

UN BEAU SOUCI. RÉFLEXIONS SUR LE MONTAGE DE/DANS *VOYAGE(S) EN UTOPIE* DE JEAN-LUC GODARD

André Habib, Université de Montréal

Un beau souci me semblait être un bon titre pour entamer une réflexion sur la question du montage dans l'exposition *Voyage(s) en utopie*, ou plutôt de ces multiples expositions, puisque parler au singulier d'un objet qui contient autant de couches de temps, de virtualités et d'actualités entremêlées, me paraît une impropriété. En entendant ce *beau souci*, je me doute bien que l'on aura aussi entendu un écho au titre de ce texte de Godard, paru en décembre 1956, *Montage mon beau souci*, déjà si brillamment confus, qui commençait par la phrase : « On sauvera ça au montage », phrase que le jeune critique, presque déjà cinéaste, cherchera ensuite à démonter¹. Il s'agissait pour lui d'une « maxime type de producteur », pas de cinéaste. Car il fallait selon lui, on se le rappellera, parvenir à réconcilier la mise en scène, qui est « un regard dans l'espace », et le montage, qui est un « battement de cœur » dans le temps ; mieux il faisait la démonstration que mise en scène et montage n'étaient pas deux pôles esthétiques antagonistes (comme le pensait plus ou moins Bazin), mais des pôles qui s'impliquaient l'un l'autre : parler de montage, c'est parler de mise en scène, et l'inverse.

Ce n'est peut-être pas une mauvaise façon d'entamer une réflexion sur *Voyage(s) en utopie*, d'avancer que cette exposition fut un battement de cœur et un regard, quelque chose qui se déroulait dans le temps et l'espace, et qu'il n'est pas possible, si on veut en parler, de séparer la scénographie des effets d'associations qu'elle engendrait : entre mise en scène dans l'espace et montage dans le temps (en l'occurrence, le temps du visiteur de ce « musée imaginaire » et « utopique » qui en reconstruisait le défilement dans l'espace).

« On sauvera ça au montage », maxime de producteur, nous disait Godard, mais qui a peut-être été aussi celle des responsables de cette exposition (Godard y compris), qui croyaient avec raison qu'il y avait quelque chose à sauver, nonobstant le fait que, même sauvé, tout le monde semble avoir été au bout du projet assez en reste. Ceci ne devrait plus être désormais notre *souci*, de démêler les intentions et les regrets, les frustrations et les aléas, du moins, ce n'est pas le mien.

Il demeure que la vie ou la survie de cette exposition a été un *beau souci* pour plusieurs. En amont pour ceux qui ont eu à la faire exister, c'est-à-dire la monter, la rendre « montrable », depuis *Collage(s) de France* jusqu'à *Voyage(s)* ; en aval pour ceux, la critique, le public, qui ont eu à en parler. « Ce qui est montré, ne peut être dit », nous annonçait-on, à la Wittgenstein, d'entrée de jeu de l'exposition, comme pour prendre de vitesse tous ceux qui allaient vouloir ou devoir en dire quelque chose (et qui ne se sont en général pas gênés) – et qui nous fait penser à l'enseignante à la porte de l'enfer de Dante, « vous qui entrez ici laissez toute espérance ».

Or, peut-être faudrait-il déjà commencer un peu honnêtement par dire ce qui fut montré (ce que peu ont fait, sauf Bernard Eisenschitz, récemment², et quelques autres, auquel je me permets d'ajouter le modeste effort que j'ai fait dans ce sens pour la revue électronique *Hors champ*)³ : dire

par exemple, les films qui étaient montrés (ceux de Godard, de Miéville, des cinéastes clés de sa formation, dans quelle configuration spatiale, dans quel « montage ») ; parler ou montrer les jeux de mots et les traits d'esprit (brillants ou faciles) dont ils procédaient, comme ce petit écrivain reprenant un passage de l'*Exode* à propos des tables de la loi ⁴, posé devant une machine à écrire elle-même posée devant deux écrans plats, à plats sur un bureau, et qui diffusaient l'un des émissions de TF1, l'autre une chaîne sportive, et qui décrivait la télé comme nouvelle table de la loi... (Figs. 1-2). Dire par exemple que parmi les films qui étaient incrustés sur le mur de la salle *Hier/Avoir* (salle 3), Godard a désenfoui des films cachés de sa filmographie *sixties-seventies* (aucun film d'avant 1967, année où commence le « malentendu ») : *One A.M.* (1969), *One plus One* (1968), *Vent d'Est* (1969), qui côtoyaient *Week-end* (1967) et *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994) et deux films de Miéville aux titres programmatiques, *Après la réconciliation* (2000) et *Nous sommes tous encore ici* (1997) ; dire que chaque écran était présenté avec un titre sur plaque argentée (à la manière des tableaux ou des gravures allégoriques), déclinant certains titres et sous-titres des salles du projet d'exposition initial, *Collage(s) de France* : « l'inconscient », « devoirs », « montage », « allégorie », « métaphore », « parabole », « rêverie », etc. Cette caisse de résonance de sons et d'images produisait latéralement des constellations de sens : entre la lecture de *Mein Kampf* dans *One plus One* et la « légende de la stéréo » dans *JLG/JLG*, entre les amérindiens de *One A.M.* et le petit indien lançant des flèches à Jean Yanne dans *Week-end*, entre la « rêverie » de *Vent d'Est* et « l'inconscient » de *Nous sommes tous encore ici*.



Fig. 1 – Table, machine à écrire, moniteurs à écran plat.

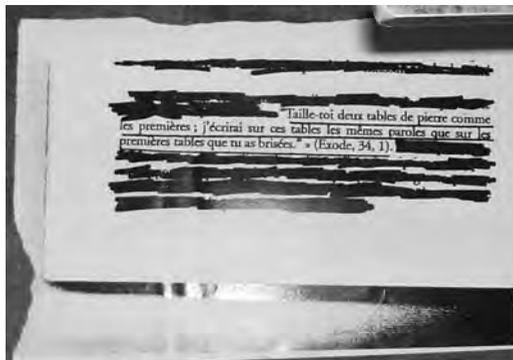


Fig. 2 – Les tables de la loi (détail de la Fig. 1).

Aussi, si Godard comme souvent se prête au jeu de l'archéologie ou des mathématiques (entre la théorie des ensembles et la logique combinatoire), il fallait à notre tour être un « visiteur mathématicien » ou un « spectateur archéologue » pour retrouver les termes et la jouissance de ce « théorème perdu ». Par exemple, faire à notre tour, chacun pour soi, un travail de remontage

mental, entre la dernière phrase de *Matière et mémoire* de Bergson, inscrite au sol⁵, et ce « train en marche » qui n'arrive pas en gare jusqu'à *aujourd'hui* (Figs. 3-4), entre la grille (qui figurait dans la première expo, mais dans une autre constellation de sens), un moniteur passant un plan qui évoquait le « No Trespassing » de *Citizen Kane* et une sorte de ready-made qui aurait pu s'intituler *Totem et tabou* (Fig. 5), composé d'une colonne de son, d'un ouvre-bouteille, d'une roue de bicyclette et d'un livre sur Freud... Et ainsi de suite.



Figs. 3-4 – Le train qui n'arrive pas en gare, jusqu'à aujourd'hui...

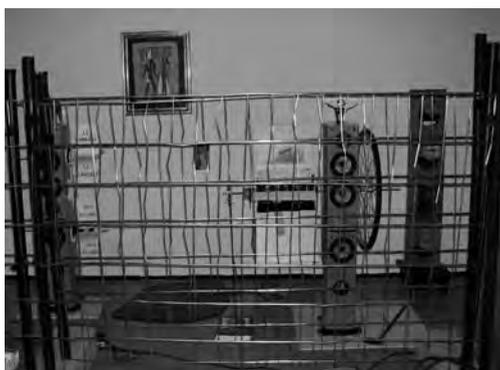
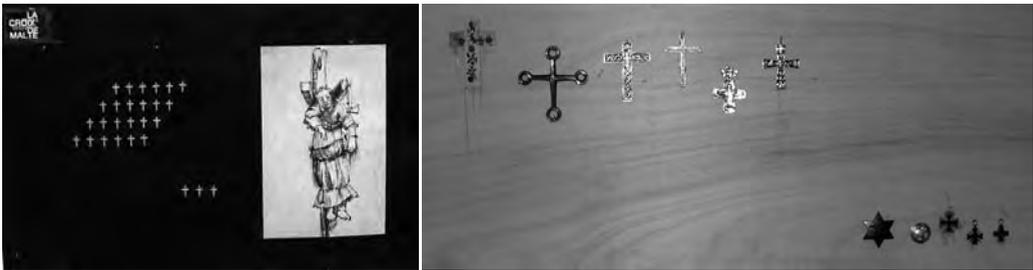


Fig. 5 – « Ready-made » *Totem et tabou*: colonne de son, ouvre-bouteille, roue de bicyclette...

L'exercice aurait pu également consister à analyser les déplacements et les condensations d'un projet d'exposition à un autre. Il suffit de ce point de vue de voir l'exemple tout simple de la Croix de Malte (dont Wenders avait tiré une belle séquence dans *Im Lauf der Zeit*, 1975), c'est-à-dire ce petit dispositif du projecteur cinématographique qui permet de créer l'impression du mouvement. Cette « croix » figurait dans la 9^e et dernière salle, *Le Tombeau (fable)*, de *Collage(s) de France*, comme une façon ingénieuse de rythmer la luminosité de la projection dans la salle (Fig. 6). On sait sans doute que la Croix de Malte, autrefois la Croix de fer, est par ailleurs un symbole associé aux croisades mais aussi au nazisme. Et c'est dans ce versant qu'on la retrouve dans *Voyage(s) en utopie*. Sur un mur qui en a choqué à tort plus d'un, on retrouve une véritable archéologie des *survivances* de cette croix à travers l'histoire (Figs. 7-8), dont la majorité des critiques n'ont retenu que la Croix de David et la Croix nazie (où l'on accusait encore une fois Godard de faire un couplage simpliste, qu'il n'a jamais fait d'ailleurs, entre le nazisme et le sionisme). On aura oublié en cours



Fig. 6 – Photogramme extrait de *Reportage amateur*, salle *Le Tombeau*, projet d'exposition *Collage(s) de France*. De sa baguette de maître, Jean-Luc Godard désigne la Croix de Malte.



Figs. 7-8 – Mur de croix, détail de la salle *Aujourd'hui*, dernière salle de *Voyage(s) en utopie*.

de route, d'une part, la place de cette petite pièce dans le dispositif de projection aux origines du cinéma, et par extension ou métaphore, un « mouvement de l'Histoire » qu'il permet de scander, de rythmer ; d'autres part, peu ont parlé de toutes les autres croix (et en particulier de la déclinaison des croix des Croisades) qui se retrouvent sur ce mur, véritable mur des lamentations ou « tombeau » pour l'œil (la salle 9 s'appelait bien *Le Tombeau*), qui, via Goya (qui figurait aussi, bien qu'avec un autre tableau et dans un autre dispositif, dans le plan initial), nous rappelle les atrocités commises en son nom. On se rappellera qu'une salle de *Collage(s)*, intitulée *Les Salauds*, devait précisément traiter, par montage interposé, des trois grandes religions. Étonnamment, personne ne semble avoir relevé, entre la croix nazie et la gravure de Goya, une croix de Lorraine (construite sommairement avec une règle de fer et deux bouts de bois), symbole de la Résistance française. Dieu ne niche-t-il pas dans le détail ? Et ce ne sont que quelques exemples, presque arbitraires, du travail auquel cette exposition pouvait donner lieu...

Malheureusement, il semble que le *souci* (technique, administratif, artistique, financier) – dont cette exposition a été en quelque sorte le précipité –, a eu préséance sur l'œuvre et l'opération interne, tout à la fois créatrice et destructrice, qui l'animait. Cette opération fut bel et bien une opération de montage, c'est aussi dire de démontage et de remontage, d'une exposition à une autre. Penser le montage de cette exposition, c'est donc aussi prendre acte de la robe aux mille coutures dont elle est faite, à la fois les jeux de déplacements et de condensation (c'est-à-dire de montage) qui se sont joués d'une exposition à l'autre, mais aussi les agencements spécifiques, les choix de mise en scène d'un regard et de montages hétérogènes dont elle procède, et qui ont fait battre le cœur de certains.

Il serait difficile de retracer ici la généalogie ou l'archéologie de la pensée et de la pratique du montage chez Godard, depuis *Une histoire d'eau* (1958) et même avant, jusqu'à *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), et au-delà. Il est clair que le montage, tel qu'il l'entend, est au cœur de son travail sur l'image ; le montage est un exercice de pensée, y compris d'une pensée et d'une écriture de l'Histoire (de l'art, du cinéma). Particulièrement, mais pas exclusivement, depuis une trentaine d'années (je donne les conférences de Montréal ⁶, en 1978, comme repère arbitraire), on assiste à une véritable mise en œuvre d'une heuristique et d'une épistémologie du montage, qui prend diverses formes (plastiques, pratiques, métaphoriques et discursives) : qu'il s'agisse de ses idées sur le champ et le contre-champ (dans *Notre musique*, 2004, et ailleurs), de sa petite histoire de la projection (dans *JLG/JLG* et ailleurs), de l'exemple de la médecine et de la biologie, cet exemple souvent repris de Vésale et de Copernic « réunis » par François Jacob, et bien évidemment, les réflexions et le chantier dans et autour des *Histoire(s) du cinéma* : « rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées », pour reprendre la phrase de Bresson ⁷ souvent détournée par Godard, c'est déjà faire du cinéma, c'est déjà une façon de voir quelque chose qui n'a pas été vu, c'est-à-dire faire un travail d'historien. Même si chacun a le droit de marcher ou pas, l'erreur serait quand même de ne pas cheminer.

Bien entendu, la pensée de Godard par rapport au montage cinématographique est paradoxale. Dans de nombreuses conférences, il rappellera l'idée que « le montage fait la spécificité du cinéma » ⁸ (ce serait son destin), et en même temps, que personne ne l'a trouvé. Le paradoxe c'est qu'une bonne part de l'histoire du cinéma, en particulier le cinéma récent de Godard, s'érige sur une pratique de l'histoire par le montage, par l'idée de rapprocher un son et une image, deux images, deux sons, afin de voir une petite « leur historique » : Godard accomplirait un destin du cinéma, précisément là où ce dernier aurait, selon lui, historiquement, échoué.

Cette méthode et cette pensée du montage que l'on pourrait appeler « comparatiste », déjà à l'époque des leçons à Montréal, prenaient le nom d'« archéologie », de « géologie ». Il disait : « Il doit y avoir des couches géologiques, des glissements de terrains culturels, et pour faire ça effectivement, il faut des moyens de vision et des moyens d'analyse, pas forcément très puissants, mais bien adaptés » ⁹. S'il se plaignait, en 1978, que l'album photographique du cinéma existait, mais « que les moyens pour le feuilleter ne sont pas possibles » ¹⁰, la vidéo à partir des années 80 et dans les *Histoire(s) du cinéma* en particulier, puis, à une autre échelle, l'espace du musée dans *Voyage en utopie* (qui faisait la part plus que belle, essentielle aux reproductions, plutôt qu'aux originaux, comme le soulignait Dominique Païni) ¹¹, furent peut-être envisagées comme deux possibilités, deux « médiums », chacun à son échelle et selon des jeux d'échelle et de rythme différents, qui offraient la chance et donnaient les moyens – y compris techniques et financiers – de voir et de penser, par « rapprochements », quelques pages de cet album immense, quelques « ruines pendantes » ¹² de l'histoire désenséveliées.

La métaphore « archéologique » et « ruiniste » n'est pas innocente ici, et elle file quand on regarde de plus près une bonne part du travail récent de Godard (et je ne parle pas ici des ruines qu'il a filmées à Berlin dans *Allemagne 90 neuf zéro*, 1991, et à Sarajevo dans *Notre musique*, bien qu'elles pourraient s'inscrire dans une réflexion plus vaste). Comme le rappelait Dominique Païni dans *Le Cinéma, un art moderne*, les *Histoire(s) du cinéma* étaient engagées de plain-pied dans cet imaginaire de la ruine contemporain, qui a envahi tant les Cinémathèques que les « pratiques ruinistes » de certains cinéastes expérimentaux et vidéastes (et à propos duquel je me suis un peu longuement attardé dans ma thèse) ¹³.

Les Histoire(s) du cinéma sont – écrit-il – des programmations de nombreux extraits de films, comme si Godard avait trouvé de somptueux et antiques fragments filmiques. [...] Moderne

art des ruines, « fouilles » inédites [...], les fragments de films sont arrachés à leur site initial pour être renversés dans celui du mémorable, comme c'est le cas des fragments antiques montrés dans un musée ¹⁴.

Et dans *Le Temps exposé*, Païni poursuit :

Le magnétoscope fut une machine à fabriquer de la ruine, celle des films. Ruiner les films au profit d'une autre histoire, une histoire de l'art du film. L'histoire de l'art n'implique-t-elle pas, après tout, que l'œuvre soit en ruine pour être interprétée ? Le magnétoscope en aurait été l'outil dialectique ¹⁵.

Les techniques de reproduction vidéo fragmentent les œuvres, ruinent les films, mais permettent de générer un « musée imaginaire », des « programmations-attractions » (dont on sait ce qu'elles doivent au musée du cinéma et aux programmes de Langlois). On sait aussi que, de Warburg à Malraux, la reproduction photographique des œuvres fut la condition *sine qua non* d'une autre histoire de l'art, projet *Mnémosyne* ou *Musée imaginaire*, dont Godard est l'un des héritiers possible.

La ruine est aussi au cœur des opérations de ces projets d'expositions. En regardant *Reportage amateur* (Figs. 9-10), le petit film non exposé où Godard expose à Anne-Marie Miéville un parcours des maquettes de *Collage(s) de France*, on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit là d'une sorte de *Vue imaginaire du Centre Pompidou en ruines* (et l'on sait que certaines toiles devaient venir du Louvre). Les ruines, et plus généralement un « imaginaire de la ruine », devaient d'ailleurs y être omniprésents, notamment dans la salle 1 (Fig. 11).



Figs. 9-10 – Extraits de *Reportage amateur*, salle 1 *Le Mythe*.



Fig. 11 – Vue de l'exposition, salle *Avant-hier*.

Et que sont des ruines, sinon, pour reprendre une définition de Georges Didi-Huberman, un « démontage des choses patiemment construites par l'histoire. [...] La ruine comme démontage et comme montage : ce sont des bribes hétérogènes constituant un champ de vie démontée, partiellement détruite, mais formant un tout bouleversant, montrable, monté »¹⁶. Et c'est aussi, une assez juste description de ces deux expositions : un montage de temps hétérogènes, une stratification de temps anachroniques, y compris de temps médiatiques et techniques hétérogènes : l'archéologie de Godard, de *Collage(s)* à *Voyage(s)* est aussi, comme l'étaient les *Histoire(s) du cinéma*, un impressionnant parcours de l'histoire de l'art et des techniques de reproduction, de l'appareil perspectif à la machine à écrire, de la photographie à la photocopie, de la sculpture égyptienne (en reproduction) à la peinture (authentique ou reproduite), de l'écriture au cinéma. On pourrait aussi relever que, de salle en salle, Godard explorait et exposait une vaste gamme de supports et de formats d'image : des rouleaux de pellicule 35mm aux images miniaturisées de cellulaires, des écrans plats LCD 16/9 au moniteur télé 4/3, des petits écrans de la salle *Avant-Hier*, avec leurs cadres peints comme des miniatures sur le mur. Seule curiosité symptomatique, on ne retrouve aucune image projetée dans *Voyage(s)* (alors que le projet de *Collage(s) de France* en contenait). Et peut-être est-ce un geste performatif d'un constat d'échec : la diffusion a remplacé la projection (et on sait l'importance que Godard accorde à cette distinction)¹⁷.

Ici comme ailleurs, peut-être est-ce une façon de dire, comme Godard le dit dans le documentaire d'Alain Fleischer, *Morceaux de conversation avec Jean-Luc Godard* (2007), en se promenant dans l'espace de la galerie : « On montre qu'on a eu aucune chance ... » avant d'ajouter :

C'est juste des ruines qu'on n'a pas creusées. C'est comme si on allait à Troie, et que Schlieman exposait ses maquettes de fouilles et que ses fouilles n'ont jamais été faites. [...] Une exposition n'a pas pu avoir lieu. Il en reste quelques briques, quelques ruines... qui étaient le principe même de l'exposition, de faire des grandes ruines ... Les gens n'auraient rien compris, mais ils auraient senti quelque chose. Ici on peut pas vraiment sentir ... Parce que j'ai essayé de faire le scénario comme quoi en quarante ans j'étais arrivé à ces ruines dont on n'a pas voulu.

À écouter Godard, on peut dire que la « ruine » n'est pas venue après, elle était là au début ; pour détourner une phrase de Derrida, « au commencement, il y a[vait] la ruine »¹⁸. Ensuite, on peut dire que ces « ruines dont on n'a pas voulu » sont devenues un chantier, le scénario d'un échec¹⁹, un chantier de fouilles non explorées, non creusées. Le montage de « ruines pendantes » initialement prévu, est devenu un chantier d'échafauds et de fils suspendus. Mais l'échec conserve néanmoins la mémoire de ce qui fut tenté (et dont on peut parler), par déplacement et condensation, pour reprendre encore une fois les termes du rêve freudien... et on sait la place qu'a joué la figure des ruines chez l'auteur de *Malaise dans la civilisation*, dans sa définition de l'appareil psychique. À ce propos, on pourrait dire de *Voyage(s) en utopie*, suivant la définition que donne Agamben du projet *Mnemosyne* de Warburg qu'il s'agit d'un « système mnémotechnique à usage privé » où « le savant et psychotique Warburg [mais on aurait pu aussi bien dire Godard] projeta et chercha à résoudre ses conflits personnels ». Agamben ajoutera que : « c'est le signe de la grandeur d'un individu dont les idiosyncrasies, mais aussi les remèdes trouvés pour les maîtriser, correspondent aux besoins secrets de l'esprit du temps »²⁰.

Si Godard est encore animé par l'idée que « à partir du cinéma on peut encore expliquer le monde entier », ce qu'il donne à voir c'est l'analyse symptomatique et archéologique d'un *malaise dans la civilisation de l'image*. Comme le rappelle Walter Benjamin, « les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur

en prit possession »²¹ : c'est-à-dire dans la constellation dialectique d'un Maintenant et d'un Autrefois, d'un Avant-Hier, d'un Hier et d'un Aujourd'hui.

Ce *Voyage(s) en utopie*, singulier et pluriel comme les *Histoire(s) du cinéma*, comme devaient l'être *Collage(s) de France*, pour finir, peut aussi apparaître à travers le prisme d'un autre voyage à travers temps et lieux : *Viaggio in Italia* (1953) de Roberto Rossellini parcourait lui aussi cette brèche entre le passé et le présent, sillonnant ruines et lieux de mémoire, à la recherche d'une unité perdue, à jamais perdue, entre ruines et chantier de fouilles, entre le désensevelissement du passé et l'enlisement du couple.

Ce *voyage-ci*, signé JLG, est balisé par les dates 1946-2006, qui fonctionnent moins comme des balises temporelles que comme un choc entre deux époques : 1946, c'est l'après-guerre, l'année de la distribution française de *Roma città aperta* (1945), l'année de l'arrivée de Godard à Paris au lycée Buffon, de la découverte des ciné-clubs, des rapines et des menus larcins dont il n'a pas perdu l'habitude. Soixante ans après, Godard a refait le voyage, de la Suisse à Paris, dans un monde qui a passablement changé. Il a retrouvé, monté, démonté et remonté pour l'occasion quelques cailloux, faux rubis ou diamants véritables, des pierres de touche ou des repoussoirs, qui lui ont permis en bout de ligne de se retrouver, lui fournissant peut-être une « preuve de son passage ». Ils ont entre temps permis à certains de rêver à des utopiques « demains » qui, faute de chanter, nous procureront au moins quelques beaux soucis.

- 1 Jean-Luc Godard, « Montage mon beau souci », dans *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956.
- 2 Bernard Eisenschitz, « La Réponse de Godard », dans *Cinéma*, n° 12, automne 2006, pp. 91-101.
- 3 André Habib, « Invitation au voyage », dans *Hors champ*, <http://www.horschamp.qc.ca>, juin 2006.
- 4 « Taille-toi deux tables de pierre comme les premières : j'écrirai sur ces tables les mêmes paroles que sur les premières tables que tu as brisées » (*Exode*, 34, 1). Ne retrouve-t-on pas ici aussi une allégorie biblique de la reproductibilité technique ?
- 5 « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté ». Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1999, p. 280.
- 6 Pour une retranscription partielle de ces fascinantes « leçons de cinéma », voir Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris 1980.
- 7 « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être ». Robert Bresson, *Note sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 2005, p. 52.
- 8 Parmi d'autres, « Le Montage, la solitude et la liberté » (1989), « *Histoire(s) du cinéma. À propos de cinéma et d'histoire* » (1995), dans Alain Bergala (sous la direction de), *Godard par Godard*, Cahiers du cinéma, Paris 1998, vol. 2, pp. 242-248 et pp. 401-405.
- 9 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, cit., p. 21.
- 10 *Ibidem*, p. 24.
- 11 Dominique Païni, *D'après JLG...*, dans Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James Williams, Michael Witt (sous la direction de), *Jean-Luc Godard. Documents*, Centre Pompidou, Paris 2006, p. 426.
- 12 On se souviendra peut-être de la formule baudelairienne, à propos de la photographie : « Qu'elle [la photographie] sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ». Charles Baudelaire, « Le Public moderne et la photographie », dans *Salon de 1859* (1859), dans Id., *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris 1968, p. 396.
- 13 Je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat, *Le Temps décomposé. Cinéma et imaginaire de la ruine*, Université de Montréal, 2008.
- 14 Dominique Païni, *La Résurgence du fragment*, dans Id., *Le Cinéma, un art moderne*, Cahiers du cinéma, Paris 1997, pp. 146-147.

- 15 Dominique Païni, *Le Temps exposé*, Cahiers du cinéma, Paris 2002, p. 40.
- 16 « Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman », entretien avec Guy Astic et Christian Tarting, dans *Ruines, Simulacres*, n° 5, septembre-décembre 2001, p. 9.
- 17 Cette distinction est souvent évoquée par Godard pour parler de la télévision. « Le cinéma projette ; la télévision diffuse ». Dans un entretien avec Serge Daney, en 1989, il précisera : « Mais on peut faire un souvenir de cette histoire projetable. C'est la seule, et c'est tout ce qu'on peut faire », dans *Godard par Godard*, cit., p. 161. *Voyage(s)* serait-il alors, en quelque sorte, le souvenir de *Collage(s)* ?
- 18 Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990, p. 72.
- 19 La mise en scène de l'échec est inscrite dans la trajectoire narrative d'un grand nombre des films de Godard, et, on pourrait même dire, est profondément inscrite dans la dynamique même de sa création, comme en témoigne la sublime *La Lettre à Freddy Buache* et, par-dessus tout, les déboires qui ont présidé à la réalisation de *Voyage(s) en utopie*. Sur ce point, on ne pourrait sans doute trouver une plus juste description de la productivité de l'échec chez Godard, que celle qui s'exprime dans cet adage beckettien, à propos du peintre Bram Van Velde : « Être un artiste est échouer comme nul autre n'ose échouer, [...] l'échec constitue son univers et son refus, désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre. [Il faut] faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapport, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité ». Samuel Beckett, *Bram Van Velde*, Éditions Georges Fall, Paris 1958, p. 14.
- 20 Giorgio Agamben, *Aby Warburg et la science sans nom*, dans Id., *Image et mémoire*, Hoëbeke, Paris 1998, p. 23.
- 21 Walter Benjamin, « Denkbilder », cité dans Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Minuit, Paris 2008, p. 307.