

## Deleuze, Rancière et le montage : le cas Godard

### Résumé

En partant des réflexions sur le montage que Gilles Deleuze développe dans *L'Image-mouvement* (1983) et dans *L'Image-temps* (1985), et plus particulièrement de l'analyse qu'il propose d'*Ici et ailleurs* (1974) de Jean-Luc Godard, nous envisagerons une série de concepts, issus en partie de Kant, Bergson et Foucault : le Tout, l'intervalle et l'Ouvert, l'interstice et le Dehors. Autour de la notion d'*incommensurable*, nous confronterons sa pensée du montage avec celle de Jacques Rancière et son analyse des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998).

Dans *L'Image-mouvement* (1983) et *L'Image-temps* (1985), Gilles Deleuze s'est intéressé au cinéma, dans le sillage de la phénoménologie de Bergson et de la sémiologie de Peirce. Dans ces deux volumes conséquents, il propose une taxinomie qui permet de faire une distinction conceptuelle importante, quoique souvent discutée, entre le cinéma « classique » et le cinéma « moderne »<sup>1</sup>.

Sans revenir directement sur ce découpage problématique, nous aimerions exposer ici les liens que le philosophe tisse dans ces deux ouvrages entre *montage cinématographique* et *pensée*. Tout d'abord, en reprenant rapidement le cadre qu'il pose dans le chapitre 3 de *L'Image-mouvement*<sup>2</sup>, intitulé justement « Montage », et en montrant l'importance que prend dans ces pages le terme d'intervalle (entre deux mouvements). En analysant ensuite la façon dont il reprend ce même thème dans le chapitre 7 de *L'Image-temps*<sup>3</sup>, « La pensée et le cinéma », où le terme d'intervalle laisse la place au terme d'interstice (entre deux images, entre deux sons, entre les sons et les images).

Ce sera aussi l'occasion de discuter sa conception très problématique du montage chez Jean-Luc Godard — un montage plutôt dissociatif qu'associatif — en prenant particulièrement appui sur *Ici et ailleurs* (1974) et sur l'analyse que Jacques Rancière fait des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) dans *Le destin des images* publié en 2003<sup>4</sup>, où ce dernier opère une distinction essentielle entre *montage dialectique* et *montage symbolique*. De fait, c'est le jeu analogique entre différence et ressemblance devenu figure de montage qui nous intéresse ici.

### I. Le montage selon Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement*

Prenant ses distances avec l'approche sémiologique alors en vigueur dans l'Université française, Deleuze inscrit donc sa réflexion sur le cinéma sous le double patronage de la phénoménologie, plus particulièrement celle d'Henri Bergson (1859-1941), connu pour des ouvrages tels que *Matière et mémoire* (1896) et *L'évolution créatrice* (1907), et de la sémiotique de l'américain Charles Sanders Peirce (1839-1914), surtout connu en France pour ses *Écrits sur le signe*, publiés aux éditions du Seuil en 1978, mais aussi d'Emmanuel Kant et de sa *Critique de la faculté de juger*, dans la traduction d'Alexis Philonenko<sup>5</sup>.

Après avoir situé dans les premiers chapitres l'image-mouvement (autrement dit le plan) entre cadrage et montage, « entre le cadrage de l'ensemble et le montage du tout » (IM, 33), notions sur lesquelles nous reviendrons, Deleuze s'intéresse plus particulièrement au montage dans le chapitre 3 :

---

<sup>1</sup> Sur cette question, lire à profit : Rancière, Jacques, « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma », in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001 (désormais FC), pp. 145-163, et la réponse de Leutrat, Jean-Louis, « Image-mouvement/Image-temps : une coupure ? » in Dosse, François et Frodon, Jean-Michel (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, pp. 111-115.

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983, désormais IM.

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles, *L'Image-temps, Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, désormais IT.

<sup>4</sup> Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, désormais DI.

<sup>5</sup> Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit et introduit par Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

À travers les raccords, les coupures et faux raccords, le montage est la détermination du Tout (...) Du début à la fin d'un film, quelque chose change, quelque chose a changé. Seulement, ce tout qui change, ce temps ou cette durée, semble ne pouvoir être saisi qu'indirectement, par rapport aux images-mouvement qui l'expriment. Le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image *du* temps. C'est une image nécessairement indirecte, puisqu'elle est conclue des images-mouvement et de leurs rapports. (IM, 46)

Je reviendrai plus tard sur la notion d'image directe du temps, c'est le propre de l'image-temps que Deleuze abordera au terme de *L'Image-mouvement*. Mais retenons l'idée principale selon laquelle entre le début et la fin du film, quelque chose a changé (une banque a été dérobée, un crime a été commis, une révolution est en marche...) et qu'à travers cet assemblage d'images-mouvements, le Tout change, il est l'Ouvert<sup>6</sup>. Le montage, précise-t-il à la page 47, « c'est la composition, l'agencement des images-mouvement comme constituant une image indirecte du temps.<sup>7</sup> »

Plus fondamentalement, Deleuze distinguera quatre grandes écoles de montage du cinéma dit « classique » : « la tendance organique de l'école américaine, la dialectique de l'école soviétique, la quantitative de l'école française d'avant-guerre, l'intensive de l'école expressionniste allemande » (IM, 47). Sans revenir en détail sur ses analyses de Griffith, selon lui le chantre du montage organico-actif<sup>8</sup>, d'Eisenstein maître du montage dialectique, de Gance ou d'Epstein pour l'école impressionniste, de Murnau ou de Lang pour l'école expressionniste, retenons l'importance qu'il donne, à la fin de la partie consacrée à Griffith, aux notions de Tout et d'intervalle :

Chaque fois qu'on a considéré le temps par rapport au mouvement, chaque fois qu'on l'a défini comme la mesure du mouvement, on a découvert deux aspects du temps qui sont des chronosignes : d'une part le temps comme tout, comme grand cercle ou spirale, qui recueille l'ensemble du mouvement dans l'univers ; d'autre part le temps comme intervalle, qui marque la plus petite unité de mouvement ou d'action. (...) Le temps comme intervalle est le présent variable accéléré, et le temps comme tout est la spirale ouverte aux deux bouts, l'immensité du passé et du futur. (IM, 49-50)

La conception dialectique du montage d'Eisenstein ne changera pas fondamentalement cette conception organique du montage, mais lui donnera sa loi de genèse déduite de l'exploitation sociale. « Au montage en parallèle de Griffith, Eisenstein substitue un montage d'opposition ; au montage convergent ou concourant, il substitue un montage de sauts qualitatifs (“montage bondissant”) » note Deleuze. Le gros plan lui-même prend une autre signification, et non seulement celui d'un point de vue subjectif, c'est le lieu d'une prise de conscience, d'un bond pathétique :

... c'est bien l'essentiel de la révolution d'Eisenstein : il donne à la dialectique un sens proprement cinématographique, il arrache le rythme à son évaluation seulement empirique ou esthétique, comme chez Griffith, il se fait de l'organisme une conception essentiellement dialectique. Le temps reste une image indirecte qui naît de la composition organique des images-mouvement, *mais l'intervalle aussi bien que le tout prennent un nouveau sens*. L'intervalle, le présent variable, est devenu le saut qualitatif qui atteint à la puissance élevée de l'instant. Quant au tout comme immensité, (...) c'est une totalité devenue concrète ou existante, où les parties se produisent l'une par l'autre dans leur ensemble, et l'ensemble se reproduit dans les parties, si bien que cette causalité réciproque

---

<sup>6</sup> Deleuze reprend la notion de Tout à Bergson auquel il donne un poids considérable dans ses analyses. Cf. IM, pp. 17-18, 20 : « la conclusion de Bergson : si le tout n'est pas donnable, c'est parce qu'il est l'Ouvert, et qu'il lui appartient de changer sans cesse ou de faire surgir quelque chose de nouveau, bref, de durer. “La durée de l'univers ne doit faire qu'un avec la latitude de création qui y peut trouver place.” Si bien que, chaque fois qu'on se trouvera devant une durée ou dans une durée, on pourra conclure à l'existence d'un tout qui change, et qui est ouvert quelque part. » En un mot, le Tout, c'est l'ensemble des relations qui changent, et le plan, ou l'image-mouvement, une coupe mobile du mouvement.

<sup>7</sup> Le montage des images-mouvement permet, selon Gilles Deleuze, d'avoir une image indirecte du temps, comme dans l'exemple fameux du western qui met ensemble des images-perceptions (les Indiens sur la plaine), des images-actions (la réaction des cow-boys) et des images affectives (la flèche reçue dans l'œil du cow-boy). Dans le cas des images-temps, images directes du temps, le montage se met au service de ces images afin de rendre compte du passage de temps. Cela est vrai pour un Antonioni ou Tarkovski, hier, mais encore pour un Béla Tarr ou Lav Diaz aujourd'hui...

<sup>8</sup> Organique, parce que chaque partie découle l'une de l'autre, comme dans un corps où toutes les parties interagissent les unes avec les autres ; actif, car c'est l'action qui fait passer de l'une à l'autre.

renvoie au tout comme cause de l'ensemble *et* de ses parties suivant une finalité intérieure. (IM, 56-57)

De fait, la mutinerie du Potemkine se prolonge bien au-delà des journées de 1905, de même que l'élan révolutionnaire amorcé par *Octobre* ou poursuivi par *La Ligne générale*. La spirale, autrement dit le Tout, est ouverte sur l'infini des lendemains qui chantent, en passant par une série de bonds qualitatifs et de prises de conscience successives (les intervalles).

Je ne m'étendrai pas sur la conception que Deleuze se fait de l'intervalle chez Vertov, qu'il associe au ciné-œil et qui diffère de la théorie vertovienne des intervalles :

Chez Vertov, note-t-il, l'intervalle de mouvement, c'est la perception, le coup d'œil, l'œil. Seulement, l'œil n'est pas celui trop immobile de l'homme, c'est l'œil de la caméra, c'est-à-dire un œil dans la matière (...) La corrélation d'une matière non-humaine et d'un œil surhumain, c'est la dialectique elle-même (...). Et le montage lui-même ne cessera d'adapter les transformations de mouvements dans l'univers matériel et l'intervalle de mouvement dans l'œil de la caméra : le rythme. (IM, 60)

Et de conclure cette partie consacrée au cinéma soviétique en notant que Vertov « faisait en sorte que le tout se confonde avec l'ensemble infini de la matière, et que l'intervalle se confonde avec un œil dans la matière, Caméra. » (IM, 61) Soit une relecture toute bergsonienne de l'œil à la caméra. Dans sa terminologie, nous ne faisons plus face à un montage organique comme chez Eisenstein mais à un montage dialectique *et* matérialiste.

C'est aussi selon ces deux axes temporels, le Tout et l'intervalle, que Deleuze approchera le cinéma français des avant-gardes avec son « toujours plus de mouvement » qu'il associe au sublime mathématique kantien, où l'imagination se trouve comme dépassée, particulièrement chez Gance ou chez Epstein, que cela soit par le montage accéléré de *La Roue*, la polyvision de *Napoléon*, ou les ralentis de *La Chute de la maison Usher*. La pensée, elle, atteindra un Tout immense, gigantesque, démesuré, sans borne. Quant au cinéma expressionniste allemand, c'est la lutte entre l'ombre et la lumière que le montage met en évidence. Deleuze va assimiler cette lutte au sublime dynamique kantien qui nous fait entrevoir notre finalité spirituelle (Lang, Murnau).

En conclusion de ce chapitre, Deleuze résume ces catégories fondamentales du montage, à la page 81 de *L'Image-mouvement* :

Nous avons (...) vu quatre types de montage (...) le montage organique-actif, empirique ou plutôt empiriste, du cinéma américain ; le montage dialectique du cinéma soviétique, organique ou matériel ; le montage quantitatif-psychique de l'école française, dans sa rupture avec l'organique ; le montage intensif-spirituel de l'expressionnisme allemand, qui noue une vie non-organique à une vie non-psychologique. (IM, 81)

## II. Le montage selon Gilles Deleuze dans *L'image-temps*

Notons que toutes ces cartes vont être rebattues avec l'avènement du cinéma dit moderne. Avec la modernité et l'apparition de ce que Deleuze appelle les *images-temps*, nous avons enfin affaire à des images directes du temps, et le montage, de fait, se mettra au service de ces images-temps. Deleuze verra cette (r)évolution se préciser tout particulièrement dans la réflexion de Tarkovski sur le montage. Mais c'est dans les films néo-réalistes, ceux de la nouvelle vague et des nouveaux cinémas (américain, allemand...) que cette révolution s'incarne, même s'il en trouve déjà les prémices chez Ozu ou Epstein.

Que se passe-t-il du côté du Tout et de l'intervalle ? Quels sont les nouveaux rapports induits avec la pensée par l'avènement de l'image-temps ? Sans revenir sur les divers types d'images-temps que Deleuze décline dans son second volume consacré au cinéma, il est bon de revenir sur le chapitre 7 de *L'Image-temps* pour comprendre ce qu'opère ce changement de perspective pour Deleuze.

Si pour Eisenstein l'image doit produire un choc qui mène à penser le Tout comme élan révolutionnaire indéfini, avec la modernité, les paramètres se trouvent radicalement changés. En faisant un détour par Artaud, Blanchot, et enfin Foucault, Deleuze pose que le cinéma moderne révèle « l'impossibilité de penser qu'est la pensée », autrement dit « l'impouvoir de la pensée ». Il n'y a donc plus de Tout pensable par le montage, comme c'était le cas avec Griffith ou Eisenstein.

Il s'agit bien, comme dit Artaud, de « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure. Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite, non pas du pouvoir de faire penser le tout, mais au contraire d'une « force dissociatrice » qui introduirait une « figure de néant », un « trou dans les apparences ». (IT, 218)

Plus fondamentalement, il ne s'agit plus dans la modernité de l'unité entre l'homme et le monde, comme le rêvait encore Eisenstein avec « la non-indifférente nature », mais d'une rupture radicale entre l'homme et le monde. C'est ce que Deleuze nomme la rupture du schème sensori-moteur. Face à une situation donnée, l'homme ne peut plus agir, réagir, se montrer à la hauteur de la situation, comme c'était encore le cas dans le cinéma classique. Il est confronté à quelque chose d'intolérable dans le monde qui le dépasse et fait face à quelque chose d'intolérable dans la pensée<sup>9</sup>.

Bref, la question de l'Oouvert, c'est-à-dire la possibilité du nouveau, d'un changement du Tout, va laisser la place à la question du « dehors », notion que Deleuze reprend à Foucault, et qu'entrevoient pour lui des cinéastes comme Pasolini avec *Théorème*, Dreyer avec *Gertrud*, mais aussi Bresson ou Rohmer. Apparaît la notion d'automate spirituel<sup>10</sup>, chère à Deleuze, qu'il reprend à Artaud et qu'il retrouve autant chez Dreyer, Bresson que Rohmer. Si « L'automate est coupé du monde extérieur (...) il y a un dehors plus profond qui vient l'animer », note Deleuze qui en tire les conséquences pour le Tout et pour l'*interstice*, ce dernier prenant désormais la place de l'intervalle dans sa réflexion :

La première conséquence est un nouveau statut du Tout dans le cinéma moderne. Pourtant, il ne semble pas qu'il y ait grande différence entre ce que nous disons maintenant, *le tout c'est le dehors*, et ce que nous disions du cinéma classique, *le tout c'était l'ouvert*. Mais l'ouvert se confondait avec la représentation indirecte du temps : partout où il y avait mouvement, il y avait, ouvert quelque part, dans le temps, un tout qui changeait. (...) Quand on dit « le tout, c'est le dehors », il en va tout autrement. Car, d'abord, la question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction des images. Ce qui compte, c'est au contraire l'*interstice* entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. (IM, 233)

C'est à ce point de sa démonstration que Deleuze va consacrer des pages célèbres mais éminemment problématiques à Godard, pages que l'intéressé lui-même viendra contester dans les *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* filmés par Alain Fleischer (2007). Avant d'analyser des séquences d'*Ici et d'ailleurs* sur lesquelles portent le litige, voyons d'abord ce que Deleuze en dit.

### III. *Ici et ailleurs* (1974) : la problématique

---

<sup>9</sup> Pour Pascal Bonitzer et Jean Narboni, venus l'interroger pour les *Cahiers du cinéma* en 1983, lors de la sortie de *L'Image-mouvement*, Deleuze résume : « Le cinéma d'action expose des situations sensori-motrices : il y a des personnages qui sont dans une certaine situation, et qui agissent, au besoin très violemment, d'après ce qu'ils en perçoivent. Les actions s'enchaînent avec des perceptions, les perceptions se prolongent en actions. Maintenant, supposez qu'un personnage se trouve dans une situation, quotidienne ou extraordinaire, qui débordé toute action possible ou le laisse sans réaction. C'est trop fort, ou trop douloureux, trop beau. Le lien sensori-moteur est brisé. Il n'est plus dans une situation sensori-motrice, mais dans une situation optique et sonore pure. C'est un autre type d'image. » Deleuze, Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 2005, pp. 73-74.

<sup>10</sup> Suite au choc qu'il produit en nous, le cinéma « classique » fait lever un « automate spirituel » note Deleuze dans le sillage d'Elie Faure et de Jean Epstein, au risque de devenir le pantin de la propagande (IT, 203-204). Il en va tout autrement avec la modernité et Antonin Artaud : « L'automate spirituel est devenu la Momie, cette instance démontée, paralysée, pétrifiée, gelée, qui témoigne pour "l'impossibilité de penser qu'est la pensée". » (IT, 215-217).

C'est dans ces pages consacrées aux liens entre pensée et cinéma que la notion d'intervalle va céder sa place à celle d'interstice, qui prend dès lors toute son importance. L'intervalle de temps ou de mouvement, je le rappelle, était pour Deleuze l'intervalle entre deux mouvements ou la plus petite unité de mouvement (cf. l'analyse du berceau d'*Intolérance*<sup>11</sup>). Il était le « présent variable accéléré » chez Griffith, le « saut qualitatif » chez Eisenstein, l'œil mécanique de la caméra plongé dans la matière chez Vertov, l'« unité numérique variable et successive » dans l'école française... L'interstice est ce qui sépare, ce qui divise, ce qui ouvre une brèche sur le Dehors. Et Deleuze de prendre *Ici et ailleurs* comme exemple :

*Ici et ailleurs* marque un premier sommet de cette réflexion, qui se transporte ensuite à la télévision dans *Six fois deux*<sup>12</sup>. On peut toujours objecter, en effet, qu'il n'y a d'interstice qu'entre images associées. De ce point de vue, des images comme celles qui rapprochent Golda Meir d'Hitler dans *Ici et ailleurs* ne seraient pas supportables. Mais c'est peut-être la preuve que nous ne sommes pas encore mûrs pour une véritable « lecture » de l'image visuelle. Car, dans la méthode de Godard, il ne s'agit pas d'association. Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice *entre* les deux. (IT, 234)

Il faudrait remettre en contexte la production d'*Ici et ailleurs*. Parti avec les membres du groupe Dziga Vertov en 1970 pour filmer les camps d'entraînement palestiniens, Godard mettra cinq ans pour achever le film avec Anne-Marie Miéville, qui en cosigne la réalisation. En 1970, il devait s'appeler *Jusqu'à la victoire*. Mais les événements tragiques du « Septembre noir » sont passés par là : la plupart des protagonistes du film ont été victimes de l'armée jordanienne. Le choc est immense pour Godard, qui va appliquer à ses propres images le même traitement critique qu'il fera subir, dans *Letter to Jane*, à la photo de Jane Fonda publiée dans L'Express.

Mais revenons pour l'instant au texte de Deleuze qui tente d'exonérer Godard pour son rapprochement des images d'Adolf Hitler et de Golda Meir. De fait, l'association a de quoi choquer, même s'il était courant de dire dans les milieux de gauche pro-palestiniens des années 60-70 que ce qu'Israël faisait aux Palestiniens était du même ordre que ce que les Nazis avaient infligé aux Juifs<sup>13</sup>. C'est ce que semble faire Godard dans ce montage vidéo. Et Deleuze de poursuivre :

C'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, ou c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances. La fissure est devenue première, et s'élargit à ce titre. Il ne s'agit plus de suivre une chaîne d'images, même par-dessus des vides, mais de sortir de la chaîne ou de l'association. Le film cesse d'être « des images à la chaîne... une chaîne ininterrompue d'images, esclaves les unes des autres », et dont nous sommes l'esclave (*Ici et ailleurs*). C'est la méthode du ENTRE, « entre deux images », qui conjure tout cinéma de l'Un. C'est la méthode du ET, « ceci et puis cela », qui conjure tout cinéma de l'Être = est. Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière (...). Le tout se confond alors avec ce que Blanchot appelle la force de « dispersion du Dehors » ou « le vertige de l'espace »... (IT, 234-235)

De fait, bien que cette réflexion sur le « ET, « ceci et puis cela » », qui semble marquer une différence irréductible entre deux pôles distincts, soit suscitée par le dispositif même d'*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard va contester la lecture deleuzienne lors d'une rencontre avec Jean Narboni. Ce dernier confronte Godard à la séquence en question qu'il trouve « rugueuse » et à l'interprétation qu'en fait

---

<sup>11</sup> IM, p. 50.

<sup>12</sup> Dans le numéro 271 de novembre 1976 des *Cahiers du cinéma*, repris dans *Pourparlers* pp. 64-66, Deleuze aborde déjà cette question dans un entretien sur *Six fois deux* : « Godard n'est pas un dialecticien. Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3 ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. C'est important car toute notre pensée est plutôt modelée sur le verbe être, EST. (...) Ni élément, ni ensemble, qu'est-ce que c'est le ET ? Je crois que c'est la force de Godard, de vivre et de penser, et de montrer le ET d'une manière très nouvelle, et de le faire opérer activement. Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est les frontières, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. « Les gens forts, ce n'est pas ceux qui occupent un camp ou l'autre, c'est la frontière qui est puissante ». (...) Le but de Godard : « voir les frontières », c'est-à-dire faire voir l'imperceptible. Le condamné *et* sa femme. La mère *et* l'enfant. Mais aussi les images *et* les sons. » Nous voyons ici que la pensée sur le ET et l'interstice émerge, mais c'est dans *L'Image-temps* qu'elle trouvera son accomplissement, avec celle de *l'incommensurable*.

<sup>13</sup> JLG y reviendra plus tard dans *JLG/JLG* (1994) ou dans *Notre Musique* (2004).

Deleuze. Godard rétorquera à l'ancien rédacteur en chef des *Cahiers*, « qu'il n'y a rien à changer » (50'30") et à propos de Deleuze « ce n'était pas ce défenseur qu'il fallait prendre. Moi je n'ai rien à changer, mais je dois changer d'avocat ! » ajoutera-t-il en souriant (55'18").

S'il l'on regarde de plus près la séquence incriminée, elle est précédée d'une première séquence (vers 17'00") où sont rapprochées et confrontées successivement les images de Lénine (associé à la révolution d'Octobre), de Maurice Thorez (au Front populaire de 1936) et d'Adolf Hitler — on voit ici la logique faite de rebonds ET de confrontations. S'il l'on ne s'en tient pas seulement aux images mais qu'on écoute attentivement la bande-son, on comprend que Godard lui-même questionne ce type d'oppositions : « Trop simple et trop facile de simplement diviser le monde en deux » (14'24"), et de poursuivre : « Trop simple et trop facile de dire simplement que les riches ont tort et que les pauvres ont raison » (14'25"), et de répéter plusieurs fois en pratiquant la réversion à laquelle il est familier : « Trop facile et trop simple », « Trop simple et trop facile », avant d'achever sur : « Trop facile et trop simple de simplement diviser en deux le monde » (14'55"). Pendant ce temps défilent les images de Nixon et de Brejnev, d'abord séparées par un ET gigantesque, puis enfin rassemblées, du Vietnam et de Prague, de la Palestine et du Chili. En somme, Godard semble nous dire que Brejnev = Nixon. Ce qui l'intéresse ce n'est pas tant ce qui oppose Nixon et Brejnev que ce qui les relie, comme il le démontrait déjà dans *La Chinoise* (1967) avec d'autres moyens. Il s'agit donc d'identification et non de différenciation, contrairement à ce que suggère Gilles Deleuze. C'est de conjonction et d'association (de malfaiteurs) qu'il s'agit donc bien ici, ou du mouvement de l'un vers l'autre, comme il le dira dans son *Introduction à une véritable histoire du cinéma*<sup>14</sup>.

Il conclura la séquence problématique qui associe et oppose Hitler à Lénine, puis Golda Meïr à Hitler — le mot « Israël » s'inscrivant dans l'image d'Hitler, puis le mot « Palestine » dans celle de Golda Meïr —, en s'achevant sur le corps d'un Palestinien calciné, par un commentaire laconique : « Dans le système capitaliste (soviétique ou américain), c'est ce système-là d'images qui marche. C'est comme ça que ça marche... » (18'28"). Les médias opposent là où Godard associe, sinon identifie, dans un rapport analogique : A est à B ce que C est à D. On pourrait aussi dire qu'il s'agit du signe  $\Rightarrow$ , au sens éminemment problématique où Hitler implique Meïr, autrement dit où Meïr découle d'Hitler<sup>15</sup>.

En 1978, Godard dira à propos d'*Ici et ailleurs*, dans la série de conférences québécoises qui aboutira à la publication de l'*Introduction à une véritable histoire du cinéma*, premier pas vers ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) :

Ce qui ne va pas, c'est de dire : révolution d'un côté, fascisme de l'autre. En fait, quand on voit les choses un peu autrement, on ne peut pas dire ça, il faut mieux savoir ce qu'il s'est passé et puis après, on verra si c'est ça qu'il faut dire. Mais il vaut mieux savoir ce qui s'est passé. C'est pour ça que j'ai mis tellement de temps finalement à faire *Ici et ailleurs* qui a pris cinq ans à se faire ; et on a pris ce titre *Ici et ailleurs* en insistant sur le mot et : le vrai titre du film c'est ET, ce n'est ni ici ni ailleurs, c'est ET, c'est *Ici ET ailleurs*, c'est-à-dire un certain mouvement. (p. 303)

Ce n'est donc pas le temps de l'interstice au sens de Deleuze — ce qui sépare et ce qui différencie — qui compte le plus pour Godard, mais plutôt l'intervalle au sens de Vertov : ce qui sépare autant que ce qui relie, et plus encore le mouvement induit de l'un à l'autre, de Nixon à Brejnev, de Lénine à Thorez, de Thorez à Hitler et de Hitler à Meier. Au fond, Godard nous invite à ne pas nous arrêter à des oppositions trop simples et trop faciles, même si rien ne nous oblige à le suivre dans des raccourcis aussi provocateurs. Notons cependant que l'analogie, dans les rapports

<sup>14</sup> Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.

<sup>15</sup> Lire à ce propos, les analyses implacables que Georges Didi-Huberman consacre à *Ici et Ailleurs* dans *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, pp. 89-119. Plus généralement, il parlera à propos de Godard d'une *politique du contrechamp*, auquel il manque un véritable *hors-champ* (cf. pp. 103-114).

qu'elle construit, suppose aussi la différence. Après tout, si l'on dit que A est à B ce que C est à D, cela ne veut pas dire que A = C et que B = D. En principe, ce sont des rapports qui sont identifiés et non les termes eux-mêmes<sup>16</sup>. De fait, le montage godardien devrait dialectiser. Mais le fait-il vraiment ici ? On pourrait résumer cela par une formule : chez Godard la différence relie et la relation identifie, il y a donc opposition ET identification. Ce que l'on est en droit de critiquer. La pensée de Godard est donc très claire en la matière. Elle procède par raccourci, et seul le mouvement d'un terme à l'autre l'intéresse, à des années-lumière de ce que Deleuze envisage pour sauver la position intenable de Jean-Luc Godard — qui ne la renie en rien.

Avant de passer à l'analyse que Jacques Rancière fait de l'épisode 4b des *Histoire(s) du cinéma*, revenons sur la conclusion de Gilles Deleuze à ce long développement. Dans un court passage, mais fondamental au regard de sa pensée de la modernité cinématographique, il écrit :

... ce sens que, déjà chez Welles, puis chez Resnais, chez Godard aussi, le montage prend un nouveau sens, déterminant les rapports dans l'image-temps directe, et conciliant le haché avec le plan-séquence. (...) mais : comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde ? Ce point irrationnel, c'est l'*inévitable* de Welles, l'*inexplicable* de Robbe-Grillet, l'*indécidable* de Resnais, l'*impossible* de Marguerite Duras, ou encore ce qu'on pourrait appeler l'*incommensurable* de Godard (entre deux choses). (II, 236-237)

La notion d'*incommensurable* ici associée à Godard est fondamentale. Elle sera reprise maintes fois par la critique dans le champ de l'art, au point de devenir un topos de la théorie de l'art contemporain. Nous y reviendrons avec Rancière, puisqu'il s'agit du point de départ de sa réflexion sur les *Histoire(s) du cinéma* dans « La phrase, l'image, l'histoire » texte publié dans *Le destin des images* en 2003. Rapporté à Godard, il y aurait pour Deleuze quelque chose d'*incommensurable*, c'est-à-dire « sans commune mesure », entre les images associées, telles celles d'Hitler et de Golda Meir, et non une commune mesure, ou plutôt un mouvement comme l'affirme Godard dans son *Introduction à une véritable histoire du cinéma*.

#### IV. Jacques Rancière et les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) dans *La Fable cinématographique* et *Le destin des images*

On connaît Jacques Rancière pour sa réflexion politique qui invite à une relecture du marxisme et les implications qu'elle suppose dans le champ esthétique. A partir des années 90, Jacques Rancière écrit régulièrement pour les *Cahiers du Cinéma*. Dans un entretien intitulé *Le Partage du sensible*<sup>17</sup>, il synthétise sa pensée de l'esthétique. Elle n'est pas complètement étrangère à la pensée de Deleuze, même s'il tient à garder ses distances avec lui, tout en assumant cette filiation intellectuelle. Dans un texte intitulé « D'une image à l'autre ? Deleuze et les âges du cinéma » publié dans *La Fable cinématographique*<sup>18</sup>, il dit ce qu'il retient du philosophe de l'image-mouvement et de l'image-temps, et ce qui l'en distingue. Mais ce n'est pas ici le sujet.

Dans *Le Partage du sensible*, Rancière distingue trois grands régimes esthétiques : le « régime éthique » qu'il associe à *La République* de Platon, le « régime poétique » (ou représentatif) qu'il associe à *La Poétique* d'Aristote, et le « régime esthétique » que l'on peut associer à la démocratie et à la modernité. Car si révolution esthétique il y a, c'est d'abord dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle qu'on peut la trouver et Balzac, Zola ou Flaubert en sont les hérauts ! Les hiérarchies des genres s'écroulent (tragédie vs comédie), il n'y a plus de rapport de nécessité entre une forme et un contenu

---

<sup>16</sup> Si l'on reprend l'exemple canonique : Dieu est à l'Univers ce que l'architecte est à la maison, on ne peut pas logiquement identifier Dieu et l'architecte, l'Univers et la maison. Comme le rappelle Emmanuel Kant dans ses *Prolégomènes*, l'analogie signifie non pas « comme on l'entend communément, une ressemblance imparfaite entre deux choses, mais bien la ressemblance parfaite de deux rapports entre des choses tout à fait dissemblables. » *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Paris, Vrin, 1986, p. 137.

<sup>17</sup> Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

<sup>18</sup> Op. cit.

donnés et la loi de l'enchaînement causal est contestée. En simplifiant à l'extrême, la description l'emporte sur la narration, la vision sur le récit, l'*opsis* sur le *mythos*. Le cinéma, art mécanique par excellence, sera celui qui portera le plus haut les couleurs de cette modernité, avant que le triomphe d'Hollywood ne redonne le primat au récit et restaure le « régime poétique ». D'où le terme de « fable contrariée » qu'il utilise à propos du cinéma dans son introduction à *La Fable cinématographique*. Heureusement pour lui (et pour nous), des cinéastes résistent, parmi lesquels Epstein, Eisenstein, Vertov, Rossellini, Bresson, Marker, Godard, Tarr, et aujourd'hui Costa ou Tegui.

Jacques Rancière s'intéresse une première fois aux *Histoire(s) du cinéma* à l'occasion d'une série d'interventions et de la publication d'un article dans les *Cahiers du Cinéma* en 1999<sup>19</sup>. Jean-Luc Godard, pour sa part, entreprend cette ample lecture de l'histoire du cinéma près de quinze ans après *Ici et ailleurs*, mais elle prend aussi le relai de la série de conférences canadiennes qui ont mené à la publication de *Introduction à une véritable histoire du cinéma* en 1980. Dans le texte « Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les histoires » publié dans *La Fable cinématographique*, Rancière met en valeur la quadruple opération qu'accomplit l'anti-montage de ces *Histoire(s)*. Il s'agit d'abord de désenchaîner les images des récits qui les enserrent puis de les réenchaîner pour qu'elles portent un sens nouveau :

Tout d'abord les images sont séparées par des noirs, isolées donc les unes des autres, mais surtout isolées dans leur monde, un *arrière-monde* des images dont chacune semble sortir à son tour pour en porter témoignage. Vient ensuite le décalage de la parole et de l'image qui, lui aussi, fonctionne à l'inverse de l'ordinaire. Le texte parle d'un film en montrant les images d'un autre. Cet écart, habituellement générateur de disjonction critique, fait ici le contraire : ils confirment leur coappartenance globale à un même monde des images. La voix, à son tour, donne à ce monde son homogénéité, sa profondeur. Enfin le montage vidéo, avec ses surimpressions, ces images qui apparaissent, clignent, s'évanouissent, se superposent ou se fondent les unes dans les autres parachève la représentation d'un sensorium originaire, d'un monde des images d'où celles-ci sortent, à l'appel du cinéaste, comme les morts des Enfers chez Homère à l'appel d'Ulysse et du sang. (FC, 221)

Le « montage » de Godard dans les *Histoire(s)* fait donc apparaître, selon Rancière, de pures présences iconiques en arrachant les images à leur contexte narratif, mais les réenchaîne pour faire apparaître de nouvelles significations souvent métaphoriques et faire voir enfin ce que le cinéma n'a pas su voir : l'horreur qui se profilait à l'horizon, les camps de concentration, les fours crématoires, la solution finale... Notons, à la suite de Rancière, le rôle essentiel de la voix *over* qui homogénéise le divers, qui fait du lien là où le montage oppose et dialectise.

Dans « La Phrase, l'image, l'histoire », publié en 2003, dans *Le destin des images*, Rancière approfondit sa pensée dans l'analyse d'une scène de l'épisode 4b des *Histoire(s)* intitulé « Les signes parmi nous ». Le contexte de cette publication est important, puisqu'elle fait suite à deux conférences données dans le cadre de l'exposition « Sans commune mesure » au Centre National de la Photographie en 2001 et en 2002. Elle prolonge donc la réflexion de Rancière sur le montage des *Histoire(s) du cinéma*, en partant de la notion d'incommensurabilité, mais cela sans jamais citer Deleuze. Il y rappelle d'abord le double principe des *Histoire(s)* fondées à la fois sur l'autonomie des images et l'infinité des recombinaisons possibles qui implique sons, musiques et textes (écrits et lus). Puis, il revient longuement sur la notion très en vogue de « sans commune mesure », autrement dit de « l'écart entre les présences sensibles et leur représentation ». Il convoque alors autant Lautréamont et « la rencontre impossible du parapluie et de la machine à coudre » que, pour les critiquer, Benjamin, Adorno ou Lyotard. Et insiste, bien au contraire, sur la communauté entre les signes et nous, les signes et les mots, sur la possibilité d'une commune mesure.

Pour ce faire, Rancière analyse les quelques photogrammes qui s'enchaînent ou se superposent au début de l'épisode 4b des *Histoire(s)* : une image de *The Spiral Staircase* de Robert Siodmak (1954) où l'on voit une femme descendre un escalier en spirale avec une bougie à la main

---

<sup>19</sup> Rancière, Jacques, « La sainte et l'héritière. À propos des *Histoire(s) du cinéma* », *Cahiers du cinéma*, n°537, juillet-août 1999, pp. 58-61.

dans un clair-obscur très contrasté, l'image très célèbre de l'enfant juif du ghetto de Varsovie (2'09"), une image de Siegfried dans les *Nibelungen* de Fritz Lang, puis de Fassbinder de profil (2'23") et d'Antonioni de face (2'33"), du *Judex* de Franju (2'40"), enfin de *La Foule* de King Vidor et du *Nosferatu* de Murnau (2'55"). En alternance ou superposés, reviennent les mots SEUL, L'ENNEMI (3'05"), L'ENNEMI PUBLIC (3'08") ou LE PUBLIC (3'12"). En *over*, la voix caverneuse de Godard dit un étrange texte, celui du discours d'intronisation de Foucault au Collège de France. Le tout ne dure qu'une minute et quelque.

C'est à partir de cette courte séquence que Rancière va développer sa pensée la plus profonde sur le montage des *Histoire(s) du cinéma*. Des concepts clés comme la « phrase-image » et « la grande parataxe » vont être envisagés. De fait, c'est pour lui une manière de ménager montage dialectique et montage symbolique<sup>20</sup>. En passant par la littérature, et particulièrement par Flaubert, Balzac et Zola, il développe la notion de phrase-image, qui donne une commune mesure à des éléments hétérogènes. Il ne s'agit pas cependant de la simple union d'une « séquence verbale et d'une forme visuelle ». D'un côté, la phrase enchaîne et donne chair ; de l'autre, l'image devient une puissance active et disruptive. La phrase-image combine ces deux fonctions : enchaînement et rupture. C'est ce que Rancière appelle la « grande parataxe », par opposition à la « grande syntagmatique » de Christian Metz. Cette puissance de la phrase-image, cette « syntaxe parataxique », Rancière la trouve déjà à l'œuvre aussi bien dans les Comices de *Madame Bovary* que dans *Le Ventre de Paris* de Zola. Il la retrouve dans la séquence des *Histoire(s) du cinéma* déjà citée.

C'est ainsi qu'il va expliciter les liens cachés entre l'image *Des mains, la nuit* de Robert Siodmak et celle de l'enfant du ghetto, ou ceux plus évidents entre celles de *La Foule* de Vidor et de *Nosferatu* de Murnau. Je ne vais pas reprendre l'entièreté de son analyse, soulignons juste que la jeune femme de l'escalier à spirale est la victime d'un homme de science qui veut supprimer les êtres que la nature a fait infirmes, incapables selon lui d'une vie normale. Le lien avec l'image du ghetto est désormais évident. C'est à nouveau d'un rapport analogique qu'il s'agit. Les nazis ont fait subir aux Juifs, considérés comme des « sous-hommes » ce que l'homme de science veut faire subir aux « handicapés ». Par ailleurs, l'image de *Nosferatu* associée à celle de *La Foule* suggère la captation des spectateurs par la puissance hollywoodienne. Et le montage d'établir un rapport entre la captation des foules allemandes par l'idéologie nazie et des foules cinématographiques par Hollywood.

De fait, Godard combine dans le montage de ses *Histoire(s)* la manière dialectique et la manière symbolique. Pour Rancière, la manière dialectique « investit la puissance chaotique dans la création de petites machineries de l'hétérogène. En fragmentant des continus et en éloignant des termes qui s'appellent, ou, à l'inverse, en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles, elle crée des chocs. » (DI, 66) Avant de poursuivre :

La manière symbolique aussi met en rapport des hétérogènes et construit des petites machines par montage d'éléments sans rapport les uns avec les autres. Mais elle les assemble selon une logique inverse. Entre les éléments étrangers, elle s'emploie en effet à établir une familiarité, une analogie occasionnelle, témoignant d'une relation plus fondamentale de co-appartenance, d'un monde commun où les hétérogènes sont pris dans un même tissu essentiel, toujours susceptibles donc de s'assembler selon la fraternité d'une métaphore nouvelle. (DI, 67)

Et Rancière de conclure sur la phrase-image :

L'histoire du cinéma est celle d'une puissance de faire histoire. Son temps, nous dit Godard, est celui où des phrases-images ont eu le pouvoir, en congédiant *les histoires*, d'écrire *l'histoire*, en enchaînant directement sur leur « dehors ». Cette puissance d'enchaînement (...) est celle de l'hétérogène, du choc immédiat entre trois solitudes : la solitude du plan, celle de la photo et celle des mots qui parlent de tout autre chose dans un tout autre contexte. C'est le choc des hétérogènes qui donne la mesure commune. (DI, 65)

---

<sup>20</sup> Voir infra la distinction qu'effectue Jacques Rancière entre le « montage dialectique » et le « montage symbolique »...

C'est ainsi que le commun donne, selon Rancière, la mesure de ce qui a été trop vite jugé incommensurable. La phrase-image est tendue entre ces deux pôles, dialectique et symbolique. Cela renvoie directement à ce que Godard dit dans *JLG/JLG, autoportrait de décembre*, réalisé en 1994, qui reprend un texte de Pierre Reverdy originellement publié dans le numéro 13 de la revue Nord-Sud :

l'image est une création  
pure  
de l'esprit  
elle ne peut  
naître d'une comparaison

c'est vrai

mais du rapprochement  
de deux réalités  
plus ou moins  
éloignées

t'es au courant  
ça  
je peux plus éviter

plus les rapports  
des deux réalités  
rapprochées seront lointains et justes  
plus l'image sera forte  
deux réalités qui n'ont aucun rapport  
ne peuvent se rapprocher  
utilement  
il n'y a pas  
de création  
d'image

et deux réalités  
contraires  
ne se rapprochent pas  
elles s'opposent  
une image  
n'est pas forte  
parce qu'elle est brutale ou fantastique  
mais parce que l'association  
des idées est lointaine  
lointaine, et juste<sup>21</sup>

A son tour, la phrase-image établit entre deux éléments hétérogènes et distants un rapport qui se veut juste. C'est ainsi que s'ordonne le chaos des *Histoire(s)*, dans de petites machineries qui naviguent entre chocs et analogies cachées. Rancière insiste sur l'entrecroisement permanent de ces deux logiques chez Godard, qui participent du collage des hétérogènes. Et c'est à un courant néo-symboliste et néo-humaniste de l'art contemporain que Rancière rattache *in fine* ces *Histoire(s) du cinéma*.

Pour conclure, nous sommes partis chez Deleuze des notions corrélatives de Tout et d'intervalle, puis passés par celles de l'Ouvert et du Dehors, pour en arriver à celle d'incommensurable, créée par l'interstice entre deux images, entre les sons et les images. Nous avons envisagé ensuite la notion de phrase-image qui pour Jacques Rancière donne la commune

---

<sup>21</sup> Godard, Jean-Luc, *JLG/JLG autoportrait de décembre, phrases*, Paris, P.O.L., 1996.

mesure à l'incommensurable, c'est-à-dire à ce qui paraît infiniment lointain, par le biais d'un montage aussi bien dialectique que symbolique, c'est-à-dire par l'articulation de l'opposition et du rapprochement. De fait, comme le note Rancière en une phrase synthétique : « C'est le choc des hétérogènes qui donne la commune mesure ». Nous sommes aussi passés des grandes catégories deleuziennes qui procèdent par larges touches et des raccourcis qui peuvent parfois étonner (cf. le parallèle entre Welles, Robbe-Grillet, Renais, Duras et Godard), à une analyse plus fine, de détail, telle celle que pratique Jacques Rancière.

À travers les effets du montage chez Godard, les deux philosophes nous proposent ainsi des outils conceptuels opérants, non seulement pour comprendre et analyser les processus à l'œuvre dans le cinéma (montage organico-actif ; montage dialectique ; montage quantitatif-psychique ; montage intensif-spirituel ; association vs différenciation ; montage dialectique vs montage symbolique), mais aussi dans l'art contemporain, qu'il soit celui de l'art vidéo, de la « vidéo essai » voire des installations, qui relaient et prolongent les pratiques du cinéma par d'autres moyens. Mais cette comparaison sera le sujet d'une autre étude...

Bertrand Bacqué

Professeur associé HES

Haute école d'art et de design – Genève

### **Bibliographie :**

- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2012.  
Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2013.  
Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.  
Deleuze, Gilles, *L'Image-temps, Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.  
Deleuze, Gilles, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 2005.  
Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.  
Didi-Huberman, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Paris, Minuit, 2015.  
Dosse, François et Frodon, Jean-Michel (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.  
Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.  
Foucault, Michel, *La Pensée du dehors*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.  
Godard, Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.  
Godard, Jean-Luc, *JLG/JLG autoportrait de décembre, phrases*, Paris, P.O.L., 1996.  
Kant, Emmanuel, *Prolegomènes à toute métaphysique future*, Paris, Vrin, 1986.  
Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993.  
Pierce, Charles, S., *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 2017.  
Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.  
Rancière, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.  
Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

### **Biographie**

Docteur ès lettres, Bertrand Bacqué est professeur associé HES en cinéma au sein de la Haute École d'Art et de Design de Genève (HES-SO). Il a organisé divers colloques parmi lesquels, en 2011, *Dans l'antre du chat* consacré à l'œuvre de Chris Marker et, en 2021, *Editing Arts ! Montage en mouvement à la HEAD – Genève*. En 2015, il a co-dirigé l'ouvrage *Jeux sérieux, cinéma et art contemporain transforme l'essai* et, en 2018, *Montage. Une anthologie (1913-2018)* édités par la HEAD et le MAMCO. Ses recherches actuelles portent sur l'essai, le montage et l'œuvre de Jean-Luc Godard.