

Deleuze, Rancière et le montage :

le cas Godard

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 importante, quoique souvent discutée, entre cinéma « classique » et cinéma « moderne », apparu selon lui au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

Sans revenir directement sur ce découpage problématique, nous aimerions exposer dans cette conférence 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*, intitulé justement « Montage », et en montrant l'importance que prend dans ces pages le terme d'intervalle (entre deux images). En analysant ensuite la façon dont il reprend ce thème dans le chapitre 7 de *L'image-temps*, « La pensée et le cinéma », où le terme d'intervalle laisse place au terme d'interstice (entre deux images, entre deux sons, entre les sons et les images). Ce sera aussi l'occasion de discuter la conception très problématique, contestée par le principal intéressé, que Gilles Deleuze se fait du montage chez Jean-Luc Godard en prenant particulièrement appui sur *Ici et ailleurs* (1974), ainsi que sur l'analyse que Jacques Rancière fait des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) dans *Le destin des images* publié en 2003.

Faute de temps, je vais passer assez rapidement sur *L'Image-mouvement*, pour évoquer la question du TOUT et de l'OUVERT ; je vais m'intéresser ensuite à la question de l'INTERSITICE et du DEHORS, pour aboutir à la séquence problématique d'*Ici et ailleurs*. En passant par la notion d'INCOMMENSURABLE, j'envisagerai alors la façon dont Rancière analyse une courte séquence des *Histoire(s) du cinéma*.

I. Le montage selon Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement* (Minuit, 1983)

Prenant ces 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.

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

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 ou une révolution est en marche...) et qu'à travers cet assemblage d'images-mouvements, le TOUT a changé. 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. »

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, chantre pour le philosophe du montage organico-actif, d'Eisenstein maître du montage dialectique, de Gance ou d'Epstein pour l'école impressionniste ou de Murnau ou de Lang pour l'école expressionniste, retenons l'importance qu'il donne à la fin de la partie sur Griffith aux notions **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, 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 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 *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).

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 fait entrevoir notre destination spirituelle.

En conclusion de ce chapitre, Deleuze écrit 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* (Minuit, 1985)

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 à faire à des images directes du temps, et le montage, de fait, se mettra au service de ces images-temps. C'est particulièrement dans la réflexion de Tarkovski que Deleuze verra cette révolution se penser. Mais c'est dans les films néo-réalistes, ceux de la nouvelle vague et des nouveaux cinémas (allemand, américains...) qu'il voit cette révolution s'incarner, même s'il en trouve les prémices chez Ozu.

Que se passe-t-il du côté du TOUT et de l'INTERVALLE ? Quels sont les nouveaux rapports induit 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 que cette révolution opère 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 Foucauld, 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 !

... il y a donc une opposition absolue entre le projet d'Artaud et une conception comme celle d'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, mais c'est une rupture radicale entre l'homme et le monde. C'est ce que Deleuze la rupture du schème sensori-moteur. Face à une situation donnée, l'homme ne peut plus agir, réagir 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.

Bref, la question de **l'ouvert**, c'est-à-dire, la possibilité d'un changement du **TOUT**, va laisser la place à la question du **DEHORS**, notion que Deleuze reprend à Foucauld, et qu'entrevoient pour lui des cinéastes comme Pasolini avec *Théorème*, Dreyer avec *Gertrud*, mais aussi Bresson et Rohmer. Apparaît la notion d'automate spirituel, chère à Deleuze, qu'il reprend à Artaud et 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 **l'INTERSTICE** qui remplace désormais **l'INTERVALLE** :

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 que l'intéressé lui-même viendra contester dans les *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* filmés par Alain Fleischer. 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* (1970-1975) : la problématique

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 va prendre toute son importance. L'intervalle, je le rappelle, 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, qui divise, ce qui ouvre une brèche sur le dehors. Et 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*. 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. (IT, 234)

Il faudrait longuement 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 le « septembre noir » est passé par là. La plupart des protagonistes du film ont été victime de l'armée jordanienne. Le choc est immense pour Godard, qui va appliquer à ces images le même traitement critique qu'il fera subir à la photo de Jane Fonda publiée dans L'Express dans *Letter to Jane*.

Mais revenons pour l'instant au texte de Deleuze qui tente d'exonérer Godard pour son montage très provocateur des images d'Hitler et de Golda Meir. De fait, l'association a de quoi choquer, même s'il était courant de dire dans les milieux gauchistes pro-palestiniens des années 60-70 que ce qu'Israël fait aux palestiniens est du même ordre que ce que les nazis ont infligés aux juifs. C'est d'ailleurs ce que semble faire Godard dans ce montage vidéo, mais rien n'est aussi simple, nous y reviendrons. Deleuze poursuit :

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" » soit suscité par le dispositif même d'*Ici et ailleurs*, Jean-Luc Godard va contester cette lecture deleuzienne lors d'une rencontre avec Jean Narboni. De fait, ce dernier le confronte à la séquence en question qu'il trouve « rugueuse » et à l'interprétation qu'en fait 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 ! » (55'18'').

Or s'il l'on regarde de plus près la séquence incriminée, elle est précédée d'une première séquence (vers 17'00'') où sont associés et confrontés successivement les images de Lénine (associé à l'année 1917), de Maurice Thorez (à l'année 1936) et d'Adolf Hitler, — on voit ici à la fois une logique de rebonds ET de confrontation. 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 ces associations : « 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 séparés puis enfin rassemblés, du Vietnam et de Prague, de la Palestine et du Chili. Il conclura la séquence problématique qui associe et oppose Hitler à Lénine, puis Golda Meir à Hitler, en s'achèvant sur le corps d'un palestinien calciné par un laconique et autocritique « 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'').

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* (Albatros, 1980), premier pas vers les *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)

Au fond, c'est à la complexité que nous invite JLG et à ne pas s'en arrêter à des oppositions et à des associations trop simples et trop faciles, même s'il ne renie rien de ses propos. L'analogie, dans les rapports 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. Ce sont les rapports qui sont identifiés. De

fait, le montage dialectise. On pourrait dire d'une formule, que chez Godard la différence relie et la relation sépare. C'est ce que nous allons voir maintenant avec l'analyse que Jacques Rancière fait d'un court passage de l'épisode 4b de ses *Histoire(s) du cinéma*.

Mais avant de passer à l'analyse de Jacques Rancière, 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 :

... quand le TOUT devient la 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. (...) 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). (IT, 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 de 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* (La fabrique, 2003). Rapporté à Godard, il y aurait quelque chose d'*incommensurable*, c'est-à-dire de « sans commune mesure », entre les images associées, telles celles d'Hitler et de Golda Meir.

IV. Jacques Rancière et les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) dans *La Fable cinématographique* (Seuil, 2001) et *Le destin des images* (La Fabrique, 2003)

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. Jean-Luc Godard pour sa part entreprend cette ample lecture de l'histoire du cinéma près de 15 ans après *Ici et ailleurs*, mais elle prend aussi le relai de la série de conférences canadiennes qui ont menées à la publication de *l'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* en 2001 aux éditions du Seuil, Rancière met en valeur la quadruple opération que met en œuvre 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, la solution finale, les camps, les fours crématoires... Notons le rôle essentiel de la voix 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 réflexion à l'occasion de l'analyse d'une scène de l'épisode 4b des *Histoire(s)* intitulée « 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 approfondit 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 contemporaine 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 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 une image de *The Spiral Staircase* de Robert Siodmack (1'54''), l'image très célèbre de l'enfant juif du ghetto de Varsovie (2'09''), une image des *Nibelungen* de Fritz Lang, puis de Fassbinder (2'23'') et de Antonioni (2'33''), de *Judex* de Franju (2'40''), enfin de *La Foule* de King Vidor et de *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 voix off, 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 (voir les images).

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. 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 simplement de l'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 qui lient l'image *Des mains, la nuit* de Robert Siodmak à 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* parle à nouveau de 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.

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)

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. » (p. 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)

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

A son tour, la phrase-image établit entre deux éléments hétérogènes et distants un rapport 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, des sons et des images. Nous avons envisagé ensuite la notion de phrase-image qui pour Jacques Rancière donne la commune mesure à l'incommensurable, c'est-à-dire à ce qui apparaît infiniment lointain, par le biais d'un montage aussi bien dialectique que symbolique, c'est-à-dire par l'articulation de l'opposition que 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 passé des grandes catégories deleuziennes qui procèdent par larges touches et par des rapprochements et peuvent parfois sembler légèrement forcés (cf. le rapprochement Welles, Robbe-Grillet, Renais, Duras et Godard) à une analyse plus fine, de détail, telle celle que pratique Jacques Rancière, qui nous permet rétrospectivement de voir le fameux rapprochement entre Hitler et Gold Meir à la fois comme une provocation, un choc d'image et une analogie toujours aussi problématique, quoiqu'en dise Deleuze. Mais c'est là ouvrir un autre débat auquel je ne me risquerai pas.

Bertrand Bacqué