



Brigitte Bardot et Jean-Luc Godard, sur le tournage du *Mépris*, le 1^{er} janvier 1963. PHOTO GHISLAIN DUSSART. GAMMA RAPHO

Eloge de la discontinuité: Jean-Luc Godard par Monique Wittig

En 1966, la philosophe et romancière féministe (1935-2003) écrit dans un journal britannique un texte critique rendant hommage au réalisateur. «Libération» publie pour la première fois ce texte traduit en français.

«**C**e discours arhétorique, brisé (...). Les unités du discours (...) sont – et doivent être – des êtres si parfaitement mobiles, qu'en les déplaçant tout au long de son poème, l'auteur engendre une sorte de grand corps animé, dont le mouvement est de translation perpétuelle, non de "croissance" interne», Roland Barthes, «Littérature et discontinu», *Critique* (1962).

Jean-Marie Straub qualifie son film *Nicht Versöhnt* de «film lacunaire» (1), citant Emile Littré: «Corps lacunaire, corps composé de cristaux agglomérés qui laissent entre eux des intervalles.» C'est une description que l'on peut raisonnablement appliquer aux films de Jean-Luc Godard. Ceux-ci sont lacunaires dans la mesure où leur structure est soumise à un procédé opérant à tous les niveaux et faisant système: la

discontinuité. Par l'action de cette dernière, nous ne pouvons plus parler de développement de l'intrigue lorsque sont évoqués les films de Godard, où il n'y a pas une seule intrigue, mais plusieurs événements distincts qui ne sont pas nécessairement reliés entre eux. Cette façon d'appréhender l'intrigue est contraire à la continuité d'action classique, également une convention du théâtre français, tout comme c'est le cas dans ces romans dont les événements rapportés tiennent ensemble par des rapports de nécessité. De la même façon, les films peuvent être soumis à une continuité d'action, et ils le sont souvent.

La discontinuité opère de façon décisive au niveau du personnage. Les personnes ne sont plus considérées selon leur personnalité mais selon leur humeur. Il est évident que ce procédé offre

de riches possibilités pour un film, puisque l'humeur est par définition variable et constitue une invitation au mouvement. Contrairement à ces «person-

nages» classiques qui sont aussi fixes que jadis les étoiles dans notre imagination, l'humeur d'un personnage ne peut être livrée une fois pour toutes. Si

«UNE POÉTIQUE DE LA LACUNE»

«*Mon modèle, c'est Godard*», confie Monique Wittig au sujet de son roman *l'Opoponax* (1964, prix Médicis). Tandis que Wittig jouit depuis quelques années d'une monumentale redécouverte, nous exhumons son premier texte critique, «*Lacunaire Films* (on Jean-Luc Godard)», publié par le journal britannique *The New Statesman* en 1966. Dans ce texte inédit en français, Wittig entrevoit dans les films de Godard une poétique de la lacune qu'elle fera sienne et raffinerait tout au long de son œuvre. Wittig rêve de faire du cinéma, et celui de Godard lui offre les outils qui lui permettront d'ouvrir le langage à de nouvelles possibilités esthétiques et politiques. Si le devenir commun de la littérature et du cinéma traverse l'écriture wittigienne, il est longtemps resté dans l'ombre. Peut-être nous incombe-t-il de nous y aventurer enfin et d'arpenter ces salles obscures où Wittig semble nous attendre. La voilà, un texte sur Godard à la main...

THÉO MANTION

doctorant à Harvard, prépare une thèse sur Monique Wittig

IDÉES!

nous voulions représenter graphiquement ce genre de film de sorte à mettre en avant sa discontinuité, nous trouverions, au lieu d'une ligne droite, tantôt une ligne brisée, tantôt des cercles s'élargissant de sorte que le passage de l'un à l'autre se fasse comme les protons et électrons sautant d'une orbite à l'autre à l'intérieur d'un atome. La discontinuité, telle qu'elle affecte la structure entière du film, entraîne des conséquences internes d'ordre et d'importance variables. Le film se présente comme une explosion continue. Il n'essaie pas de vous convaincre de sa propre validité. A cet égard, il n'est pas comme ces œuvres dont on dit qu'elles sont spontanées, vraies, naturelles, etc. Prenons Voltaire, dans le *Dictionnaire philosophique* : Corneille, Molière, Racine, Boileau «*sont les seuls génies qui ont illustré la poésie en France dans le Grand Siècle; presque tous les autres ont manqué de naturel, de variété, d'éloquence, d'élégance, de justesse, de cette logique secrète qui doit guider toutes les pensées sans jamais paraître*». On ne peut dire cela de Godard, à qui l'on reproche volontiers d'être insignifiant, incohérent, inégal, ennuyeux. Il transforme la discontinuité absolue en une façon de travailler et cette façon de travailler dérange ce que j'appellerai, faute de mieux, ces systèmes articulés et rhétoriques auxquels nous sommes d'habitude habitués, y compris avec les films modernes. C'est-à-dire que nous sommes habitués à voir personnage et événement liés ensemble au cinéma, qu'il s'agisse pour le personnage d'exercer son influence sur les événements ou vice versa.

ŒUVRE DÉSARTICULÉE

C'est plutôt comme une vague et son creux : tantôt les événements enfourchent la crête de la vague et les personnages représentent le creux, tantôt les positions s'inversent – toutefois, un principe les lie toujours étroitement. Elles se valident mutuellement, les deux tendant vers une cause finale qui tient le film en suspens et le valide rétrospectivement. Ainsi, les événements, le personnage et le dénouement reposent sur une situation unique, fixe, qui sous-tend la structure entière du film. On pourrait dire, sans vouloir faire d'humour, que de tels films obéissent à la convention de la continuité d'action, une convention aussi valide pour les œuvres modernes que pour les classiques, autant pour les

Godard ne fait aucun effort pour plaire en offrant une intrigue à un seul développement possible. Et nous voilà mêlés à une authentique entreprise de dédramatisation.

romans que pour le théâtre et les films. Littre définit la «continuité d'action» comme «*cette règle qui veut que, dans une pièce de théâtre, l'action principale ne soit interrompue par aucun épisode non nécessaire*». Citons une autre opinion de Littre : «*Dans le Médecin malgré lui, la scène 2 du III^e acte, où deux paysans viennent demander un remède pour leur mère à Sganarelle, qui leur donne un morceau de fromage, est tout à fait épisodique; c'est une faute contre la continuité d'action, quoique à un autre égard on puisse y voir un complément de la peinture du caractère principal; telle qu'elle est, on la retrancherait à la scène, que le spectateur ne s'apercevrait pas qu'il manque rien à l'ouvrage*».

Cela témoigne de ce que le spectateur recherche habituellement au cinéma : le portrait d'un personnage réel et une intrigue qui se déroule sans être interrompue par des épisodes inutiles. Je ne peux m'empêcher de penser que les films de Godard sont composés de ces épisodes que Littre dénichait avec tant de regret chez Molière. Qui plus est, ces épisodes ne sont liés par aucune logique interne. Pourtant le simple choix de les juxtaposer suffit à les ordonner, un ordre que je nomme discontinu et qui représente la façon dont les séquences du film existent ensemble. Dans ce contexte, Godard ne s'intéresse simplement pas à ce que nous pensons être normalement la psychologie des personnages. Il nous donne des images de personnages en mouvement qui ne reflètent rien de plus que des humeurs.

Ses films ne renferment pas de grands et éternels sentiments humains. Il n'y a pas d'intrigue principale, pas de situation isolée, mais plutôt une multiplicité de situations. Les événements entre eux n'ont pas de connexion

nécessaire, inévitable. Plutôt qu'un développement, il s'agit d'une succession. Pas davantage de logique interne : les nécessités de l'œuvre ne se trouvent plus au niveau du personnage ou de l'intrigue, mais au niveau des images du film. La justification du film ne se trouve pas dans des événements liés : leur marche en avant peut s'interrompre à tout moment. Dans ce genre de film, rien ne justifie rien, le film lui-même n'est pas sa propre justification : il s'invente, c'est le cinéma absolu. De quelques éléments il produit une multiplicité – un délire – d'images.

RIEN QUE LES FAITS

Nous faisons face à l'exact opposé de ce que Brecht appelait la dramaturgie aristotélicienne, dont les formes animent encore de nombreux drames modernes. Les films de Godard ne font rien pour persuader le spectateur de

s'identifier à ses personnages ou de reconnaître que devant ses yeux se trouvent les meilleurs exemples de l'être humain éternel, dont chaque trait est soigneusement tiré de la nature. Godard ne fait aucun effort pour plaire en offrant une intrigue à un seul développement possible. Et nous voilà mêlés à une authentique entreprise de dédramatisation. La mort et les sorts de l'amour sont traités de la même manière que l'on traiterait la préparation d'une tasse de café, la lecture du journal ou le lever au matin. Ce sont des faits. La façon dont Godard les juxtapose produit un rythme hautement original. Ce rythme est caractéristique non seulement des relations entre les unités du film mais aussi de ces corps lacunaires qui, de façon semblable, incluent des espaces. Défiant à la fois la logique et la rhétorique, les films de Jean-Luc Godard pour-

raient se développer de nombreuses façons : leur progression est brisée, interrompue. Fritz Lang le constate dans *le Mépris* de Godard : «*Il est logique que l'illogique aille contre la logique*». Ainsi Lang cite... une préface de Corneille.

(1) In «Frustration de la violence», *Cahiers du Cinéma*, numéro 177, 1966.

Traduit et édité par Théo Mantion

Par
MONIQUE WITTIG



Philosophe et écrivaine féministe

SIGNÉ COCO

