

Stefan Kristensen

Ah! Oh!

A propos d'*Adieu au langage* de Godard

FRANÇOIS BOVIER M'INVITE À commenter *Adieu au langage* (2014), le dernier film de Jean-Luc Godard et prolonger ainsi mes réflexions sur JLG «et ses liens avec la phénoménologie entendue en sens élargi»¹. Mais avec ce dernier film de Godard, il s'agit de la phénoménologie en un sens plutôt étroit, à savoir comme philosophie de la vision. Un passage célèbre de *L'Œil et l'esprit* à propos de la peinture en formule l'enjeu:

«Dans quelque civilisation qu'elle naisse, de quelques croyances, et quelques motifs, de quelques pensées, de quelques cérémonies qu'elle s'entoure, et lors même qu'elle paraît vouée à autre chose, depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité. Ce que nous disons là revient à un truisme: le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle.»²

Adieu au langage est d'abord cela: une célébration de l'énigme du visible, mais aussi un essai d'attirer à soi «tous les aspects de l'Être» à travers le seul visible. Le cinéma serait la récapitulation de toute cette presque-folie de la peinture qui prétend donner accès à l'Être entier à travers un seul sens. L'enjeu est l'intersensorialité de la peinture, sa capacité à laisser entrevoir l'invisible du visible, à savoir le fond sur lequel se détache du visible, ou plutôt la profondeur qui transparait à travers l'écran ou la toile. L'usage de la 3D devrait être compris dans cette perspective: le monde presque fou du peintre est un monde difficile à soutenir pour le spectateur, notamment par l'usage agressif de la 3D et des couleurs.

¹ Je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Jean-Luc Godard Philosophe*, Lanesanne, L'Age d'Homme, 2014.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 26-27.

L'histoire de Godard avec la phénoménologie est ancienne. Il fréquente de très nombreux auteurs, toujours à la recherche d'une phrase à mettre dans la bouche d'un personnage ou à laisser entendre en voix *off*, mais le rapport avec l'essai de Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie »³ reste une constante sur un point précis⁴. Ce texte fait le parallèle entre la psychologie de la forme (*Gestalt*) et l'expérience cinématographique en mettant en valeur la capacité du cinéma à rendre visible ce qui dans la perception ordinaire reste souvent invisible. Au début du texte, le philosophe énonce la thèse selon laquelle notre perception serait bouleversée si nous arrivions à voir comme un objet l'espace entre les objets, c'est-à-dire à inverser la figure et le fond et faire du fond la figure. Un tel exercice peut paraître vain et futile ; or l'enjeu concerne notre capacité de voir les relations entre les choses et, le cas échéant, leurs rapports de force.

Ainsi, lorsque Godard explique dans ses conférences de Montréal que la vertu du cinéma est de pouvoir rendre visibles les relations entre le patron et les ouvriers, de *voir que* le patron exploite les ouvriers⁵, il parle de la possibilité du cinéma de rendre visible les intervalles, ce qui fait lien entre les choses (et qui en même temps les sépare). Le voir chez Godard est donc avant tout un voir que... On parlerait en langage philosophique d'intentionnalité propositionnelle, à savoir de la perception d'un rapport et non pas (ou du moins pas seulement) la perception d'un objet. *Adieu au langage* poursuit cet effort sans cesse repris de Godard : si l'on prend au sérieux la présentation de l'argument du film, c'est même son motif central :

« Une femme mariée et un homme libre se rencontrent. Ils s'aiment, se disputent, les coups pleuvent. Un chien erre entre ville et campagne. Les saisons passent. L'homme et la femme se retrouvent. Le chien se trouve entre eux. L'autre est dans l'un. L'un est dans l'autre. »

Dans ce texte très simple sans aucune phrase subordonnée, le motif dominant est celui de la relation : la rencontre, l'amour, la dispute, « entre ville et campagne », le chien est « entre » l'homme et la femme. C'est bien l'entre-deux de la relation qui constitue le thème central du film, en quelque sorte incarné par Roxy qui tient le lieu de la relation. Une nouvelle fois peut-on dire : *Passion* (1982) aussi était l'histoire d'un entre-deux entre l'usine et le studio de tournage, *Ici et ailleurs* (1976) de manière

3 Ce texte d'une conférence donnée à l'IDHEC en 1945 a été publié ensuite sous le titre « Le cinéma et la nouvelle psychologie » dans le volume *Sens et non-sens* (Paris, Nagel, 1948, réédition Gallimard, 1996). Une édition critique du texte a été publiée dans 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 70, été 2013, pp. 130-153.

4 Selon Michael Witt, Godard a lu très tôt l'essai de Merleau-Ponty. Voir Michael Witt, « On Gilles Deleuze on Jean-Luc Godard: An Interrogation of 'la méthode du ENTRE' », *Australian Journal of French Studies*, 1999, 36/1, pp. 110-124.

5 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, p. 175.

6 Contrairement à ce que suggère Youssef Ishaghpour: «Image du monde disloqué. *Adieu au langage* de Jean-Luc Godard», *Trafic*, n° 92, 2014, p. 16. Cf. par exemple l'opposition usine-paysage dans *Numéro Deux* (1975), dans *Passion*, et l'importance des plans de la campagne dans *JLG/JLG - un autoportrait de décembre* (1995).

exemplaire, entre la France et le Proche-Orient, ou même déjà *Le Mépris* (1963) l'histoire d'un entre-deux en échec. Ce troisième terme est marqué par la Nature, par la présence de Roxy, mais cela n'est pas à proprement parler nouveau chez Godard, si l'on se rappelle l'importance de la nature et du paysage dans son œuvre antérieure⁶. Mais c'est toujours une fonction de liaison: le paysage dans les œuvres antérieures de Godard avait généralement une fonction de description du monde vécu d'un personnage. Le paysage est toujours la dimension visuelle d'une configuration subjective.

De ce point de vue, *Adieu au langage* ne représente pas une rupture dans les œuvres de Godard. Mais il va plus loin que les autres sur un plan, qui est précisément l'enjeu méthodologique de la phénoménologie, à savoir le passage à l'expression verbale. Comme le remarquait déjà Heidegger, dans «phénoménologie», il y a «logie», *logos*. Il s'agit de mener à l'expression verbale ce qui apparaît à nos sens. *Adieu au langage* donne congé à la «logie»; il y a certes un philosophe dans le film, mais il regarde un livre d'images et renonce à discourir. Mais là non plus, la rupture n'est pas évidente: Godard n'a jamais fait de film narratif ou verbal, dont on pourrait rendre compte entièrement en racontant l'histoire ou



Georges de la Tour, *Le Nouveau-né*, 1645, Musée des Beaux-Arts de Rennes

en décrivant l'enchaînement des images. Il a toujours cherché à creuser une dimension propre de l'image et du rapport entre les images (le montage!) irréductible au langage. Un précurseur de la « différence iconique » chère à Gottfried Boehm, elle aussi inspirée par la tradition phénoménologique en tant qu'elle admet qu'une dimension perceptive échappe nécessairement aux pouvoirs de la parole.

Adieu au langage est un film profondément pictural, explorant les possibilités de la peinture, avec les moyens du cinéma, radicalisant des éléments visuels déjà rencontrés, notamment dans *Eloge de l'amour* (2001): couleurs, structure du cadre, temporalité de l'image. La référence à Nicolas de Staël est évidente, on ne peut plus explicite avec la scène au bord du lac où le professeur feuillette un livre sur le peintre. Mais de nombreux plans rappellent aussi Van Gogh, avec les couleurs saturées dans la nature ou dans les champs, ou Soulages, avec un gros plan sur une racine d'arbre sous la pluie (à 34'), Georges de la Tour, avec la femme dans la chambre qui s'assied devant la lampe dirigée vers la caméra et se trouve entourée d'une aura lumineuse (à 29')⁸, ou encore Ferdinand Hodler avec les plans majestueux du bateau qui accoste au bord du lac.



⁸ Le tableau de Georges de la Tour qui pourrait être rapproché de cette scène est *Le Nouveau-né* (1645), conservé au Musée des Beaux-Arts de Rennes; une référence d'autant plus évidente que *Adieu au langage* se termine sur des cris d'enfants et que les références à *Je vous salue Marie* (1985) sont nombreuses tout au long du film. Je remercie Vincent Chenal pour cette suggestion.

Ferdinand Hodler, *Le Lac Léman avec le Mont-Blanc l'après-midi*, 1918, coll. privée

Des motifs reviennent plusieurs fois : le cadre depuis l'intérieur d'une voiture alors qu'il pleut ; les essuie-glace qui vont et viennent, les gouttes d'eau qui rendent la vitre floue. Les plans d'arbres pris d'en bas ; la caméra instable cherche la profondeur, mais d'en bas, la profondeur du ciel qu'on entrevoit à travers les branches. Des plans fixes surplombant une autoroute ; les voitures défilent, la lumière de leurs phares flous sont des taches mobiles dans la nuit. Des gros plans à la surface de l'eau dans la fontaine, ou dans la baignoire ; l'eau coule, se mélange à du sang, l'écoulement ne suffit pas à résorber le sang. Enfin, les scènes dans la forêt et au bord de la rivière avec Roxy, les couleurs du paysage lourdement saturées.

De tels événements visuels peuvent être décrits, mais cette description, verbale, n'a de sens que pour manifester l'impuissance du langage, pour rendre sensible la distance irrémédiable qui sépare la perception de la parole. Dans chacun des plans qui rythment le film, le motif visé par la caméra n'est pas un objet : c'est un mouvement (les phares dans la nuit), c'est un écran (le pare-brise ou la surface de l'eau), ou c'est un obstacle pour l'œil qui cherche à rejoindre le ciel (les arbres vus d'en bas). Mais les autres motifs possèdent une dimension réflexive : à chaque fois, il s'agit de rendre visible une structure d'invisibilité. Il s'agit de faire voir l'invisible, au sens d'une ouverture de l'image en direction de ce qui attire l'œil et crée la profondeur de l'image.

On peut rappeler ici que l'un des motifs dominants de *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty est justement cette question de la profondeur : comme il l'écrit à la fin de la troisième partie, la question de la vision insiste et revient avec force malgré les efforts de Descartes pour la domestiquer :

« Qu'est-ce que la profondeur, qu'est-ce que la lumière, [...] non pas pour l'esprit qui se retranche du corps, mais pour celui dont Descartes a dit qu'il y était répandu [...] ? Or, cette philosophie qui est à faire, c'est elle qui anime le peintre, non quand pas il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il « pense en peinture ». »⁹

⁹ Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 60.

Le terme « profondeur » revient souvent dans ce passage de *L'Œil et l'esprit*, auquel fait clairement écho ce passage de la fin du film de Godard où il dialogue avec une femme dont on ne voit que les mains qui tracent dans un cahier une longue ligne droite à l'aquarelle noire

barrée de deux traits perpendiculaires, formant une croix de Lorraine. Ce dialogue explicite les plans qui reviennent plusieurs fois à d'autres moments du film où Godard filme des arbres depuis le bas (à 40', 48', 63').

- [La jeune femme] J'arrive... en bas.
- [JLG] Oui, par la profondeur. Moi je pense qu'il faut... partir d'en bas et remonter à la surface. C'est ce que disait Kirilov, dans le roman de Dostoïevski. Deux questions: une grande et une petite. Mais la petite est grande aussi. Céline disait que ce qui est difficile, c'est de faire entrer le plat dans la profondeur.
- C'est quoi la petite?
- La souffrance.
- Et la grande?
- L'autre monde. L'autre monde.

Et l'image qui introduit cet étrange échange est d'abord un gros plan sur une aquarelle et une main tenant un pinceau et touillant dans la pastille de couleur bleue, puis dans la noire. La main a tracé une croix de Lorraine, de sorte qu'on peut comprendre en deux sens «la petite» et «la grande»: soit la petite et la grande barre de la croix de Lorraine, soit les deux questions de Dostoïevski. On voit ici Godard rejoindre l'histoire de la peinture, avec l'éternelle question de la profondeur picturale si insistante à l'époque moderne, à l'histoire du cinéma, avec le rappel des plans d'arbres pris depuis le sol chez Dziga Vertov, en particulier dans ses *Trois chants sur Lénine* (1934), eux-mêmes inspirés des photographies d'Alexandre Rodtchenko¹⁰.

Par contre, les plans dans la forêt avec Roxy sont formellement plus simples: il s'agit de suivre le chien dans ses mouvements, dans ses bonheurs simples de chien. Ces scènes répondent aux plans sur lesquels on voit le bateau Savoie qui accoste au débarcadère de Nyon ou qui repart de là en direction de Lausanne. Une image exagérément claire, hodlérienne. Là aussi, comme les couleurs dans la forêt, par une extrême saturation de l'image, extrême clarté, extrême simplification de la perception par la mise en évidence d'une modalité: couleur, ligne, forme, mouvement, Godard a tout condensé dans ce film¹¹.

Mais la critique du langage ne signifie pas forcément un privilège accordé à la perception, à l'en-deçà du langage. Elle peut indiquer aussi un privilège de l'au-delà, ce que confirmerait la référence à Platon par

¹⁰ Sur ce point, voir l'article de Bernd Stiegler, «Quand une vue d'arbres est presque un crime: Rodtchenko, Vertov, Kalatozov», trad. fr. par Jean Torrent, *Etudes photographiques*, 2009, n° 23, pp. 6-20. Je dois cette suggestion à Vera Wolff.

¹¹ On peut penser à cette phrase qui inaugure la dernière section de *L'Œil et l'esprit*: «Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Etre, et que chacun d'eux peut ramener toute la touffe, il n'y a pas en peinture de «problèmes» séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni de «solutions» partielles, ni de progrès par accumulation, ni d'options sans retour. Il n'est jamais exclu que le peintre reprenne l'un des emblèmes qu'il avait écartés, bien entendu en le faisant parler autrement» (p. 88).



Alexander Rodtchenko, *Les Pins*, 1927

¹² Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, dernier chapitre («L'entrelacs – le chiasme»). On trouvera une longue citation de ce même texte dans *JLG/JLG – un autoportrait de décembre* (1995).

le professeur qui regarde le livre de Nicolas de Staël lorsque la jeune femme lui demande quelle est la différence entre l'idée et la métaphore. Il faut au moins admettre que les deux directions sont suggérées par Godard: on peut échapper au langage en privilégiant le visuel pur, mais aussi en s'échappant au-delà. Il y a peut-être sur ce point une indécision chez Godard, ou une confusion plus ou moins volontaire de l'en-deçà et de l'au-delà du langage. Une telle confusion serait pourtant aussi une manière de fidélité à la pensée de Merleau-Ponty qui considèrerait que les idées ne sont rien d'autre que les structures du monde sensible¹². Les al-

lusions godardiennes au divin devraient être comprises aussi dans cette même perspective.

L'en-deça du langage est déjà signalé par les jeux de mots sur le titre, en guise d'ouverture du film: le «Ah!» et le «Oh!», de l'invocation aux dieux (Ah! Dieux) et au langage (Oh! Langage). Comme dans *Hélas pour moi* (1993), qui était basé sur le mythe d'Amphitryon, l'approche de Godard a une connotation païenne: le divin n'est pas ailleurs que sur terre. C'est ici la dimension du cri et non du silence, ou plutôt le silence *du* langage, qui est le bruit, le cri. Il signale qu'il y a toujours quelque chose de religieux au silence de la contemplation. Que l'usage intempestif du langage a toujours quelque chose de sacrilège, au fond. Pour y voir plus clair, on peut se livrer à un exercice, auquel Godard nous invite d'ailleurs lui-même: passer en revue les possibilités de compréhension du titre:

- «Adieu au langage». Donner congé au langage et s'installer dans un mode d'être au monde privilégiant la perception et la sensibilité. L'expression «adieu au langage» possède une connotation mystique et au moins contemplative; on devine une décision existentielle de quelqu'un qui fait vœu de silence et se tourne vers le spectacle du monde pour se faire le témoin de la révélation divine.
- «Adieu, oh langage». Le mot «adieu» prendrait une connotation familière, comme on dit «adieu» en Suisse romande à la place de «bonjour» ou «salut». La personnification du langage permet de s'adresser à lui comme on s'adresserait à une divinité familière ou à un saint (ce qui n'est pas le plus probable vu la matrice protestante de JLG). «Oh, langage»: l'usage du «oh» est une marque de respect, mais aussi de surprise. En fait, si c'était pour marquer la considération, il aurait fallu plutôt orthographier «ô».
- «Ah, dieux au langage». C'est la variante la plus bizarre, à la limite de l'intelligibilité. La seule manière d'en faire sens serait de la comprendre comme une invocation des dieux du langage, comme on pourrait dire dans une prière «Ah, dieux du langage!». Une telle prière signale l'essai d'instaurer une relation avec le langage lui-même à travers les divinités qui lui seraient dévolues.
- «Ah, dieux! Oh, langage!». L'expression devient ici presque un cri, ou du moins une invocation, une double invocation couplant les dieux (donc une invocation païenne) et le langage, présente explicitement au moment du générique du début du film, comme une version

alternative du titre « officiel ». En s'exclamant de cette manière, on exprime aussi une forme d'impuissance face aux dieux; et la dimension de surprise du « oh » est très évidente aussi.

Peut-on conclure quoi que ce soit de ce petit jeu? Je me risque à affirmer que Godard se meut dans un arc tendu entre la relation familière où les protagonistes se disent « adieu » lorsqu'ils se rencontrent au bistro et la relation mystique où une personne décide pour sa vie de renoncer à l'usage de la parole. Dans toute l'étendue de cet arc, l'enjeu est la relation, ce qui se passe *entre* deux êtres. Le divin figure comme la limite de toute relation possible, mais aussi comme ce qui peut en attester la vérité, puisque le divin met à l'épreuve la capacité même de l'individu à exister dans l'espace de la relation sans l'usage de la parole. Mais la deuxième version, « Adieu, oh langage! », suggère qu'une relation est possible aussi avec le médium même de la relation, le langage lui-même. En s'adressant *au* langage, comme s'il était personnifié par une divinité, on peut lui signifier un congé tout en lui reconnaissant sa puissance.

Une grande étude systématique reste à faire sur le rapport de Godard avec la théologie, avec le divin en général et la théologie chrétienne en particulier. J'ai tenté ailleurs de montrer que Godard a des affinités particulières avec une discipline singulière de la théologie: l'eschatologie, qui traite de la temporalité sous l'horizon de la fin des temps. L'eschatologie est aussi un discours traitant du dévoilement du sens dernier des choses, dans la perspective d'une résolution des tensions et des conflits. Par l'emploi du mot « adieu », Godard place aussi son dernier film sous le même horizon: littéralement, en se disant « à Dieu », deux personnes se donnent rendez-vous à la fin des temps, sous le regard de Dieu, c'est-à-dire sous une perspective d'où le temps est annulé ou résorbé, ou du moins depuis une perspective située hors de l'histoire, une perspective d'où il est possible de juger légitimement les vivants.

Ces quelques considérations sauvagement théologiques sont cohérentes avec l'étonnant rappel dans *Adieu au langage* de nombreux éléments de *Je vous salue Marie* (1985), comme le remarque Guillaume Bourgois¹³. Non seulement l'actrice Zoé Bruneau ressemble de manière frappante à Myriem Roussel; non seulement on a l'histoire d'un nouveau-né comme promesse d'un monde nouveau (signalé dans *Adieu au langage* par les cris d'enfant à la fin); on a aussi deux couples à l'épreuve de leur relation sous l'horizon de l'éternel, marqué par cette

¹³ Guillaume Bourgois, « Les Chants de Roxy », *Trafic*, n° 92, 2014, pp. 19-27.

phrase de Françoise Dolto qui était au centre de *Je vous salue Marie*, adressée à Joseph par Marie elle-même: «L'ombre de Dieu, tout homme ne l'est-il pas pour une femme qui aime son homme»¹⁴. Godard reprend cette même phrase et la met dans la bouche de la femme s'adressant à son homme, mais en la modifiant un peu, quitte à en défaire la grammaire: «L'ombre de Dieu, ne l'est-elle pas pour une femme qui aime son homme?» (26).

On aurait là le secret de la théologie de Godard: le cinéma comme lieu de rencontre charnel et concret de l'intimité des humains et de leurs fins dernières. De ce qu'ils vivent comme inconditionnel et inexorable, à l'image du bateau qui glisse sur le lac et impose sa carcasse implacable.

¹⁴ François Dolto et Gérard Séverin, *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Paris, J.-P. Delarge, 1977, tome 1, p. 24.