Socialisme*, une surimpression de l'avertissement du FBI sur la violation du copyright, inséré en ouverture de nombreux DVD, et du mot d'ordre

³⁸ J. BRANCO, *op. cit.*, emplacement 721.

³⁹ *Ibid.*, emplacement 759.

⁴⁰ Cf. J.-C FERRARI, « Histoires de Biljana. Droit des images, devoir de reprise », dans N. BRENEZ, D. FAROULT, M. TEMPLE, J. WILLIAMS et M. WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 372-375.

⁴¹ « Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco », *op. cit.*, emplacement 799.

godardien : « *Quand la loi n'est pas juste, la justice passe avant la loi.* » Godard use des notions redéfinies par Jacques Derrida⁴², en opposant la loi *déconstructible* à la justice *indéconstructible*. La justice excède la loi, elle est également ce qui présuppose la singularité des existences, l'exception contre la violence de la règle, et ouvre un espace pour une démocratie. Godard reprend cette invitation à subordonner la loi à la justice, par-delà la question de la propriété du film et de son piratage numérique, pour l'étendre à la vigilance de tout citoyen d'une démocratie : « *Quand le gouvernement a tort, le peuple doit renverser le gouvernement. C'est ce qui se produit aujourd'hui en Méditerranée*⁴³. »

Le cinéaste clôt son entretien en s'affranchissant des lois de propriété et d'usage : éloge du piratage et de la reprise, renoncement aux droits d'auteur, invitation à l'insurrection au nom de la justice « *infinie, incalculable, rebelle à la règle*⁴⁴ ». Godard prend appui sur des notions philosophiques qu'il soumet à un travail de décontextualisation, leur conservant un certain flottement sémantique, pour appuyer une parole engagée – le texte de Branco – et inviter à une insoumission créative et éthique, en court-circuitant l'entretien journalistique au profit d'un dialogue avec un jeune activiste.

Lettres cinématographiques et alter-médiatiques : utopies épistolaires à Cannes et à Berne

Le recours au genre épistolaire qui interdit toute interaction avec les journalistes renforce cette position dissidente. Lorsqu'il renonce à venir à Cannes pour la projection de *Film Socialisme* dans la sélection « Un certain regard » en 2010, Godard choisit d'en informer Thierry Frémaux par le biais d'une brève missive, transmise également au quotidien d'information *Libération*, qui la publie en exclusivité le 16 mai : « *Suite à des problèmes de type grec, je ne pourrai être votre obligé à Cannes. Avec le festival, j'irai jusqu'à la mort, mais je ne ferai pas un pas de plus. Amicalement. Jean-Luc Godard*⁴⁵. » Ce texte énigmatique, respectant les codes énonciatifs du genre épistolaire, rendu doublement public, chiffre son propos avec une série de tropes linguistiques : l'ellipse (l'évocation indirecte de la crise économique et politique grecque), la synecdoque (les problèmes de type grec pour le modèle économique de la production des films du cinéaste mais aussi un ordre européen politiquement troublé), l'antithèse paradoxale construite autour d'un lexique polysémique (l'ambivalence du

⁴² Cf. J. DERRIDA, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994, p. 48.

⁴³ « Entretien avec Jean-Luc Godard par Juan Branco », *op. cit.*, emplacement 802.

⁴⁴ J. DERRIDA, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁵ « À Cannes, Godard fait défection », *Libération*, 16 mai 2010, [En ligne], https://next.liberation.fr/culture/2010/05/16/a-cannes-godard-fait-defection_62648.

verbe « *aller* » et de l'expression figée « *faire un pas en avant* »). Godard joint une image à sa lettre, le portrait du réalisateur japonais Ozu. Dans une ultime substitution, la signature du texte et son instance énonciative trouvent une identité labile dans une voix située outre-tombe, symbolique du cinéma d'auteur admiré par la Nouvelle Vague. Sous la forme d'une énigme offerte au destinataire, Godard articule texte bref et image pour laisser place à un sens en suspens, selon le principe de la métaphore célébrée à Sarajevo, et associe pleinement sa production filmique au cinéma dans sa dimension historique.

Lors de la sélection en compétition officielle d'*Adieu au langage* en 2014, le cinéaste remploie ce procédé à l'échelle d'un court métrage épistolaire, composé d'images et de sons empruntés, adressé à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, dont le titre relève d'un jeu sur les sonorités des signifiants et de signifiés, *Khan Khanne Sélection naturelle*. La lettre cinématographique est diffusée le jour de la projection cannoise du film de Godard, mise en ligne sur le site du festival et partagée par les plateformes de diffusion de vidéo, YouTube et Dailymotion. Dans ce geste paradoxal de rupture et de complicité épistolaire – rendre public un propos relevant génériquement de la sphère privée –, Godard explore les possibilités d'énoncer une parole énigmatique et cryptée par une série de glissements/déplacements/décadrages structurants qui sont aussi des ruptures/ perturbations.

« *Je ne suis pas non plus là où vous croyez encore que je suis encore* » : cette formule énoncée en ouverture de la lettre audiovisuelle intronise une première *rupture* en intimant les destinataires à accepter le non-lieu, l'*utopie*, propre à la réception du message épistolaire, distincte de son instance d'énonciation. La lettre, incluant le destinataire dans une relation privilégiée, permet d'énoncer une parole qui déjoue toute possibilité de dialogue synchrone et exclut de fait toute possibilité d'interaction avec le public et les journalistes à Cannes. Genre cinématographique dont le cinéaste a déjà fait usage⁴⁶, la lettre cinématographique se substitue ainsi à l'échange avec la presse à Cannes et joue des effets de présence/absence de son énonciateur. La performance vocale du cinéaste, dont l'accent vaudois et la voix grave sont immédiatement identifiables, est essentielle au dispositif épistolaire et personnalise une

⁴⁶ Nous pensons tout particulièrement au court-métrage épistolaire adressé à Freddy Buache qui documente poétiquement la ville de Lausanne (*Lettre à Freddy Buache. A propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne*, 1982, France/Suisse, 11', vidéo transférée sur 35 mm, couleur) ou au tract cinématographique co-réalisé avec Jean-Pierre Gorin qui interpelle Jane Fonda au sujet d'une photographie de l'actrice au Vietnam et interroge la place de l'intellectuel médiatique dans le champ politique : « *Cette photo répond à la même question que celle que pose Tout va bien : quel rôle les intellectuels doivent jouer dans la révolution ?* » (*Letter to Jane : An Investigation About a Still*, 1972, France, 52', 16 mm, couleur).

énonciation qui se déplace au gré des emprunts de textes et d'images, ces « *ces autres lieux* » littéraires et cinématographiques où Godard « *réside parfois de longues années*⁴⁷. »

Entre œuvre de montage et prise de parole publique, la « lettre » tend vers l'autoportrait audiovisuel du cinéaste en artisan d'une image-pensée. Godard explore dans plusieurs citations visuelles, décontextualisées et raccordées, démontées et *re-montées*, la pluralité de son moi, à la « *recherche du vrai faux raccord de [sa] destinée* ». Il se présente en artiste de performance jouant avec l'écran de contrôle de la caméra pour filmer sa bouche, en philosophe dissertant sur les dangers de la recherche de la vérité sous l'autorité d'Hannah Arendt, en téléaste qui projette la création d'une chaîne d'information au Mozambique (une photographie extraite du numéro spécial des *Cahiers du cinéma* dirigé par Godard en 1979⁴⁸), en intellectuel humilié cherchant une nouvelle image (citation visuelle d'un court métrage commandé par la télévision en 1982⁴⁹). La présence dans le montage d'un plan de *Changer d'image*, bref documentaire dont le sous-titre convoque la forme épistolaire (*Lettre à ma bien-aimée*), enclenche une volontaire mise en abyme de la méta-lettre transmise à Cannes. Cette construction, puissamment réflexive, donne à voir le travail mené *sur* et *sous* la communication, contre et avec l'information, dans les années 1970, et 1980, par un cinéaste qui a toujours entretenu une rivalité productive avec la figure du journaliste.

Une variante tragi-comique de cette lettre cinématographique est produite par Godard en 2015. Godard transmet des remerciements sous la forme d'un court métrage aux organisateurs de la cérémonie de remise du Prix Suisse, le 13 mars à Berne, à laquelle il ne sera pas présent. Devant une caméra placée au sol, dont l'angle de prise de vue rappelle plusieurs plans d'*Adieu au langage*, Godard improvise une chute et récite à terre des fragments des pages d'Alain Badiou sur le poème « Les cendres de Gramsci » de Pier Paolo Pasolini. La citation convoque « l'humble corruption⁵⁰ » d'un monde soumis au divertissement, à la dissipation de l'existence et à l'absence de désir du *réel*. Dans le dernier plan, Godard rédige son mot de remerciement. Dans une volontaire mise en scène comique, Godard renoue avec la pratique postmoderne et avant-gardiste de la performance corporelle, enregistrée en vidéo, sans montage d'images remployées. Or, dans la lettre transmise à Cannes au ton presque prophétique, ce qui prime est le travail de la métaphore, célébrée dans *Notre musique*, comme modèle même du transport de la pensée et donc de son glissement permanent. Le montage de Godard, qui repose

⁴⁷ Nous citons la voix off de Godard.

⁴⁸ *Cahiers du cinéma*, numéro spécial conçu et réalisé par Jean-Luc Godard, n° 300, mai 1979.

⁴⁹ *Changer d'image. Lettre à ma bien-aimée*, de Jean-Luc Godard, [Épisode de la série « Le Changement à plus d'un titre »], France, 9'50, vidéo, couleur [TV, INA/Sonimage].

⁵⁰ Cf. A. BADIOU, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015, pp. 467-612.

sur la pure analogie plastique ou thématique, prolonge dans cet objet audiovisuel l'exploration visuelle et sonore du long métrage sélectionné. Dans *Adieu au langage*, le découplage de la prise de vue au tournage ou la surimpression au montage de travellings verticaux imposent au spectateur de se plier à une lecture constamment contrariée de l'image. Dans une forme de continuation de cette expérience perceptuelle, la lettre cinématographique transmise au festival de Cannes impose au spectateur une activité métaphorique de la pensée : il s'agit de distinguer/analyser, puis synthétiser/interpréter, en permanence, les césures paradoxales du montage visuel et sonore, construit sur un jeu de citations.

Conférence de presse 2.0 et Live Instagram : reconfigurations numériques

La diffusion sur des plateformes de streaming de *Film Socialisme* et du *Livre d'image*⁵¹, deux métrages convertis à une expérimentation des potentialités chromatiques de l'image numérique, symbolisent une conversion du cinéaste aux nouvelles technologies numériques sur le terrain certes de la création filmique, mais aussi de sa diffusion numérique, depuis 2010. La mise en ligne d'une bande-annonce de *Film Socialisme*, version accélérée d'une minute de l'intégralité du film⁵², en est particulièrement symbolique. Ce saut technologique ne s'actualise pas immédiatement dans les prises de parole médiatiques de Godard, qui attend 2018 pour affronter les nouveaux outils de communication sur la scène publique.

2018 est une année d'exposition médiatique de Godard. Le cinéaste renoue avec les grandes institutions médiatiques de la culture et de la cinéphilie. Dans deux longs entretiens, il développe les enjeux politiques d'une recherche poétique. Le premier paraît dans les *Cahiers du cinéma*, l'autre est diffusée sur les ondes de France Culture, avec la publication en ligne des « produits dérivés », comme la courte vidéo diffusée par le médial social Culture Prime⁵³. Le Festival de Cannes, pour la seconde fois⁵⁴, rend hommage au cinéaste de la Nouvelle Vague avec comme choix d'affiche le baiser de Jean-Paul Belmondo et Anna Karina dans *Pierrot le fou* pour sa 71^{ème} édition. Enfin, le jury de la sélection officielle décerne un prix hors norme au *Livre d'image*, la palme d'or spéciale. Absent du festival pour la troisième fois, Godard ne rompt plus avec l'exercice de la conférence de presse et en orchestre depuis Rolle la médiation

⁵¹ *Le Livre d'image* connaît une diffusion hors du circuit traditionnel des salles, dans le cadre de festivals. Il est visible en streaming sur le site d'Arte avant sa diffusion sur la chaîne télévisuelle le 24 avril 2018.

⁵² Bande-annonce de *Film Socialisme*, réalisée par Jean-Luc Godard, en ligne le 15 avril 2010, 1', HD, couleur.

⁵³ « Jean-Luc Godard : qu'est-ce qu'un film politique ? », extrait vidéo de l'entretien de Jean-Luc Godard avec Olivia Gesbert le 5 avril sur France Culture, en ligne le 15 avril 2019 sur #CulturePrime.

⁵⁴ . En 2016, lors de la 69^{ème} édition du Festival, c'était la silhouette de Michel Piccoli montant les marches de la villa Malaparte pour faire ses adieux à Fritz Lang dans *Le Mépris* (1963) qui avait inspiré la conception de l'affiche.

technologique. Il choisit de répondre aux sollicitations des journalistes avec l'application Face Time de l'iPhone. L'entretien par écran interposé est accessible en direct sur le site du Festival et son enregistrement archivé sur plusieurs plateformes de partage vidéo. Cette conférence de presse numérique signale la conversion de Godard à la technologie digitale dans la relation qu'il établit avec les médias.

La contrainte technologique du seul smartphone comme support bouleverse le dispositif traditionnel des rencontres avec la presse à Cannes et produit des tonalités contradictoires, entre sacralisation de la présence virtuelle du cinéaste et portée comique des turbulences écraniques que l'installation artisanale induit. Devant la rampe de l'estrade de la salle de projection dédiée à cette rencontre, le chef opérateur Fabrice Aragno, principal collaborateur de Godard, tient l'appareil téléphonique à hauteur du regard des journalistes. Dans une ritualité quasi religieuse, les fidèles attendent de s'entretenir en tête-à-tête numérique avec le cinéaste et forment une file d'attente qui rompt avec la configuration classique des conférences à Cannes. L'aura sacrée dans laquelle baigne cette cérémonie est immédiatement rompue par l'autoportrait en mouvement performé avec l'application vidéo de Face Time par Godard, à Rolle, et Fabrice Aragno, à Cannes. Une série de disproportions s'actualisent pendant la conférence numérique dans une volontaire autodérision : dysharmonie du visage de Godard diffusé en gros plan sur un écran miniature et du baiser de Pierrot et Karina projeté en arrière-plan dans la salle, présence métonymique du cinéaste par les très gros plans sur son visage, anamorphoses de ses traits en fonction des mouvements de Fabrice Aragno. Le premier public, la presse internationale, accepte ce jeu scénique et visuel. Un aparté ironique (« *ils n'ont rien compris* ») déclenche le rire de la salle. Le cinéaste se prête ainsi à la surprise des reconfigurations verbales et plastiques d'une conférence numérique dont il a posé les règles à distance. Sa présence hybride sur un écran de smartphone produit des effets à toutes les échelles. La retransmission de ce happening par les équipes du Festival est nécessairement contrainte par l'hétérogénéité des plans (le visage de Godard, les corps des journalistes, la projection en très gros plan de l'affiche godardienne du festival), la variation des cadres (verticalité de l'iPhone, horizontalité de l'écran en arrière-plan et du cadre de la retransmission) et les différentes qualités d'image (image projetée, image diffusée et prise directe de la situation d'ensemble).

Dans un même esprit, Godard soumet ses brèves réponses aux jeux de mots et à la saillie, aux dépens de la clarté de son propos. Assumant pleinement la posture du trublion numérique, il déplace dans ses réponses le thème des questions posées par des glissement de signifiants linguistiques et des configurations de sens impensés. Ainsi, dans une recherche constante du contrepied, aux interrogations politiques des journalistes, le cinéaste répond par des maximes

sibyllines sur la poétique cinématographique. Aux questions esthétiques des cinéphiles, il soumet une méditation d'ordre éthique. Olivier Ubertalli, journaliste au *Point*, lui demande son sentiment sur le transfert de l'ambassade américaine à Jérusalem. Le cinéaste déplace alors le propos sur le terrain d'une politique du montage (produire une *catastrophe* poétique) et non d'un montage politique : « *Je ne suis juste qu'un fabricant de films. Je m'intéresse aux faits. Avec mon âge, plus au fait... Ce qu'il y a d'intéressant dans un fait, c'est que non seulement c'est ce qu'il se fait mais que c'est aussi ce qu'il ne se fait pas. Et que les deux vont ensemble. Et qu'il faut lier les deux. Et que là on discute juste de ce qui se fait et très peu de ce qui ne se fait pas. Ça aboutit à une catastrophe. On a hélas beaucoup de pitié et peu d'intelligence.* » Le recours à l'anacoluthie syntaxique, mais aussi théorique, induite par les déplacements de signifiants (la paronomase avec la répétition acoustique du terme « fait », le jeu dénotatif avec le terme savant et ambivalent de « catastrophe » issu de la stylistique) est significatif des turbulences verbales auxquelles se prête le cinéaste, qui piétine la syntaxe, en découd avec la langue et déplace son raisonnement en permanence. Dans cette rencontre jubilatoire avec la presse, Godard renonce au discours philosophique et politique qu'il emploie avec Branco et renoue davantage avec la musicalité première de l'entretien Darwich/Judith et l'art de raccorder des signifiés contradictoires expérimenté dans les lettres cinématographiques. Le cinéaste répond via Face Time par un art de la perturbation du langage et une reconfiguration digitale du face-à-face avec les journalistes qui l'éloignent de la posture de l'intellectuel. Godard use de l'autocitation dans des réponses qui réitèrent les bandes-son de ses films ou compose directement des syntagmes privilégiant les analogies acoustiques à la recherche d'une signification articulée.

Deux ans plus tard, Godard accepte à nouveau un happening numérique. Le 7 avril 2020, en plein confinement sanitaire, le cinéaste s'entretient avec Lionel Baier, responsable du Département Cinéma de l'ECAL, l'université d'art de et design de Lausanne. La rencontre est partagée en direct avec l'application Live du réseau social Instagram. *A contrario* de la conférence numérique à Cannes, cet entretien, dont les premiers spectateurs sont des étudiants en cinéma et la communauté des « fans » de Godard, repose sur un dispositif simplifié et une langue transparente. Le cinéaste se présente dans un cadre stable, doublement vertical (le cadre de la vidéo, le cadre du miroir en arrière-plan), sans déformation de perspective. C'est le dispositif propre au Live numérique (les commentaires et les *like* des *followers*) qui introduit des perturbations. La parole de Godard circule par un jeu de reprises et d'interactions entre les internautes connectés (traduction pour les internautes étrangers, anticipation des réponses du

cinéaste, citations défectives ou modifiées). Devant la caméra, Godard interagit essentiellement avec l'espace immédiat et s'autorise quelques incursions « hors cadre », en interpellant Fabrice Aragno que l'on entraperçoit dans le miroir et qui se tient hors champ de la caméra, en commentant le masque porté par son interlocuteur sur lequel il devine un sourire, en s'intéressant à la possibilité pour les spectateurs de commenter son propos et en développant une théorie de la communication du virus, objet potentiel d'un scénario. Entre obstacle (la conférence Face Time) et transparence (le Live Instagram), deux dispositifs numériques encadrent le *Livre d'image*, comme autant de propositions poétiques et théoriques d'un dialogue oblique avec les médias. Godard rejoint ce qu'il a développé comme auteur dans *Notre musique* : expérimenter tout autant un art de la perturbation esthétique et théorique dans les interventions publiques et médiatiques que dans le tournage/montage cinématographique, avec la volonté permanente de maîtriser chaque dispositif.

CONCLUSION(S) : INTERPELLATIONS POLITIQUES ET RUPTURES ESTHÉTIQUES

Cinéaste dont les films de plus en plus expérimentaux ont épuisé leur succès en salle, mais dont les prises de parole médiatiques rencontrent inlassablement une audience, artiste duchampien qui mêle provocations verbales et jeux de signifiants aux dépens d'un discours efficient, orateur dont la propension citationnelle vient découdre et recoudre la parole reprise des intellectuels, penseur inquiet des formes numériques dont il interroge le danger en termes de puissance de création et de liberté individuelle, Godard nous permet ainsi de penser les trois pôles – le clerc intellectuel, le champ médiatique et les technologies numériques – au travers de propositions expérimentales, qu'elles se tiennent sur le plateau de tournage, dans la salle de montage ou dans l'espace public.

Les propositions godardiennes, dont nous avons fait une présentation nécessairement non exhaustive en nous autorisant à comparer quelques « objets » paradigmatiques relevant de contextes énonciatifs et génériques dissemblables, sont autant d'actes critiques qui expérimentent et interrogent les conditions d'une *parole* authentiquement contestataire, qu'elles se transmettent « en ligne » ou « hors ligne ». Ces *moments choisis* nous paraissent particulièrement significatifs d'une recherche théorique et pratique que Godard poursuit inlassablement dans sa création solitaire, mais également dans le cadre contraint des échanges avec le monde médiatique, en assumant différents rôles, celui du philosophe engagé, de

l'agitateur numérique ou du poète visionnaire. Le cinéaste « répétant » ses performances, les expérimente aussi bien dans ses entretiens que dans son œuvre. Dans *Notre musique*, le dialogue Darwich/Judith propose un modèle alter-médiatique de l'entretien journalistique avec une figure intellectuelle incontestée (Darwich), un personnage quasi documentaire (Judith) et un montage en postproduction qui augmente l'incommunication poétique de cet échange altruiste. Sur la scène publique, Godard hésite entre deux positions, celle de l'intellectuel polémiste et celle de l'artiste performeur, entre deux tonalités, le souffle lyrique ou la saillie mordante, entre deux modalités de « parole », le discours crypté d'un objet audiovisuel expérimental et le dialogue dynamique en interaction avec les journalistes.

Dans l'entretien paru dans les *Cahiers du cinéma* en octobre 2019, revue avec laquelle Godard semblait avoir rompu toute communication depuis une quinzaine d'années, le cinéaste rappelle à plusieurs reprises la définition de son travail cinématographique au service d'une enquête politique sur les possibilités d'un langage, que le texte et l'image dans les formes audiovisuelles contemporaines auraient comme épuisé, et qui se situerait dans la conquête d'une parole poétique, au-delà des mots et des icônes⁵⁵. Le « montage » au sens restreint, celui qui s'effectue en postproduction, ou le « montage » dans son sens étendu, désignant toute opération de collage hétérogène, est expérimenté dans les *prises de parole* fictionnelles (Darwich/Judith et les lettres cinématographiques) ou médiatiques (l'entretien Anti-Hadop et les happenings numériques). La coupe et le raccord activent des dérèglements/déplacements à différents degrés pour conquérir une *parole* performative et critique. Godard expérimente l'art du rapprochement et de l'écart, pour produire une image pensante, dans un travail de l'intervalle, que pourrait incarner le montage, proche de ce qui est en jeu dans l'exercice de la *fiction politique* et de la pratique poétique du *dissensus* dont Jacques Rancière rappelle qu'elles produisent « des reconfigurations des données du sensible⁵⁶ » nécessaires à la vitalité démocratique.

Ainsi, la voix du cinéaste et celle des autres, qu'il invite dans ses films ou dont il emprunte librement les formules, entrent en lutte avec un pouvoir qui peut à tout moment les frapper d'aphasie et plaident pour un « vrai faux raccord » politique à expérimenter dans l'artefact audiovisuel et sur la scène publique, deux territoires distincts qu'occupe le cinéaste avec la même visée critique. En ce sens, Godard conserve une volonté d'interpellation politique

⁵⁵ « On va un peu parler dans la langue. Je répondrai à vos questions par la langue. [...] Je tiens à rappeler que ce qu'on va dire n'est pas ce qu'on lit ni ce qui sera imprimé. Le langage, c'est ce qui sera derrière, comme les nuages dans les aquarelles de Delacroix » (J.-L. GODARD, « Ardent espoir », propos recueillis Stéphane Delorme et Joachim Lepastier, *Cahiers du cinéma*, octobre 2019, n° 759, p. 8).

⁵⁶ « 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 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). Nous soulignons.

modeste, s'octroyant la possibilité « « "de mettre les pieds dans le plat"⁵⁷ », à distance de la figure de l'intellectuel universel, dont les « nouveaux philosophes » ont signé l'épithète⁵⁸. C'est dans une inventivité plastique et théorique que le cinéaste expérimente et interroge les possibilités d'une expression dissensuelle. Le montage audiovisuel hétérogène des lettres cinématographiques, les disfluences verbales de la conférence 2.0 ou les arguments libertaires construits sur un fondement théorique stable avec Branco sont autant de performances ou installations, artistiques et critiques, proposées par « un artiste multimédia » qui « poursuit un projet critique multifacé avec une égale intensité – qu'il s'agisse de son œuvre audiovisuelle, de ses écrits ou de ses entretiens et interventions dans les médias⁵⁹. » Godard prône une puissance de renversement et de rupture dans l'ordre du discours par une intranquillité perpétuelle du processus de résistance contre et avec les organes de pouvoir qui régissent les corps et les choses dites (et les images). Le cinéaste invite à rétablir la puissance d'un langage dissident, explorant la relation que les mots instaurent avec le *réel* pour en signaler les forces en présence, au gré de la plasticité contemporaine des médias, qui redessinent les contours du territoire audiovisuel contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

AUMONT, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L, 1999.

BADIOU, Alain, « Le plus-de-Voir », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *Art Press* +, Hors-série, n°1, novembre 1998, pp. 86-90.

BADIOU, Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015.

BENAYOUN, Robert, « Godard », *Positif*, n° 46, 1962, pp. 27-28.

BERGALA, Alain (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 2, 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

BRANCO, Juan, *Réponses à Hadopi. Suivi d'un entretien avec Jean-Luc Godard*, Nantes, Capricci, 2011.

⁵⁷ Évoquant la recherche qu'il a menée avec la technologie 3 D, Godard joue avec la polysémie du terme « plat » : « Et il n'y a plus de possibilité de "mettre les pieds dans le plat". Céline disait que le plus difficile, c'est de mettre le plat dans la profondeur » (J.-L. GODARD, « Ardent espoir », *op. cit.*, p. 9).

⁵⁸ Cf. J.-F. LYOTARD, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984.

⁵⁹ M. WITT, « Godard, artiste d'installations multimédias », trad. par Cécile Wajbrost, *Trafic*, n° 58, été 2006, p. 38.

DARWICH, Mahmoud et YESHURUN, Helit, « Je ne reviens pas, je viens », *Hadarim* (Tel Aviv), n° 12, printemps 1996, *Revue d'études palestiniennes (Paris)*, n° 9, automne 1996, trad. par S. Bitton, dans M. DARWICH, *La Palestine comme métaphore*, trad. de par E. Sanbar et S. Bitton, Arles, Actes Sud, 1997, pp. 107-167.

DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE, Gilles, « Entretien avec Gilbert Deleuze (*sic*) », Propos recueillis par Jean-Noël Vuarnet, *Lettres françaises*, n° 1223, 28 février-5 mars 1968, titré par l'éditeur « Nietzsche et l'image de la pensée », repris dans G. DELEUZE, *L'Île déserte, Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minit, 2002, pp. 187-197.

DERRIDA, Jacques, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire*, t. 5, *Passés cités par JLG*, Paris, Minit, 2015)

FERRARI Jean-Christophe, « Histoires de Biljana. Droit des images, devoir de reprise », dans Nicole BRENEZ, David FAROULT, Michael TEMPLE, James WILLIAMS et Michael WITT (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Pompidou, 2006, pp. 372-375.

GODARD, Jean-Luc, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial conçu et réalisé par Jean-Luc Godard, n° 300, mai 1979.

GODARD, Jean-Luc, « Ardent espoir », propos recueillis par Stéphane Delorme et Joachim Lepastier, *Cahiers du cinéma*, octobre 2019, n° 759, pp. 8-19.

LYOTARD, Jean-François, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris, Galilée, 1984.

MONDZAIN, Marie-José, « Histoire et passion », *Le Siècle de Jean-Luc Godard, Guide pour Histoire(s) du cinéma*, *Art Press +*, Hors-série, n° 1, novembre 1998, pp. 91-71.

PASSERONE, Giorgio, *Un lézard. Le cinéma des Straubs*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, « La phrase, l'image, l'histoire », dans *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 41-78.

RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués, Entretiens*, Paris, Amsterdam, 2009.

RIEFFEL, Rémy, « Journalistes et intellectuels : une nouvelle configuration culturelle ? », *Réseaux*, vol. 10, n° 51, 1992, pp. 11-24.

WITT, Michael, « Godard, artiste d'installations multimédias », trad. par Cécile Wajbrost, *Trafic*, n° 58, été 2006, pp. 29-42.