

**Littéralité et création  
cinématographique**

Vincent Bonnet

Diplômé en photographie de l'Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, Vincent Bonnet est, parallèlement à son doctorat en études cinématographiques (Université de Provence), codirecteur artistique de La Compagnie (Marseille). Il propose ici une approche opératoire de la littéralité dans le champ des études cinématographiques

### **Littéralité et création cinématographique : une lecture littéraliste de *Lettre à Freddy Buache* à propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne de Jean-Luc Godard » [1].**

La littéralité renvoie historiquement, par définition, à la littérature, à l'écrit ou au texte : à tout ce qui se compose de lettres. La notion a été principalement théorisée et pratiquée dans le champ de l'écriture poétique, en France, à partir des années soixante-dix, entre autre par Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud et Jean-Marie Gleize, dans la lignée des objectivistes américains des années trente. Les pratiques de ces auteurs se sont construites dans le refus d'une écriture qui renverrait à autre chose qu'à elle-même. Elles se fondent sur l'impossibilité de l'image littéraire en général et de la métaphore en particulier. Ces écritures sont souvent travaillées dans un souci de réflexivité critique et de rigueur formelle, et se concentrent sur les actes qui leur donnent naissance [2]. En faisant le constat réflexif de l'irréductibilité des mots et des choses dans le champ littéraire, ces écritures postulent, en acte, que les mots sont des choses, un point c'est tout. Ainsi, Claude Royet-Journoud écrit qu'il faut : « *Remplacer l'image par le mot image.* » [3]. C'est un des nœuds de l'approche littérale. Mais la littéralité d'un film, un film à la lettre : quel sens cela peut-il avoir ?

Neil Fornalik note dans une étude cinématographique que « *la dimension littérale n'est pas une propriété naturelle de l'image* » [4]. Comment définir alors cette relation problématique puisque contre-nature (une image n'est pas constituée de lettres), tout en prenant en compte l'expérience qu'un sujet percevant entretient face à une image : « *il n'y a pas de perception sans catégorisation immédiate* », l'image « *est verbalisée dans le moment même où elle est perçue : elle n'est perçue que verbalisée* » [5]. Face à une image, ce sont d'abord des mots qui nous viennent à l'esprit. Pourtant, comme l'écrit Michel Foucault, « *on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit* » [6]. Au-delà de la question de leur nature, l'irréductibilité de la lettre et de l'image, se résout dans une relation obligée malgré l'incompatibilité de leur lieu d'existence. Comment la littéralité pourrait être opératoire pour l'analyse des objets qu'on appelle films ? Nous ne chercherons pas ce qu'il y a *derrière* ce qui est projeté, nous n'interpréterons pas, dans une démarche visant à dire le sens du film, et à le chercher hors de lui, mais, au niveau méthodologique, nous chercherons tout simplement à voir et à entendre ce qui est projeté (filmé-monté) et à en formuler les enjeux : « *Comme il m'est difficile de voir ce que j'ai sous les yeux !* » écrivait Wittgenstein [7].

L'enjeu de ma démarche est donc de rendre opératoire cette notion (ou ce concept) dans le champ des études cinématographiques. Je proposerai pour cela, de faire une première mise au point théorique de la littéralité et d'en expérimenter l'utilité à travers une lecture que l'on peut nommer « littéraliste » d'un court-métrage vidéo de Jean-Luc Godard, du début des années 80, appelé communément *Lettre à Freddy Buache*.

### À propos de Lettre à Freddy Buache

Pour commémorer le cinq centième anniversaire de sa création [8], la ville de Lausanne a fait réaliser deux courts-métrages : celui de Jean-Luc Godard, ainsi qu'*Inventaire lausannois* d'Yves Yersin. L'une des raisons de l'appel à Jean-Luc Godard pour ce travail est sa proximité géographique avec le sujet. Appelé communément, *Lettre à Freddy Buache*, [9] ce court-métrage a pour titre intégral : *Lettre à Freddy Buache à propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne* [10] (c'est un des titres les plus longs de l'histoire du cinéma. [11]). D'une durée de onze minutes, le film est constitué de trente-sept plans dont trois cartons génériques (un au début et deux à la fin, le dernier carton a été supprimé dans l'édition D.V.D. [12]).

J'ai choisi ce film pour problématiser la littéralité, parce qu'il est exemplaire à plusieurs titres. D'abord, ce film est une lettre (au sens épistolaire). Ensuite, il est l'objet d'une des rares études cinématographiques problématisant la notion de littéralité, comme en témoigne l'article, « Le documentaire comme invention du littéral (sur *La Lettre à Freddy Buache*) » de Neil Fornalik (la littéralité y est théorisée en se limitant aux questions de sens pour l'image). Enfin, c'est un film manifeste, un art poétique : Jean-Luc Godard cinématographie son propre travail de création. Ce court-métrage nous permet donc d'envisager la littéralité, à la fois comme parti pris esthétique, comme méthode de lecture des films et comme outil de création filmique [13].

### Lire le film à la lettre

Dans cette démarche, je me réfère à une définition précise de la littéralité proposée par Emmanuel Hocquard dans un passage de *Ma Haie* : premièrement, « *la littéralité ne peut concerner que ce qui relève, à la lettre, du langage, oral ou écrit* » [14] ; deuxièmement, « *si l'on parle de littéralité, celle-ci ne peut porter que sur une proposition déjà formulée, oralement ou par écrit.* ». Hocquard précise qu'« *il ne peut être donc question de littéralité qu'à l'occasion de répétition de la proposition, dans un contexte de surdité, d'interrogation ou d'incertitude ou avec une intention ludique.* » [15].

Que produit une lecture strictement littérale du film ? On constate que le film est relativement pauvre en matières d'expressions qui mettent en jeu directement le langage : le son (quand il donne à entendre le langage oral) et l'image analogique (qui donne à lire ou à voir du langage écrit). Pourtant on repère, dans le court-métrage, trois traversées littérales du langage, dans des plans qui enregistrent, à l'image, une reproduction de mentions langagières écrites, répétant une proposition déjà formulée. A titre d'exemple, au plan dix-sept, qui monte et qui descend, on voit écrit un court instant (noir sur blanc) défense de monter sur une pancarte accrochée au bas d'une grue portuaire - juste avant que le mouvement panoramique ne se poursuive brusquement dans une montée paradoxale, contredisant ce qu'on est en train de lire.

Puis, dix plans plus tard, un panoramique fluide droite-gauche et en montée douce découvre, sur un fond gris d'immeuble, une lettre rouge d'enseigne, A, puis une autre lettre de la même couleur, R, produisant une lecture disjointe, lettre par lettre, d'un mot qui n'est pas encore totalement écrit. Un nouveau sens de lecture nous est proposé, de droite à gauche, à contre-sens de l'écriture occidentale, A puis R : AR. Une dernière traversée du langage nous est proposée : à la fin de ce même plan, un mouvement panoramique droite-gauche, suit la ligne de toit d'un immeuble ; le

mouvement de l'image nous fait découvrir progressivement et à rebours une autre enseigne, où nous pouvons lire en blanc le mot composition (plan vingt-sept).

Faire cette lecture littérale à la manière d'Emmanuel Hocquard, consiste ici à produire un autre film, ou plutôt à extraire du film, un texte : le texte littéral du film. Ce texte est sourd, ténébreux, insensé, sans articulation mais colorée : défense de monter, noir ; AR, rouge ; composition, blanche. Nous n'interpréterons pas, mais nous ne pouvons nous empêcher de penser au début d'un poème d'Arthur Rimbaud : *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, je dirais quelque jour vos naissances latentes*. Nous sommes démunis devant la présence insistante de la lettre, mais l'apparition de ces mots dans l'image n'est pas fortuite : nous lisons des lettres, des mots, des énoncés, mais ce qui apparaît pleinement, c'est la matérialité même de ces caractères, leur couleur, leur ligne, leur volume, leur taille, c'est-à-dire leur plasticité, tout ce qui fait image.

### Une littéralité filmique ?

En déplaçant la littéralité hors du champ littéraire, il nous faut dégager une spécificité plus générique de la notion, qui permettrait son usage dans d'autres champs d'application. En s'appuyant sur la théorie d'Emmanuel Hocquard, on peut affirmer que « l'opération littérale porte sur la répétition d'une proposition déjà existante dans un contexte d'interrogation » [16]. La proposition pourrait être, dans ce cas, filmique - et pas seulement langagière.

Le film *Lettre à Freddy Buache* se construit sur le retour incessant de certains plans. Jean-Luc Godard le formule clairement : « *ça suffisait trois plans* » [17] (pour faire ce film) et pourtant il en monte trente-sept. Exceptée la première séquence montée linéairement (dans laquelle le cinéaste installe le dispositif de la projection cinématographique), le film se compose de quatre types de plans qui viennent et qui reviennent : sept plans de « vert », cinq plans de « gris », trois plans de « bleu » et douze plans de visage de passant dans la foule. Ce n'est même plus une opération littérale que le montage met en jeu : la répétition des plans travaille un mode d'autolittéralité par la reprise de mêmes plans ; Jean-Luc Godard ne cesse de nous dire que c'est de la même chose dont on est en train de parler, même si ce que l'on voit diffère légèrement à chaque fois. Le montage parole-image concrétise une autre opération littérale : le film est ce guide qui nous fait voir ce que ses images *disent*. Le cinéaste assume ici une place d'auteur-spectateur de son film. Il répète, en parole, les plans du film. Il nous montre comment il voit ces choses, qu'on appelle plans. Il montre et monte son propre regard, qui ne commence à exister que par des phrases, des mots, des lettres. [18] Cette auto-mise-en-voix met en onde une parole vive, une forme de spontanéité, d'improvisation [19], comme si l'énoncé se construisait au moment même où il se formulait. Comme l'a bien remarqué Jacques Gerstenkorn, un trait rhétorique est particulièrement prégnant, c'est la coupe au milieu de la phrase, souvent après un article ou une préposition, pour relancer la parole en repartant du dernier mot ou dernier groupes de mots : « *cette figure de répétition, est homologuée dans les dictionnaires de rhétorique sous le doux nom d'anadiplose...* » [20]. La piste son de la parole rejoue une autolittéralité du son et du texte. Elle donne cette curieuse l'impression que Jean-Luc Godard s'écoute parler. Cette écoute, sonore et sourde, instaure une parole qui cherche à suspendre ce qui va venir après. Cet effet de répétition présent tout le long du court-métrage met en valeur certains mots grammaticaux comme les prépositions, qui ont intéressé les poètes de la littéralité parce qu'elles étaient le lieu par excellence du suspens du sens : « *mon cher Freddy... je vais essayer de...*

*te parler de... de ce court métrage sur la... sur la ville de Lausanne... sur... toujours parler sur... (...)  
on a donné de l'argent pour un... pour un film sur... et ça c'est un film de... il arrive pas encore à la  
sur... face » [21].*

>>>

### **Pas un film sur mais un film de**

« *Lettre à...* » n'est pas *un film sur*. Revenons aux conditions de production du film : il s'agit d'une commande. Et il y a là une impossibilité à répondre à l'attente précise du commanditaire : au sens de faire *un film sur...* La préposition « sur » détermine un objet qui est ici refusé, celui d'une image attendue. La question de l'image en général et de son refus en particulier traverse toutes les approches littéraires de la littéralité. Comment cela se concrétise-t-il dans un objet filmique composé de vingt-cinq images par seconde ? Tout d'abord, dans le refus de produire une image attendue de l'objet « ville de Lausanne », au sens d'une image représentative. Plus précisément, la littéralité opère un déplacement de l'objet de la représentation : Jean-Luc Godard déplace le foyer de la représentation de l'extérieur du film (un film sur) à l'intérieur du film (un film de) [22]. Pas *un film sur*, mais peut-être *un film de*. A quoi se rapporte la préposition *de* ? Sans être explicite, Jean-Luc Godard évoque quelques pistes : un film du fond des choses, un film de Jean-Luc Godard, un film de cinéma, un film documentaire, un film-lettre. Ou bien est-ce tout cela à la fois et c'est au spectateur de faire son travail. Dans cette indétermination, Le cinéaste veut simplement nous dire qu'il ne s'agit ici que d'un film ; ce n'est même pas un film, ce sont juste trois plans : « *tu vois simplement trois plans... trois plans qui durent ce... ce qu'ils doivent durer, le temps de... le temps de voir ce mouvement de... de vert... et de... et de bleu... qui passent par du... par du gris par du... du gris »* [23].

Le passage d'un plan à l'autre, à travers un mouvement et une durée qui met l'objet de la commande (la ville de Lausanne) entre parenthèses, interroge le comment filmer-*entre* : entre le ciel et l'eau, entre le vert et bleu, entre la périphérie et le centre, entre le roman et la fiction, entre les lignes droites et les lignes courbes, entre la commande de et la lettre à, entre le haut et le bas, entre monter et descendre, entre l'histoire et la géographie, entre l'ordre des choses et la liberté du créateur, entre la nature et la culture, entre le mouvement et l'immobilité. Dans le refus d'*un film sur*, et la nécessité d'*un film de*, le film travaille donc à la manifestation de la préposition *entre*. Ici, elle se présente dans une forme de représentation qui ne renverrait à rien d'autre qu'à elle-même, logée dans ce qui se joue entre la bande son et la bande image, et qui s'affirme par une absence marquée et troublante de spatialité et de temporalité, produite par des protocoles de filmage et de montage spécifiques.

### **Entre l'espace et le temps : c'est-à-dire trop de mouvement et de fixité**

Le montage génère l'absence de contrechamp [24] ; les plans sont juxtaposés mais irraccordables spatialement ou temporellement, ils sont réenchaînés arbitrairement grâce à la puissance de la

parole et à une pure logique répétitive d'un mouvement qui enfile une couleur après l'autre. Le montage produit aussi la disparition du hors-champ ; les plans ne renvoient à rien d'autre qu'à ce qu'ils contiennent, à aucun objet extérieur, « *le tout de la représentation est contenu dans l'actualisation visible des partis* » [25]. Les plans mettent en avant autant leur spécificité de pur enregistrement que leur propre autonomie fragmentaire et leur propre matérialité photographique comme photogramme.

L'arrêt sur image, l'immobilisation, propose en tant que stratégie figurative, « *de défaire la synthèse convenue et l'impression de réalité que tout mouvement cinématographique répand avec lui* » [26]. L'arrêt sur image, associé au ralenti et à l'envers du temps, est utilisé sur tous les plans (plutôt fixes) des passants de la ville. De l'anonymat de la foule, cette opération fait remonter à la surface de l'écran, des expressions insoupçonnées des visages de ceux qui passent. Elle donne à voir littéralement la matérialité de l'image cinématographique : le photogramme est pris entre deux temps et s'annonce comme une durée pure sans mouvement. Là, le défilement est interrompu, pour mettre à l'épreuve du temps l'artifice du dispositif de montage cinématographique : *play, pause, rewind, stop, fastforward*, dans tous les sens à la fois.

Au niveau du filmage, l'usage intempestif du panoramique dans les plans dits vert, bleu et gris, vide l'espace-temps de la représentation et figure un mouvement *entre*. Le filmage opère dans le panorama, qui nous est toujours refusé, un enregistrement continu d'une traversée d'un paysage insaisissable, dans tous les sens à la fois, de gauche à droite, de droite à gauche, de bas en haut, et de haut en bas. Dans les plans d'en bas ou du milieu, en imposant une vitesse assez élevée, un rythme changeant et des décrochages, la perception proposée par l'usage du panoramique repose principalement sur l'apparition de formes géométriques et de couleurs. Pour les plans d'en haut, le mouvement des panoramiques est plus fluide, plus lent, contrôlé. Il met en valeur un vide constitué d'aplats de couleurs. Les mouvements de caméra suivent des lignes, des lignes de sol, des lignes droites de la ville, des lignes courbes des arbres. Le film est une sorte de tracé, mobile, qui rend visible ce qui se joue entre les espaces par un mouvement excessif, un mouvement en soi et pour soi, qui opère un glissement continu, un défilement sur la surface de l'écran.

Le filmage nie donc les mouvements convenus et propose des alternatives à l'ordre de la représentation et de la narration. Cette proposition filmique « *se situerait aux deux pôles du cinéma pris comme graphie des mouvements : donc l'immobilisation et la mobilisation extrêmes* » [27] : trop de fixité et trop de mouvement. Elle propose, au delà ou en deçà de la représentation d'un espace-temps vraisemblable (cohérent, raccordable, reconnaissable), entre l'espace et le temps, de revenir aux constituants fondamentaux cinématographiques du cinéma, c'est-à-dire à des blocs ostentatoires de mouvement et de durée. Le mouvement en soi et la durée propre fonderaient-ils la lettre du cinématographe ?

## Ce film est préposition

Pas *un film sur*, mais *un film de* ou un *filmer-entre*, finalement, c'est un film de préposition. Claude-Royet Journoud insiste sur le fait que la préposition c'est « *l'action de mettre en avant.* » [28]. L'insistance littérale de la préposition dans le film, tant au niveau de la parole que du filmage-montage opère un suspens dialectique : l'indéfinition de l'objet du film se conjugue alors à

une indétermination du statut de ce film. Ce qui est mis en avant, au sens de ce qui apparaît en premier, c'est le film en tant que tel : c'est le film dans le film, le film sur le film, le film du film [29]. Le travail de cette réflexivité homofilmique s'inscrit dans une tradition littérale. Mais est-ce bien à un film auquel on assiste ? Cette indétermination nous ramène en deçà de l'affirmation provocatrice du début du *Camion* de Marguerite Duras : *G.D. : C'est un film ? M.D. : Ça aurait été un film. (Temps) C'est un film, oui. (Temps)* [30]. C'est un film qui est encore au fond des choses, il n'est pas encore remonté à la surface. Il s'agit d'inventer le film tel qu'il est en train de se faire, se construisant comme le procès même de sa propre création et production. Ceci est très manifeste dans la première séquence. Il peut être décrit comme une pure forme prépositionnelle et, par conséquent, ne pourrait-on pas affirmer, comme Claude Royet-Journoud à propos de la poésie, que « *ce film tout entier est préposition ?* ».

>>>

### La couleur comme parti pris littéral

Cette forme prépositionnelle s'inscrit dans une relation problématique entre les mots prononcés et le mouvement-durée des images. Jean-Luc Godard s'engage, à travers la parole de la bande son, dans un processus complexe qu'est la description de l'expérience de son propre film. Ici, décrire consiste à la fois, et dans le même temps, à dire ce qu'on a essayé de voir et à montrer ce qu'on a filmé. Mais décrire, cela ne va jamais de soi. En 1965, lors d'un entretien paru à l'occasion de la sortie de son nouveau film, les journalistes des *Cahiers du cinéma* constatent que l' « *on voit beaucoup de sang dans Pierrot le fou* », ce à quoi Jean-Luc Godard répond : « *Pas du sang, du rouge.* » [31]. De quoi parle-t-on quand on parle de ce qu'on voit, d'une image en tant que surface plastique ou d'un espace représentatif d'iconicité ?

Le parti pris littéral de Jean-Luc Godard est tranché et s'inscrit dans la lignée de ce que Roland Barthes a théorisé pour la photographie. « *La lettre de l'image correspond en somme au premier degré de l'intelligible* » [32]. La parole répond, d'une façon plus ou moins directe à la question : « qu'est-ce que c'est ? » et assume dans la cette dénotation, une fonction dénominative [33]. Ce « *message littéral [qu'il distingue du message linguistique et du message symbolique] est un message privatif, constitué par ce qui reste dans l'image lorsqu'on efface (mentalement) les signes de connotation* [34]. *Les signifiés de ce troisième message (littéral) sont formés par les objets réels de la scène, les signifiants par ces mêmes objets photographiés* [35] ou cinématographiés et « *le rapport du signifié et du signifiant est quasi tautologique* » [36] c'est-à-dire d'enregistrement. « *Ce message correspond en quelque sorte à la lettre de l'image, et l'on conviendra de l'appeler message littéral* » [37].

Mais Jean-Luc Godard va plus loin, dans le processus de littéralisation, qui se joue dans l'interaction montée de la bande son et de la bande image. En opérant la lecture ou la description de son propre film en train de se faire, il refuse de s'engager dans un processus de dénotation classique : nommer ou identifier les objets réels filmés. De la sorte, il produit une connotation paradoxale. Le paradoxe de cette forme de connotation volontaire produit, en terme de contenu, une dénotation encore plus puissante. Il cherche à atteindre l'en deçà de ce premier degré de l'intelligible, pour percevoir, comme un peintre en train de faire sa peinture, par une opération d'extraction verbale, que des

lignes, des formes et des couleurs. Une perception d'avant les objets, une perception d'avant, une parole d'avant le langage. Aller au fond des choses, tel est son programme, d'une radicale littéralité. Des formes, des couleurs. Des couleurs, des formes et des lignes. Jean-Luc Godard effectue ce passage du représenté au constituant matériel principal de l'image : la couleur. Jean-Luc Godard se positionne ici clairement en tant que peintre. La puissance de sa parole littéralise tout le film, à un mouvement et une durée de la couleur du plan : ce serait cela le cinéma, cela suffirait pour faire film. Il rejoint dans sa pratique la cinéaste-écrivaine Marguerite Duras, au moment où elle réalise *India Song* : « *Tu vois, pour moi, c'est le cinéma, ça. Tu montres un visage très rose, beau, les yeux clairs, clairs, clairs, presque blancs, nacrés, tu vois, et tu dis qu'elle regarde une couleur violette. Alors le mot « violet » envahit tout. Et c'est la couleur du plan. La couleur du plan, c'est la couleur du mot* » [38].

A travers cette lettre qui est peut-être un film et bien d'autres choses encore, le réalisateur arrive, en actes, à dépasser l'irréductibilité de ce que l'on voit et de ce que l'on dit. Par la puissance d'un filmage, d'un montage et d'une parole, littérales et autolittérales, il loge ensemble, dans l'espace-temps filmique, ce qu'il voit dans ce qu'il dit et ce qu'il dit dans ce qu'il voit. Pour Jean-Luc Godard, cinéaste à la lettre, c'est l'enfance de l'art, c'est simplement produire « *l'écriture d'un mouvement de la couleur et de la durée de son inscription, autant dans ce qu'on voit que dans sa formulation verbale* » [39]. Cela passe ici par différents types d'opérations littérales d'évidement, de soustraction, d'absence, de reproduction, de tautologie, de réflexivité, comme si le film cherchait son noyau dur, son centre et sa propre limite qui serait, le lieu où il ne serait plus un film.

Il se manifeste dans *Lettre à Freddy Buache* comme un philosophe-spectateur, à la manière d'un Gilles Deleuze qui aurait produit cinématographiquement une image de sa pensée : « *Toutes les images sont littérales, et doivent être prises littéralement. Quand une image est plane, il ne faut surtout pas lui redonner, même en esprit, une profondeur qui la défigurerait : c'est cela qui est difficile, saisir les images dans leur donnée immédiate. Et quand un cinéaste indique « attention, ce n'est que du cinéma », c'est encore une dimension de l'image qu'il faut prendre à la lettre. Il y a plusieurs vies distinctes, comme disait Vertov, une vie pour le film, une vie dans le film, une vie du film lui-même, qui doivent être prises ensemble. De toute façon une image ne représente pas une réalité supposée, elle est elle-même toute sa réalité* » [40]. On peut donc considérer que la littéralité nous propose des leçons de cinéma, parce qu'elle ne cesse de travailler ces pertinentes et lancinantes questions : qu'est-ce qu'une image ? Qu'est-ce qu'une image en cinéma ? Et qu'est-ce que le cinéma ? Lisons pour finir Jean-Luc Godard parlant de sa démarche de travail, un peu avant qu'il ne réalise ce court-métrage : « *Pour aller plus loin, il m'est difficile pour l'instant de continuer à mettre les mots et le langage écrit en premier. Il y a besoin de passer par les images, que celles-ci ne soient pas seulement un effet mais une cause (pas un bel effet photo mais une cause à défendre).* » [41].

---

[1] Recherche menée dans le cadre d'une thèse de doctorat, au titre de « *Le cinématographique et la littéralité : approches poétiques et comparatistes* » sous la direction de Thierry Millet, à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

[2] Lire l'article en ligne de Jean-Michel Maulpoix, *La poésie française depuis 1950, Ilé partie, 1970 : Décanter, déchanter...* à l'adresse : <http://www.maulpoix.net/decanter.html>

[3] Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, Eric Pesty Éditeur, 2007, p. 11.

[4] Neil Fornalik, *Le documentaire comme invention du littéral (sur la Lettre à Freddy Buache de Jean-Luc Godard)* in la revue *Admiranda*, N°10, *Le génie documentaire*, 1995, p. 35.



- [5] Roland Barthes, *Le message photographique* (1961) in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Éditions du Seuil, 1982, p. 21. Roland Barthes fait référence aux hypothèses de Bruner et Piaget.
- [6] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, 1966, p. 25.
- [7] Cité par Emmanuel Hocquard, in *Ma haie, Un privé à Tanger II*, P.O.L., 2001, p. 236.
- [8] Le film a été produit pour le 500e anniversaire, de la réunion de la Cité Médiévale avec Ouchy. Sa première projection eut lieu le 19 octobre 1981 à l'occasion de l'installation de la Cinémathèque Suisse dans l'ancien Casino de Montbenon restauré.
- [9] Freddy Buache était à l'époque directeur de la cinémathèque Suisse (à Lausanne) et un interlocuteur de Jean-Luc Godard.
- [10] Réalisation et scénario : J.L. Godard, collaboration : Jean-Bernard Menoud, François Musy, Pierre Binggeli, Gérard Ruey. Production : Film et Vidéo Production (Lausanne).
- [11] Jacques Gerstenkorn, *Libres figures : la rhétorique vagabonde de J.L. Godard, Lettre à Freddy Buache à propos d'un court métrage sur le ville de Lausanne*, in *Godard et le métier d'artiste*, sous la direction de Gilles Delavaud, Jean-Pierre Esquenazi, Marie François Grange, Actes du colloque de Cerisy, L'harmattan, 2001, p. 44 . « *C'est ce qu'on appelle un titre à rallonge ou plutôt à triple détente, parce qu'il semble rebondir à chaque préposition* ».
- [12] Nous avons travaillé sur la version du court-métrage édité en DVD par le Centre Pompidou dans l'ouvrage *Jean-Luc Godard Documents*, 2006.
- [13] Pour une lecture approfondie de cet article, il est conseillé de visionner le court-métrage.
- [14] Emmanuel Hocquard, *Opus Cit.*, p. 263.
- [15] *Ibid.*
- [16] Lire Emmanuel Hocquard, *Opus Cit.*
- [17] Extrait de la bande son du film *Lettre à Freddy Buache...*
- [18] Sur cette question du regard, voir Emmanuel Hocquard, *Opus Cit.*, p. 493-494. « *Au lieu de dire : « Je vous montre les choses telles qu'elles sont », ne serait-il pas préférable de dire : Je vous montre comment je vois les choses. Mais elles pourraient être montrées d'une quantité d'autres façons. Autrement dit, ce ne sont pas les choses telles qu'elles sont que je vous montre, mais mon regard tel qu'il est sur les choses que j'ai choisi de vous montrer. Ou encore, l'« objet » que je vous montre, c'est mon regard* ».
- [19] Lire Jacques Gerstenkorn, *Opus Cit.*, p. 47.
- [20] Jacques Gerstenkorn, *Opus Cit.*, p. 47.
- [21] Extrait de la bande son du film *Lettre à Freddy Buache...*
- [22] À partir de Dominique Fourcade : « *J'ai déplacé le foyer de la représentation de l'extérieur du mot à l'intérieur du mot.* » cité par Jean-Marie Gleize, *A noir Poésie et littéralité*, Éditions du Seuil, 1992, p. 132.
- [23] Extrait de la bande son du film *Lettre à Freddy Buache...*
- [24] Comme le note très justement Neil Fornalik dans son article, *Opus Cit.*
- [25] *Ibid.*, p. 35.
- [26] Jean-François Lyotard, *L'Acinéma* in *Cinema : Théorie, lectures* (sous la direction de Dominique Noguez), Paris, Klincksieck, 1978, p. 366.
- [27] *Ibid.*, p. 365.
- [28] Il y a un doute entretenu sur le fait que ce soit bien un film. Plus précisément, on ne cesse de se demander de quel film s'agit-il ? Celui qu'on est en train de voir, celui qui devait être fait, celui qui n'a pas pu être fait... L'endroit du film est problématique. En ce sens, la *Lettre à Freddy Buache...* est une préposition filmique : l'action de mettre en avant, joue ici à double titre, comme une mise en valeur de l'objet film et comme une proposition d'avant le film.
- [29] Lire Jacques Gerstenkorn, *Opus Cit.* p. 45. Il fait référence à la formule de Christian Metz à

propos de *Huit et Demi* : « Le « film dans le film », c'est le film même ».

[30] Marguerite Duras, *Le camion*, Les éditions de Minuit, 1977, p. 11-12.

[31] Jean-Luc Godard, *Parlons de Pierrot*, entretien réalisé par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan, *Cahiers du cinéma* N°171, octobre 1965 in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, édition établie par Alain Bergala, Cahiers du cinéma-éditions de l'étoile, 1985, p. 264.

[32] Roland Barthes, *Rhétorique de l'image* (1964) in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Éditions du Seuil, 1982, p. 34.

[33] voir Ibid, p. 31.

[34] Ibid, p. 34.

[35] Ibid, p. 28.

[36] Ibid, p. 28.

[37] Ibid, p. 29.

[38] Marguerite Duras, *La couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez*, Éditions Benoît Jacob, 2001, p.100.

[39] Jean-François Lyotard, *Opus Cit.*, p. 357 .

[40] Gilles Deleuze, *Portrait du philosophe en spectateur* (propos recueillis par Hervé Guibert, *Le monde*, 6 octobre 1983, à l'occasion de la parution de *Cinéma 1- L'image-mouvement*) in *Deux régimes de fou, Textes et entretiens, 1975-1995*, Les éditions de minuit, 2003, p. 199.

[41] Jean-Luc Godard, cité par Alain Bergala in *Cahier du cinéma*, N° 307, 1980, p. 39.