Décadrages
Cinéma, à travers champs

3 | 2004
Hitchcock côté cour

Jefferies et son contre-champ godardien. Le seuil hitchcockien des *Histoire(s) du cinéma*

André Chaperon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/554>

DOI : 10.4000/decadrages.554

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2004

Pagination : 35-44

ISBN : 978-2-9700582-0-5

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

André Chaperon, « Jefferies et son contre-champ godardien. Le seuil hitchcockien des *Histoire(s) du cinéma* », *Décadrages* [En ligne], 3 | 2004, mis en ligne le 29 avril 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/554> ; DOI : 10.4000/decadrages.554

Jefferies et son contre-champ godardien

Le seuil hitchcockien des *Histoire(s) du cinéma*

par André Chaperon

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte.

Pierre Reverdy in *Nord-Sud*, 1918, cité par Godard dans *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, 1994.

La première image

Un homme, immobilisé sur son siège, balaye de son regard un espace situé hors-champ, aussi bien devant lui qu'à ses côtés. Cette image, celle d'un James Stewart équipé de pied en cape (jambe dans le plâtre et prothèse oculaire) pour satisfaire un voyeurisme comme naturalisé diégétiquement (accidenté professionnel, le personnage de Jefferies doit prendre son mal en patience durant une semaine encore lorsque débute le récit de *Rear Window*), est devenue l'emblème convenu de la situation psycho-physiologique du spectateur de cinéma (atrophie de la fonction motrice et hypertrophie de la fonction visuelle). Cette image (cf. fig. 1), Godard la reprend au seuil de ses *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999), au tout début de l'épisode 1A (*Toutes les histoires*, 1989), après un carton noir tour à tour surimpressionné de trois mentions graphiques. Les deux premières sont à la fois thétiques et tautologiques («hoc opus / hic [labor] est»¹), instauratrices d'une tâche que Godard s'assigne d'entrée de jeu et dont il explicite simultanément la nature au moyen d'une voix *off*, la sienne propre, énonçant un aphorisme bressonien, autrement dit une de ces «lois de fer» que l'auteur du *Procès de Jeanne d'Arc* se forgeait «ne serait-ce que pour leur obéir ou désobéir difficilement»². Cet aphorisme, Godard le récrit partiellement (comme il procède généralement avec tout texte préexistant : très peu de citations *pures* chez lui), moins

1

¹ On peut les traduire ainsi : «Cet ouvrage consiste en ce travail». La barre transversale et le crochet droit rendent compte du découpage des mentions graphiques : la barre indique que les mentions (ou les paroles *off*) sont réparties sur plusieurs plans. Le crochet indique les sauts à la ligne à l'intérieur d'un même plan.

² Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 124.

3 *Id.*, p. 138.

4 L'énonciation bressonienne, dans les *Notes*, n'est en effet ni *blanche* ni impersonnelle, contrairement à l'image qui en est parfois donnée. Elle recourt tout autant, sinon plus, à l'impératif qu'à l'infinitif, un impératif dont l'adresse vise aussi bien l'énonciateur lui-même que son lecteur.

5 C'est à sa création en 1988 que la chaîne cryptée décide de produire les *Histoire(s)*, mais elle se retire après les deux premiers épisodes. Cette défection entraîne l'intervention de la Gaumont, déjà productrice de *Soigne ta droite* (1987).

6 Dans la *déclinaison* sous forme de livre des *Histoire(s)* (quatre volumes publiés en 1998 à l'enseigne Gallimard-Gaumont, dans la collection blanche), l'image de James Stewart est pourvue d'autres mentions graphiques : celles-ci indiquent l'ensemble des instances de production et de financement.

pour se le réapproprier que pour en accentuer le tour bressonien, substituant au « Sans rien changer, que tout soit différent »³ d'origine un « Ne change rien / pour que tout soit différent » plus bressonien que nature avec son impératif d'(auto-)adresse et sa finale volontariste⁴. La troisième mention graphique est classiquement *générique* puisqu'elle indique le producteur de l'épisode 1A (« CANAL [plus] »)⁵.

L'image d'un James Stewart en retrait dans son appartement (il s'agit pour lui de ne pas se faire repérer par Thorwald qu'il observe au lendemain du meurtre supposé) et plongé dans une quasi obscurité par un Godard qui gomme l'arrière-fond du plan originel (rappelons que chez Hitchcock cette scène a lieu en plein jour) succède donc à ce carton noir, tout en donnant l'impression de simplement émerger sur le fond de ce dernier à l'instar des mentions graphiques susmentionnées, parenté dans le *mode d'apparition* qui n'est pas sans accentuer son statut d'emblème surcodé. Cette image est d'ailleurs elle-même pourvue de mentions graphiques : la suite du générique (« présente »), puis le début d'un nouvel aphorisme à l'accent bressonien (« QUE [CHAQUE [ŒIL / NEGOCIE [POUR [LUI [- [MEME »), mais dont on ne trouve cette fois-ci aucune trace chez l'auteur des *Notes*⁶. Cet aphorisme se poursuit sur une deuxième citation de film, ou plutôt deux citations du même film (cf. *fig. 2 et 3*), *Confidential Report* (*Mr. Arkadin*, 1955) d'Orson Welles, au défilement ralenti, comme c'était déjà le cas pour *Rear Window*, par les moyens de la vidéo, mais qui se succèdent dans le même ordre que dans le récit wellesien. Le fait que le premier segment de l'aphorisme en question est surimpressionné à la fois sur le film de Hitchcock et sur les deux citations du film de Welles, renforce l'analogie d'un motif plastique, celui de l'œil humain qui s'adjoint un instrument optique à fins de grossissement de la réalité observée : un téléobjectif vissé sur un appareil photographique pour Jefferies, une loupe pour le montreur de puces de *Confidential*

2

3

Report qu'on voit dans son antre, d'abord de profil en plan de demi-ensemble (interrogé par Van Stratten, il n'en interrompt pas pour autant son activité), puis de face en gros plan (à gauche son œil droit vu à la loupe, comme si l'objet de sa vision – les puces – lui retournait son regard, à droite son œil gauche vu normalement). Le second segment de l'aphorisme s'inscrit sur ce seul gros plan, *doublé* alors par la voix *off* de Godard qui profère un autre aphorisme, effectivement bressonien celui-ci et à nouveau récrit en partie (sur le même mode qu'auparavant) : « Ne vas pas montrer tous les côtés des choses / Garde-toi une marge d'indéfini »⁷. Comme l'indique notre découpage, la voix se prolonge sur le plan suivant, un nouveau carton noir où interviennent la mention du titre (« HIS [TOIRE [(S) // DU [CINE [MA »⁸) et la première occurrence d'un bruit récurrent tout au long des *Histoire(s)*, celui d'une table de visionnement de film sur pellicule, visualisée peu après à l'image et dont l'utilisation en accéléré ou ralenti affecte la nature du son (on n'en reconnaît pas moins un bout de dialogue ancillaire de *Boudu sauvé des eaux* de Renoir (1932) : « Ah ! Qu'est-ce qu'il y a encore ? », dit l'antiquaire sauveur de Boudu, « Tu me chatouilles », répond la bonne).

Reconfiguration/Redisposition

L'image de James Stewart fait donc l'objet d'une *reconfiguration* généralisée : dans sa composition (opacification du fond) et sa vitesse de défilement (passage image par image), on l'a vu, mais aussi dans sa longueur, puisque Godard coupe le début du plan d'origine, pour n'en conserver que la fin et ôter ainsi à Jefferies tout recours possible au téléobjectif (un recours qui a donc lieu, chez Hitchcock, au début du plan). Quant au montage, il prive Jefferies de son contre-champ hitchcockien. Le jeu de regards des plus subtils⁹ qu'il déploie dans un plan *célibataire* se voit vidé de tout emploi et renvoyé à un autre regard (celui du montreur de puces) dont l'objet est tout aussi absent et, à supposer qu'on puisse (se) le restituer, des plus évanescents en soi. Le regard ne suture plus rien et le quatrième côté, non forclos par diégétisation, reste sur le devant de la scène pour se faire écran (de réception) d'un spectacle que Jefferies n'a plus qu'à reporter sur le plan de sa conscience. La situation du personnage, ou plutôt de la figure créée ainsi de toutes pièces par Godard, s'apparente ainsi à celle de l'observateur de la *camera obscura*, un « observateur [...] disjoint du pur fonctionnement de l'appareil et [qui] se contente d'assister, tel un témoin désincarné, à une représentation mécanique et transcendente de l'objectivité du monde »¹⁰. La *fenêstrenopè* est le seul instrument optique qui vaille dans cette *redisposition* de l'appartement de *Rear Window* opérée par les *Histoire(s)* ; sa prégnance

⁷ Le texte de Bresson est le suivant : « Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini » (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 107).

⁸ La double barre transversale est là pour indiquer non pas un changement de plan, mais le fait que « DU [CINÉ [MA » se substitue, après un moment de noir complet, à « HIS [TOIRE [(S) ».

⁹ Notons qu'une telle subtilité s'inscrit en faux contre ce qui ferait l'originalité de cet acteur (voir Luc Moullet « James Stewart ou « L'homme de mains » », *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, Paris, 1993) et contre la prétendue *neutralité* koulechovienne de son regard que le montage investirait de sens après-coup (nous n'entrerons pas en matière ici sur l'incompréhension historiographique dont témoigne cette interprétation des expériences de Koulechov, et renvoyons à ce propos à la mise au point de François Albera, « Koulechov en effet... », in *Brûler les planches, crever l'écran*, G.-D. Farcy, R. Prédal (éd.), L'Entretiens, St-Jean-de-Védas, 2001, p. 97-113).

¹⁰ Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994 [1^{ère} édition américaine : 1990], p. 73.

11 Les jumelles sont mises en avant sur différentes affiches de *Rear Window*.

motive aussi l'éviction des jumelles de Jefferies¹¹, instrument induisant une vision binoculaire et *constructiviste* (la gestion subjective de deux images dissemblables) qui aurait fait la part trop belle à l'*activisme* de la figure. Le montage godardien substitue au contre-champ attendu une autre situation de *vision pré-moderne*, celle déjà décrite de *Confidential Report*: vision de baraque de foire, dont la mise en scène wellesienne semble exemplifier une théorie antique de la vision. Dans la première citation de ce film en effet, l'œil du montreur de puces est éclairé vivement par une lumière qui semble émaner de l'objet observé et rendre possible son observation même. Godard recadre ce plan, ainsi que le suivant, au moyen d'un cache circulaire qui redouble les motifs de l'œil et de la loupe.

12 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros (Ça/Cinéma), Paris, 1980, p. 165.

13 *Id.*, p. 15. Remarquons qu'à cet égard la décision de publier un livre à partir des *Histoire(s)* ne laisse pas d'être paradoxale. Mais peut-être participe-t-elle d'une stratégie qui est parfois celle de l'art contemporain: mettre l'œuvre à l'épreuve du *passage* d'un support ou d'un dispositif à l'autre.

Rear Window et *Confidential Report* sont instrumentalisés au profit de la mise en place d'une scène *primitive*, celle d'une vision antérieure au cinéma, plus précisément à cette «histoire de la vision que le cinéma qui montre les choses a développée»¹² et que Godard va donner à voir *en cinéma*, au-delà de cette entame hitchcockienne, dans ces *Histoire(s) du cinéma* qui réalisent, près de dix ans après, le programme qu'il s'était donné dans son *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, «véritable en ce sens qu'elle serait faite d'images et de sons et non de textes, même illustrés»¹³. L'aphorisme à l'accent bressonien («QUE [CHAQUE [ŒIL / NEGOCIE [POUR [LUI [- [MEME»)), surimpressionné sur les citations de Hitchcock et de Welles, nous semble, dans ce contexte, pouvoir être interprété de la manière suivante: la différenciation entre les deux yeux dont il est question renvoie aussi bien à la vision binoculaire refusée à Jefferies qu'à l'espace de négociation ouvert entre un film et son spectateur par les mécanismes de production de sens au cinéma, dont ceux afférents au montage, un montage qui est chez Godard à la fois *surdéterminant* et *indéterminé*, ménageant à son spectateur cette «marge d'indéfini» dont parle Bresson. Quant au premier aphorisme («Ne change rien / pour que tout soit différent»), énoncé *off* avant même qu'intervienne l'image de James Stewart, il proclame peut-être d'emblée les pouvoirs que s'octroie un Godard *voyant* (et c'est bien ainsi qu'il pose devant sa bibliothèque), un Godard *vates* (le «poète inspiré» de la tradition antique, celui qui *vaticine* à bon escient), *remontant* (dans les deux sens du mot) histoire du cinéma et Histoire de façon à en dégager des puissances inédites, à l'instar du poète selon Reverdy, dont la «faculté majeure est de discerner, dans les choses, des rapports justes mais non évidents qui, dans un rapprochement violent, seront susceptibles de produire, par un accord imprévu,

une émotion que le spectacle des choses elles-mêmes serait incapable de nous donner»¹⁴.

Redécoupages

Décrivons maintenant plus cursivement la fin de ce qu'on peut considérer comme le générique à la fois des *Histoire(s)* en général et de l'épisode 1A en particulier, en nous attachant essentiellement au redécoupage dont le titre fait ensuite l'objet par deux fois. Dans un premier temps, le titre est d'abord redécoupé («his [toi [re / du [ciné [ma») sur fond d'un Nicholas Ray doublement *déchu*, mourant dans le *Nick's Movie* de Wenders (1980) et borgne sur une photo célèbre, une autre photo, intercalée entre les deux images précédentes, nous présentant un Ray en majesté, un de ces «jeunes corps fragiles et beaux» qui ont fait Hollywood et dont Godard voit l'archétype dans la figure du producteur Irving Thalberg (cf. 1A). Ray est un «lys brisé» comme l'énonce (*off*) Godard, reprenant là le titre français d'un film de Griffith (*Broken Blossoms*, 1919), dont l'héroïne, incarnée par Lillian Gish, est l'icône de l'innocence brisée. Ray est quant à lui l'icône d'un âge d'or disparu du cinéma hollywoodien, célébré en toute innocence critique par les jeunes Turcs à la fin des années 50 alors qu'il ne faisait que jeter ses derniers feux et que sa fin allait précipiter dans l'indépendance ou les coproductions internationales des *auteurs* qui n'allaient pas tous, à l'instar de Ray, en ressortir indemnes. Ce redécoupage du titre est dynamique : le «toi» de «his [toi [re» se multiplie à deux reprises, de gauche à droite, faisant saillir la dimension personnelle de l'écriture godardienne du cinéma. Godard s'adresse aussi bien à l'histoire en un dialogue sans cesse renouvelé qu'au spectateur de l'histoire qu'il lui *fait voir*. Cette dimension, déjà affirmée à l'époque de l'*Introduction à une véritable histoire du cinéma* (cette histoire était présentée comme «une psychanalyse de moi-même»¹⁵, par la confrontation des films de Godard à ceux qui constituaient alors son univers cinématographique de référence), s'accroît dans les *Histoire(s)*, notamment par le biais des incarnations multiples du *corps* de Godard (voix *off*, silhouette en contre-jour, photographies, autoportraits cinématographiques – JLG à la machine à écrire, à sa bibliothèque, etc.).

Dans un second temps, le titre est à la fois oblitéré en partie et surimpressionné par intermittence (jusqu'au *flicker*) par le titre de l'épisode 1A : «STOIRE [(S) [U [NEMOI» + «TOUTES LES HISTOIRE» (*sic*). Le toi et le moi sont mis en regard avec *émoi* tandis qu'on entend Godard tenir (*off*) ce petit monologue : «Toutes les histoires qu'il y aurait. Qu'il y aura ou qu'il y aurait ? Qu'il y a eu», affirmation finale martelée... et remise

¹⁴ Pierre Reverdy, «La fonction poétique» (1950), *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie (1932-1960)*, Œuvres complètes, t. 13, Flammarion, Paris, 1974, p. 57. Ce texte présente le dernier état de la définition reverdyenne de l'image poétique, dont la première formulation, donnée en exergue de notre article, remonte à 1918 et est reprise dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) par un Breton qui ne peut que prendre ses distances avec le côté *concerté* du rapprochement en question.

¹⁵ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, op. cit., p. 24.

en cause une vingtaine de minutes plus tard, dans ce même épisode 1A: «Dire par exemple toutes les histoires de films qui ne se sont jamais faits», autre histoire possible appartenant de plein droit à l'histoire du cinéma avec un «s» et qui n'a de framptonien que sa formulation puisque Godard nous semble viser là des projets de films non arrivés à terme en raison de simples aléas de production, et non pas, comme chez Frampton, des films qu'il s'agirait de faire parce qu'ils auraient déjà dû l'être dans le passé, un passé ainsi rendu à lui-même et dans lequel il est alors devenu possible de *s'originer*¹⁶. Un clignotement affecte aussi le plan suivant, un extrait du *King Kong* de 1933 (la mise en scène *muette* du cri sur le pont du bateau), manifestement filmé sur la moviola d'une table de visionnement. Ce clignotement est ensuite relayé sur le plan sonore par le crépitement d'une machine à écrire électronique, visualisée à l'instar de la table de visionnement.

Le cabinet du Dr. Godard

Le laboratoire godardien, dernier avatar du *musée imaginaire* de Malraux, est presque au complet. Il n'y manque plus que la bibliothèque qui ne tarde pas à faire son apparition sur fond d'un JLG à sa machine à écrire filmé sous un autre angle. La recherche peut commencer, elle a en fait déjà commencé. Il est possible de faire les histoires du cinéma, ses matériaux en sont devenus accessibles et il va s'agir maintenant de «pousser à l'extrême»¹⁷ leur confrontation, de les *rapprocher* avec violence et de les reconfigurer par les moyens de la vidéo. La machinerie de la vidéo, il faut le noter, n'accède pas à la représentation: on n'en voit que les effets, les *Histoire(s) du cinéma* en l'occurrence, réalisées en vidéo, même si certains de ses épisodes ont pu par la suite être transférés sur pellicule à l'occasion de projections particulières. Il en est de même de la vidéothèque de Godard (au sens *mobilier* du terme), qu'on peut voir pourtant dans *JLG/JLG*. C'est l'existence utopique d'une cinémathèque (films sur support pellicule) privée que présuppose la mise en avant de la table de visionnement. La vidéo se voit *déniée*, au sens freudien du terme, toute fonction d'archive pour être investie de la fonction plus noble d'outil créatif au service d'une *pensée en cinéma* qui fait mine de s'exercer devant nous. La vidéo ne reproduit pas, elle produit du nouveau.

Précisons, pour en finir avec cette notion de générique, qu'elle n'est pas vraiment pertinente à l'échelle des *Histoire(s)*. En effet, titre général et titres des huit épisodes circulent tout au long des 265 minutes des *Histoire(s)*, qu'ils soient repris ou qu'ils interviennent de manière anticipée. Godard n'a de cesse de revenir à son plan de départ, ce plan qu'il

¹⁶ Voir à ce propos Hollis Frampton, «Pour une métahistoire du film. Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun», in *Trafic*, n° 21, printemps 1997, p. 130-138.

¹⁷ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Gallimard (Idée/Arts, n° 1), 1965 [1^{ère} édition: 1947], p. 12.

sait être irréalisable (cf. le dialogue avec Serge Daney au début de l'épisode 2A), celui d'«un grand livre, avec huit chapitres principaux» dont la «disposition n'a pas bougé en dix ans»¹⁸. Il tourne inlassablement entre les «quatre murs»¹⁹ (de 1A à 4B) de sa *maison cinéma*, comme le Jean-Victor Poncet de l'épisode 2A entre les quatre murs de sa prison russe. Si ce dernier y «érige en méthode générale le principe de projection», le premier y donne libre cours à une pensée en cinéma qui se veut insistante et ressassante, tournant essentiellement autour d'une seule et même problématique, et ce indépendamment des objets plus ou moins propres à chacun des huit épisodes. Cette problématique est liée à une faute (à la fois péché originel à effet rétroactif et péché capital) dont le cinéma se serait rendu coupable. Durant la Seconde Guerre mondiale en effet, le cinéma ne s'est pas montré à la hauteur de sa mission ontologique (selon l'orthodoxie bazinienne) d'enregistrement de la réalité, concentrationnaire en l'occurrence. «Voilà presque cinquante ans que, dans le noir, le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer le réel. Maintenant celui-ci se venge et veut de vraies larmes et du vrai sang. [...] Les grands réalisateurs de fiction ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène» (voix *off* de Godard, épisode 1A).

Le contrôle de l'univers

Dans l'épisode 4A, intitulé «Le contrôle de l'univers», c'est Hitchcock, cinéaste auteurisé par les jeunes Turcs contre l'avis de la rédaction en chef des *Cahiers* (Bazin et Doniol-Valcroze), qui est donné comme étant le seul à avoir exercé ce contrôle. Si celui-ci concerne le seul champ du cinéma, il n'en reste pas moins que Godard oppose Hitchcock à des figures historiques telles qu'Alexandre, Jules César, Napoléon et Hitler²⁰, dictateurs ayant tous finalement échoués à prendre ce contrôle. L'univers hitchcockien, dont les principes de cohérence ont été mis en évidence pour la première fois (et de façon volontairement provocante) dans la monographie de Rohmer et Chabrol²¹, est donc mis sur le même plan que le réel, entreprise de substitution qui fait de Hitchcock le *metteur en scène* par excellence, celui qui impose en profondeur son univers formel aux dépens des fictions particulières qui l'agitent en surface.

Hitchcock est le *héros* de l'épisode 4A, le parangon de l'«artiste», comme l'indique un carton (cf. *fig. 4*) sur lequel on entend Hitchcock discourir des pouvoirs du cinéma vis-à-vis d'autres formes artistiques («Any Art Form...»). Il prend sa place dans une longue galerie de cinéastes dont les portraits se succèdent à l'image (Bresson, Lang, Cocteau (?), Rohmer,

¹⁸ Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Farrago, Tours, 2000, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Dans la version livre des *Histoire(s)*, Hitler a disparu de la transcription des textes dits en *off* par Godard. Dans les *Histoire(s)*, le film, la référence au nazisme est notamment activée par la gémation expressive du «s»: «Histoire(s) avec un SS» entend-on souvent Godard proférer.

²¹ Eric Rohmer, Claude Chabrol, *Hitchcock*, Editions universitaires (Classiques du cinéma, n° 6), Paris, 1957.

4

5

22 C'est en 1957 déjà que Godard fait de Hitchcock le représentant de l'Art tel que le définit Malraux. Voir Jean-Luc Godard, «Le cinéma et son double», in *Cahiers du cinéma*, n° 72, juin 1957. Il s'agit là du compte rendu de *The Wrong Man*, film sur lequel se clôt le passage consacré à Hitchcock en 4A (cf. fig. 5).

23 Référence au livre que Paul Valéry a consacré en 1895 à Léonard de Vinci.

Truffaut, Rivette, Tati, Garrel et Fassbinder), et représente l'Art, autrement dit, comme l'énonce un Godard imprégné de la vision de l'art selon Malraux, «ce par quoi les formes deviennent style»²². Ce long passage consacré à Hitchcock se veut, dans sa massivité et sa densité, une «introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock»²³ (cartons), «le plus grand créateur de formes du vingtième siècle» (*off*). Ces formes sont censées être prégnantes, pouvoir s'imposer à l'esprit par-delà leur circonstance fictionnelle :

«On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel McCrea s'en allait faire en Hollande. On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel et pourquoi Janet Leigh s'arrête au Bates Motel et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'oncle Charlie. On a oublié de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman. Mais on se souvient d'un sac à main. Mais on se souvient d'un autocar dans le désert. Mais on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse à cheveux. Mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clés» (*off*).

Cette longue litanie, qui égrène l'oubli spectatorial dans lequel ne pourraient que tomber les différents contextes d'émergence (aussi bien au niveau local d'une séquence qu'au niveau global d'un film) de motifs plastiques privilégiés, ne signifie pas que ces derniers peuvent s'imposer par eux-mêmes, mais qu'ils cristallisent en eux le monde (fictionnel) qui les a vus naître, un monde qui ne subsiste plus qu'à l'état latent, toujours susceptible d'affleurer à la conscience du sujet certes, mais un monde désormais devenu contingent.

L'univers hitchcockien, selon Godard, n'est donc pas structuré *horizontalement*, en vertu de thèmes et de traits de mise en scène qui feraient retour d'un film à l'autre (thèse qui est celle de la *politique des auteurs* pratiquée par Rohmer et Chabrol), mais *verticalement*, en vertu de motifs qui se définissent par leur désancrage de tout film particulier et par leur capacité à se mouvoir au sein d'un univers considéré comme un tout, le Grand Film hitchcockien. Godard va dans le sens de cette conception, qu'il ne se contente pas d'énoncer verbalement, en instaurant par le montage un contrepoint systématique entre extraits de films de Hitchcock et éléments de la litanie susmentionnée : aucun film appelé par la voix ne répond en effet tout de suite à l'appel ; presque tous finissent par se présenter, mais avec un décalage dans le temps ; d'autres restent définitivement absents ; enfin, péripéties diégétiques (dont il est question dans la première partie de la litanie) et motifs plastiques (dont il est question dans la seconde), non contentes de ne pas être à leur place, intervertissent parfois leurs positions respectives (ainsi voit-on le verre de lait de *Suspicion* avant la scène de la falaise). Sans hors-champ fictionnel, ces motifs subsistent dans une sorte de ciel platonicien des idées. Ils se sont substitués à jamais à leur *film d'accueil* et vivent de leur propre vie. L'ontogenèse a pris le pas sur la phylogenèse, le développement en vertu de potentialités propres sur l'évolution déterminée par le milieu.

La toute dernière œuvre
et une des plus sensationnelles réussites du maître du "suspense"

ALFRED HITCHCOCK'S

avec L'EXTRAORDINAIRE

JAMES STEWART

Fenêtre sur Cour

(REAR WINDOW)

ATTENTION: Etant donné son importance
le film principal commence de suite

Une tension
insupportable
Un humour
consommé
Des trouvailles
irrésistibles

Une bande que l'on peut
sans crainte qualifier de
CHEF-D'ŒUVRE

REX

● ÉCRAN PANORAMIQUE ●

TÉL. 24 43 31

Pendant 2 heures vous êtes
projeté hors du réel !
DU TOUT GRAND CINÉMA

avec la nouvelle et
délicieuse grande vedette

GRACE KELLY ET
WENDELL COREY · THELMA RITTER

14 h. 30 x 17 h. x 20 h. x 22 h. 10 **PARLÉ FRANÇAIS**

PUBLICITÉ DANS LA TRIBUNE DE LAUSANNE DU 15 JUILLET 1955 À L'OCCASION
DE LA SORTIE DU FILM SUR LES ÉCRANS SUISSES ROMANDS. HITCHCOCK EST
DÉJÀ LE « MAÎTRE DU SUSPENSE », ET SON FILM UN « CHEF-D'ŒUVRE ».