

parcouru les différents stades de la trop grande certitude du dévot, de la folle certitude du mystique, de l'incertitude de l'esthète, jusqu'à la simple croyance de celui qui choisit de choisir (et redonne le monde et la vie). Bresson retrouvait les accents de Pascal pour exposer l'homme de bien, l'homme du mal, l'incertain, mais aussi l'homme de la grâce ou de la conscience de choix (le rapport avec le dehors, « le vent souffle où il veut »). Et dans les trois cas il ne s'agit pas simplement d'un contenu de film : c'est la forme-cinéma, selon ces auteurs, qui est apte à nous révéler cette plus haute détermination de la pensée, le choix, ce point plus profond que tout lien avec le monde. Aussi Dreyer n'assure-t-il le règne de l'image plane et coupée du monde, Bresson n'assure le règne de l'image déconnectée et fragmentée, Rohmer, celui d'une image cristalline ou miniaturisée que pour atteindre à la quatrième ou cinquième dimension, l'Esprit, celui qui souffle où il veut. Chez Dreyer, chez Bresson, chez Rohmer, de trois manières différentes, c'est un cinéma de l'esprit qui ne laisse pas d'être plus concret, plus fascinant, plus amusant que tout autre (cf. le comique de Dreyer).

C'est le caractère automatique du cinéma qui lui donne cette aptitude, par différence avec le théâtre. L'image automatique exige une nouvelle conception du rôle ou de l'acteur, mais aussi de la pensée elle-même. Ne choisit bien, ne choisit effectivement que celui qui est choisi : ce pourrait être un proverbe de Rohmer, mais aussi un sous-titre de Bresson, une épigraphe de Dreyer. Ce qui constitue l'ensemble, c'est le rapport entre l'automatisme, l'impensé et la pensée. La momie de Dreyer était coupée d'un monde extérieur trop rigide, trop pesant ou trop superficiel : elle n'en était pas moins pénétrée de sentiments, d'un trop-plein de sentiment, qu'elle ne pouvait ni ne devait exprimer à l'extérieur, mais qui serait révélé à partir du dehors plus profond⁴¹. Chez Rohmer,

avaient encore une structure de courts théorèmes, tandis que les Proverbes ressemblent de plus en plus à des problèmes.

41. Cf. précisément les commentaires de Rohmer, à propos d'« *Ordet* » de Dreyer : *Cahiers du cinéma*, n° 55, janvier 1956. V. Tacquin écrit : « Dreyer réprime les manifestations extérieures du vécu intérieur du rôle... Même dans les affections corporelles les plus graves des personnages, on n'observe ni vertige ni paroxysme (...), le personnage qui a reçu les coups sans les accuser perd brusquement sa consistance et s'écroule comme une masse. »

la momie fait place à une marionnette, en même temps que les sentiments font place à une « idée », obsédante, qui va l'inspirer du dehors, quitte à l'abandonner pour la rendre au vide. Avec Bresson, c'est un troisième état qui apparaît, où l'automate est pur, aussi privé d'idées que de sentiments, réduit à l'automatisme de gestes quotidiens segmentarisés, mais doué d'autonomie : c'est ce que Bresson appelle le « modèle » propre au cinéma, *Vigilambule* authentique, par opposition à l'acteur de théâtre. Et c'est justement de l'automate ainsi purifié que s'empare la pensée du dehors, comme l'impensable dans la pensée⁴². La question est très différente de celle de la distanciation ; c'est celle de l'automatisme proprement cinématographique, et de ses conséquences. C'est l'automatisme matériel des images qui fait surgir du dehors une pensée qu'il impose, comme l'impensable à notre automatisme intellectuel.

L'automate est coupé du monde extérieur, mais il y a un dehors plus profond qui vient l'animer. 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. Ce pourquoi l'image cinématographique avait essentiellement un hors-champ qui renvoyait d'une part à un monde extérieur actualisable dans d'autres images, d'autre part à un tout changeant qui s'exprimait dans l'ensemble des images associées. Même le faux-raccord pouvait intervenir déjà, et préfigurer le cinéma moderne ; mais il semblait constituer seulement une anomalie de mouvement ou un trouble d'association, qui témoignaient de l'action indirecte du tout sur les parties de l'ensemble. Nous avons vu ces aspects. Le tout ne cessait donc pas de se faire, au cinéma, en

42. « L'automatisme de la vie réelle », excluant la pensée, l'intention, le sentiment, est un des thèmes constants des *Notes sur le cinématographe* de Bresson, Gallimard, p. 22, 29, 70, 114. Pour voir comment cet automatisme est en rapport essentiel avec un dehors, cf. p. 30 (« modèles automatiquement inspirés, inventifs »), p. 64 (« les causes ne sont pas dans les modèles »), p. 69 (« une mécanique fait surgir l'inconnu »).

intériorisant les images et en s'extériorisant dans les images, suivant une double attraction. C'était le processus d'une totalisation toujours ouverte, qui définissait le montage ou la puissance de la pensée. 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 retombe⁴³. La force de Godard, ce n'est pas seulement d'utiliser ce mode de construction dans toute son œuvre (constructivisme), mais d'en faire une méthode sur laquelle le cinéma doit s'interroger en même temps qu'il l'utilise. « *Ici et ailleurs* » marque un premier sommet de cette réflexion, qui se transporte ensuite à la télévision dans « *Six fois deux* ». 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. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparation, comme disent les physiciens : un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux, qui soit producteur d'un troisième ou de quelque chose de nouveau. « *Ici et ailleurs* » choisit le couple français qui entre en disparité avec le groupe de fedayin. En d'autres termes, c'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, ou c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances. La

43. Avant la nouvelle vague, c'est Bresson qui avait porté à sa perfection cette nouvelle manière. Marie-Claire Ropars en voit l'expression la plus poussée dans « *Au hasard Balthazar* » : « Choisi comme image du hasard, le fil picaresque ne suffit pourtant pas à fonder le morcellement extrême du récit ; chaque station de Balthazar auprès d'un maître apparaît elle-même éclatée en fragments dont chacun dans sa brièveté semble s'arracher au vide pour y replonger aussitôt (...). [Le style fragmentant] a pour fonction de placer entre le spectateur et le monde un barrage, qui transmet les perceptions, mais en filtre l'arrière-plan. » C'est la rupture avec le monde, propre au cinéma moderne. Cf. *L'écran de la mémoire*, Seuil, p. 178-180.

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 (« *Six fois deux* »). Le tout subit une mutation, parce qu'il a cessé d'être l'Un-Être, pour devenir le « et » constitutif des choses, l'entre-deux constitutif des images. Le tout se confond alors avec ce que Blanchot appelle la force de « dispersion du Dehors » ou « le vertige de l'espacement » : ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale)⁴⁴. Le faux-raccord, alors, prend un nouveau sens, en même temps qu'il devient la loi.

Pour autant que l'image est elle-même coupée du monde extérieur, le hors-champ subit à son tour une mutation. Lorsque le cinéma est devenu parlant, le hors-champ semble avoir trouvé d'abord une confirmation de ses deux aspects : d'une part les bruits et les voix pouvaient avoir une source extérieure à l'image visuelle ; d'autre part une voix ou une musique pouvaient témoigner pour le tout changeant, derrière ou au-delà de l'image visuelle. D'où la notion de « voix off » comme expression sonore du hors-champ. Mais, si l'on demande dans quelles conditions le cinéma tire les conséquences du parlant, et devient donc vraiment parlant, tout se renverse : c'est lorsque le sonore devient lui-même l'objet d'un cadrage spécifique qui *impose un interstice* avec le cadrage visuel. La notion de voix off tend à disparaître au profit d'une différence entre ce qui est vu et ce qui est entendu, et cette différence est constitutive de l'image. Il n'y a plus de hors-

44. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 65, 107-109.

champ. L'extérieur de l'image est remplacé par l'interstice entre les deux cadrages dans l'image (là encore Bresson fut un initiateur)⁴⁵. Godard en tire toutes les conséquences quand il déclare que le mixage détrône le montage, étant dit que le mixage ne comporte pas seulement une distribution des différents éléments sonores, mais l'assignation de leurs rapports différentiels avec les éléments visuels. Les interstices prolifèrent donc partout, dans l'image visuelle, dans l'image sonore, entre l'image sonore et l'image visuelle. Ce n'est pas dire que le discontinu l'emporte sur le continu. Au contraire, les coupures ou les ruptures, au cinéma, ont toujours formé la puissance du continu. Mais il en est du cinéma comme des mathématiques : tantôt la coupure, dite *rationnelle*, fait partie de l'un des deux ensembles qu'elle sépare (fin de l'un ou début de l'autre), et c'est le cas du cinéma « classique ». Tantôt, comme dans le cinéma moderne, la coupure est devenue l'interstice, *elle est irrationnelle et ne fait partie ni de l'un ni de l'autre des ensembles, dont l'un n'a pas plus de fin que l'autre n'a de début* : le faux-raccord est une telle coupure irrationnelle⁴⁶. Ainsi, chez Godard, l'interaction de deux images engendre ou trace une frontière qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre.

Jamais le continu et le discontinu ne se sont opposés dans le cinéma, Epstein le montrait déjà. Ce qui s'oppose, ou du moins se distingue, c'est plutôt deux manières de les concilier, suivant la mutation du Tout. C'est là que le montage reprend ses droits. Tant que le tout est la représentation indirecte du temps, le continu se concilie avec le discontinu sous forme de points rationnels et suivant des rapports commensurables (Eisenstein en trouvait explicitement la théorie mathématique dans la section d'or). Mais, quand le tout devient la

45. Sur la critique de la notion de « voix off », cf. Chateau et Jost, *Nouveau cinéma Nouvelle sémiologie*, p. 31 sq. Sur la notion de « cadre sonore », cf. Dominique Villain, *L'œil à la caméra*, Cahiers du cinéma-Editions de l'Etoile, ch. IV.

46. Albert Späer a bien distingué les deux sortes de coupure arithmétique dans la théorie du continu : « Ce qui caractérise toute coupure arithmétique est la répartition de l'ensemble des nombres rationnels en une classe inférieure et une classe supérieure, c'est-à-dire en deux collections telles que tout terme de la première soit plus petit que tout terme de la seconde. Or tout nombre détermine également une telle répartition. La seule différence, c'est que le *nombre rationnel* doit toujours être compris soit dans la classe inférieure, soit dans la classe supérieure de la coupure, alors qu'aucun *nombre irrationnel* ne fait partie de l'une ou de l'autre des classes qu'il sépare » (*La pensée et la quantité*, Alcan, p. 158).

puissance du dehors qui passe dans l'interstice, alors il est la présentation directe du temps, ou la continuité qui se concilie avec la suite des points irrationnels, selon des rapports de temps non-chronologiques. C'est en 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. Nous avons vu que la puissance de la pensée faisait place, alors, à un impensé dans la pensée, à un irrationnel propre à la pensée, point du dehors au-delà du monde extérieur, mais capable de nous redonner croyance au monde. La question n'est plus : le cinéma nous donne-t-il l'illusion du monde ?, mais : comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde ? Ce point irrationnel, c'est l'*inévocable* 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).

Il y a une autre conséquence, corrélative au changement de statut du tout. Ce qui se produit corrélativement, c'est une dislocation du monologue intérieur. Suivant la conception musicale d'Eisenstein, le monologue intérieur constituait une matière signalétique chargée de traits d'expression visuels et sonores qui s'associaient ou s'enchaînaient les uns avec les autres : chaque image avait une tonalité dominante, mais aussi des harmoniques qui définissaient ses possibilités d'accord et de métaphore (il y avait métaphore lorsque deux images avaient les mêmes harmoniques). Il y avait donc un tout du film qui englobait aussi bien l'auteur, le monde et les personnages, quelles que soient les différences ou les oppositions. La manière de voir de l'auteur, celle des personnages, et la manière dont le monde était vu formaient une unité signifiante, opérant par figures elles-mêmes significatives. Contre cette conception, un premier coup fut porté lorsque le monologue intérieur perdit son unité personnelle ou collective, et se brisa en débris anonymes : les stéréotypes, les clichés, les visions et formules toutes faites emportaient dans une même décomposition le monde extérieur et l'intériorité des personnages. La « *femme mariée* » se confondait avec les pages de l'hebdomadaire qu'elle feuilletait, avec un catalogue de « pièces détachées ». Le monologue intérieur éclatait, sous