

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Henri AGEL

Le cas Godard

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1972, tome 68, p. 107-114

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

Le cas Godard

Godard est l'homme du jour, puisque son dernier film *Tout va bien* marque son retour à la production sinon commerciale, du moins susceptible d'être programmée dans un circuit commercial. Nous empruntons l'introduction de notre recherche à un article de Patrick Sery, publié dans *Le Monde* du 1er avril 1971 (ce n'est pas un poisson d'avril). A ce moment, Jean-Luc Godard après une éblouissante et pour certains scandaleuse carrière commencée en 1954 était, si l'on peut dire, passé dans la clandestinité, en réalisant des films « militants » qui ne pouvaient être distribués commercialement. « Non, disait le journaliste, Godard n'a pas pris le maquis. Non, l'enfant plus chéri que terrible de la nouvelle vague ne s'est pas résolu à la pellicule vierge. Mais, tel qu'en lui-même, enfin, la révolution l'a changé, il a voulu cesser d'être " le clown avant-gardiste de la bonne société ", et, découvrant qu' " il n'y a pas d'art en dehors de la lutte des classes ", il s'est muté en militant de la caméra-bazooka. » Après Mai 1968, il a refusé de suivre une carrière brillante et linéaire, tracée comme une avenue dans un beau jardin à la française, nappée de lauriers. Malraux dirait de lui qu'il a rejoint les cinéastes de la nuit.

Mais Godard veut refaire surface. Le système ne s'intéressant plus à ses films, il parcourt les capitales européennes aussi bien que les ciné-clubs de province pour montrer de quelle manière « faire politiquement du cinéma politique ». A Rome, il y a quelques jours, il affirmait que « le cinéma est un moment de la révolution » ; il se trouvait le week-end dernier à Bruxelles, invité par le Théâtre du Parvis pour une semaine sur le godardisme pré et post 68.

« Je ne suis plus un cinéaste qui fait des films politiques, mais je suis en train de me transformer en militant qui fait des films. »

Le choc fut tout de même brutal, *British Sounds*, *Pravda*, *Luttes en Italie*, *Vent d'Est* son autant d'« anti-films » volontairement « déconstruits » par rapport au spectacle, mais assez peu reconstruits. Pour ôter à l'image sa fascination et sa domination, Godard la brise, la casse,

la piétine, la coupe par des tableaux noirs, tandis que le son porte l'essentiel du message-massage. L'image, elle, ne sert qu'à expliquer. Toutes les trente secondes passe de la pellicule vierge destinée à montrer l'inaccomplissement de la tâche révolutionnaire.

« Masturbation mentale pour intellectuels de gauche... travail sectaire et coupé des masses que tu prétends atteindre... » « ... Pourquoi ennuyer les gens avec des brouillons de mauvaise qualité ? » « ... Jeune premier fêté dans les milieux parisiens qui manifeste une impatience petite-bourgeoise... » « ... A quoi rime ce vaste marais ? » La contestation ne tarde pas. Godard sourit et réplique, la voix aigre et moqueuse : « Nous n'en sommes plus aux discussions de ciné-club où chacun a une espèce de rot de satisfaction : " Ah ! c'est un bien beau film... " Non, le cinéma dominé a une fonction de reconduction de l'idéologie bourgeoise. Il faut mettre les gens à distance de l'écran pour qu'ils réfléchissent. Vous trouvez mes films ennuyeux ? Très bien. Ce rejet est un début de discussion. Il faut maintenant analyser pourquoi ils vous ont ennuyés. Le but d'une projection militante est de réunir des gens. Un point, c'est tout. »

« Le cinéma révolutionnaire ne peut-il être réalisé que par ceux qui ont la pratique sociale ? Je l'ai cru pendant dix ans. » Mais le cinéma peut-il être révolutionnaire ? questionne-t-on. « A l'Académie, ils se demandent toujours : « Le cinéma est-il un art ou pas ? » Il y a deux sortes de films militants : le film d'agit-prop, celui de Joris Ivens, de Chris Marker, intervenant directement dans l'événement, et le film « tableau noir », enseignant, celui que nous faisons. »

Nous n'insisterons pas sur ces films que très peu de spectateurs ont pu voir. Personnellement, nous en avons vu un à une séance organisée par le P. S. U. Un tiers du public était passionné, le second tiers sommeillait ou ricanait... le dernier tiers était parti. Limitons-nous à *Pierrot le fou* que tout le monde a pu voir, mais disons d'abord quelques mots de deux films de Godard réalisés en 1967 : *Week-end* et *La Chinoise*. Le premier montre la frénésie qui s'empare des automobilistes aux fins de semaine ; le second est une peinture (quasi prophétique) du milieu étudiant à la veille de 1968. « Tout ce qui est contemporain et brûlant, écrivait Roger Dadoun dans *Image et Son* (No 211), semble hanter notre cinéaste. » « Après avoir traité, au gré de l'actualité, de la guerre du Vietnam dans *Pierrot le fou*, de la question des grands ensembles dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (on parlait beaucoup à ce moment-là du « Plan Delouvrier »), et de la pénétration économique américaine dans *Made in U. S. A.*, il s'attaque à ce qui paraît bien être le problème capital de l'heure, à ce qui est certainement, au box office de l'information, le problème capital : la révolution culturelle chinoise...

Ingénument, Godard fait *La Chinoise*, où la disproportion entre la complexité et la richesse du propos, d'une part, et d'autre part la pauvreté et le simplisme de la réalisation atteint une dimension stupéfiante. On se doutait bien que la « pensée politique » de Godard se situait au niveau des titres spectaculaires de *Paris-Jour* ou de *Candide* — mais avec *La Chinoise*, ce qui apparaissait comme une déficience prend l'allure d'une perversion, et l'on voit se manifester un acharnement à détruire, à dégrader, à obscurcir des motivations et des expressions politiques qui sont pour un certain nombre d'hommes d'aujourd'hui la lumière même de l'existence. » L'entreprise godardienne, on le voit, n'attirait pas que des éloges !

On peut considérer comme très caractéristiques d'un côté l'article de J. de Baroncelli dans *Le Monde* du 31 décembre 1967 et l'émission de radio qui, au sujet du Festival de Monaco, a donné le 6 janvier 1968 la parole à Armand Lanoux. Baroncelli, après avoir résumé le film avec un sensible effort de sympathie, concluait : « *Week-end*, ce n'est pas seulement l'enfer des loisirs. Mais un enfer réduit aux proportions d'une bande dessinée absurde et peu ragoûtante. Un enfer d'autant plus sinistre qu'il est dérisoire. Peut-être (mais je ne le crois pas) l'enfer que nous méritons. » Lanoux va beaucoup plus loin et ne se contente pas de souligner le goût de Godard pour tout ce qu'il y a de très abject et de très immonde dans l'époque actuelle. Il dénonce « l'ambiguïté » du metteur en scène qui, au moment où il fustige l'abomination contemporaine, prend une sorte de plaisir nihiliste à la décrire. Il ajoute que Godard se comporte beaucoup plus en « révolté » qu'en révolutionnaire. L'excellent numéro de *France-Observateur*, postérieur à *La Chinoise* (mars 1967), mentionnait les réactions sévères de la gauche et de l'extrême-gauche et concluait en laissant entrevoir que le jeune intellectuel bourgeois qu'est Godard reste encore trop prisonnier de ses fantasmes pour donner un témoignage valable sur l'actualité.

Reprenons les choses d'un peu plus haut et surtout ne minimisons pas le rôle que Godard a joué dans le monde entier et son rôle capital dans le développement d'un cinéma libéré des servitudes conformistes.

On ne trouverait sans doute pas dans toute la production de ces vingt dernières années un cinéaste qui ait provoqué des débats aussi passionnés et suscité des prises de position aussi contradictoires que l'auteur de *Pierrot le fou*... Avec le premier de ses longs-métrages, d'une inspiration et d'une cadence très américaines, *A bout de souffle*, Jean-Luc Godard était parvenu à susciter un intérêt quasi unanime. Mais par la suite, il sembla prendre plaisir à des prouesses comme à des fantaisies qui révélaient au moins en apparence une telle désinvolture, un tel dandysme, et, pour tout dire, un tel parti pris de non-conformisme, que

la plupart des spectateurs tombèrent dans ce panneau, et virent en lui qui un mystificateur, qui un exhibitionniste. Si *Le Mépris* par sa structure, sa composition plastique et dramatique, ses admirables couleurs, sa qualité d'interprétation, a pu sembler classique et relativement accessible, en revanche *Une femme est une femme*, *Le Petit Soldat* et surtout *Les Carabiniers* soulevèrent selon les critiques et les publics de l'exaspération, des sarcasmes, du découragement. Et on peut gager que *Vivre sa vie* obtint quelque succès surtout en raison d'un malentendu : là où Godard présentait le processus ambigu mais finalement rédempteur d'une destinée « en marge » et singulière, on vit un réquisitoire contre la prostitution. *Alphaville* bénéficia des mêmes équivoques dans le domaine de la science-fiction ; il était facile de rattacher ce fantastique quotidien à *Métropolis* tout comme à l'hallucinant *1984* de Georges Orwell. Mais *Bande à part* déconcerta par son côté disparate et entre deux tons, mi-bouffon, mi-lyrique. Sans doute en regardant du côté de Jean Vigo, on pouvait s'y reconnaître et discerner des correspondances entre ce film et *l'Atalante* ou *Zéro de conduite*. Mais une fois de plus, le manque apparent de rigueur et de sérieux, l'indifférence, voire le dédain de l'auteur pour le public, l'étrange mariage du mélodrame et du canular, tout cela n'était pas fait pour plaire en un siècle où le souci du confort affectif et intellectuel submerge le cinéma et la télévision. Ce n'est certes pas *Pierrot le fou* (non plus que *Masculin-Féminin*, malgré l'admirable performance de J. P. Léaud) qui a rallié à Godard les suffrages des conservateurs. La présence de Belmondo lui a valu la sympathie d'une fraction de la foule, celle même qui a eu la curiosité de regarder *Léon Morin, prêtre* pour voir « Belmondo en curé ». Mais les « aficionados », ceux qui sont fidèles au jeune cinéaste depuis son premier film ont été comblés par cette œuvre qui est à la fois un accomplissement et un dépassement de la manière godardienne. Et ceux qui attendaient, sans se prononcer encore nettement, ont vu ici la véritable affirmation d'un génie poétique ; ils se sont ralliés à l'article enthousiaste d'Aragon publié dans *Les Lettres Françaises* (9 septembre 1965).

« Dans la palette de Delacroix, les rouges, vermillon, rouge de Venise et laque rouge de Rome ou garance, jouant avec le blanc, le cobalt et le cadmium, est-ce de ma part une sorte particulière de daltonisme ? éclipsent pour moi les autres teintes, comme si celles-ci n'étaient mises là qu'afin d'être le fond de ceux-là. Ou faut-il rappeler le mot du peintre à Philarète, Chasles, touchant Musset : " C'est un poète qui n'a pas de couleur... Moi, j'aime mieux les plaies béantes et la couleur vive du sang... " Cette phrase qui m'est toujours restée me revenait naturellement à voir *Pierrot le fou*. Pas seulement pour le sang. Le rouge y chante comme une obsession. Comme chez Renoir, dont une maison provençale avec ses terrasses rappelle ici les Terrasses à Cagnes. Comme une dominante du monde moderne. A tel point qu'à la sortie je ne voyais rien d'autre de Paris que les rouges : disques de sens

unique, yeux multiples de *l'on ne passe pas*, filles en pantalon de cochenille, boutiques garance, autos écarlates, minium multiplié aux balcons des ravalements, carthame tendre des lèvres et, des paroles du film, il ne me restait dans la mémoire que cette phrase que Godard a mise dans la bouche de Pierrot : " Je ne peux pas voir le sang "... mais qui, selon Godard, est de Federico Garcia Lorca, où ? qu'importe, par exemple dans la *Plainte pour la mort d'Ignacio Sanchez Mejias*, je ne peux pas voir le sang, je ne peux pas voir, je ne peux, je ne... Tout le film n'est que cet immense sanglot, de ne pouvoir, de ne pas supporter voir, et de répandre, de devoir répandre le sang. Un sang garance, écarlate, vermillon, carmin, que sais-je ? Le sang des *Massacres de Scio*, le sang de *La Mort de Sardanapale*, le sang de Juillet 1830, le sang de leurs enfants que vont répandre les trois Médées furieuses, celle de 1838 et celles de 1859 et 1862, tout le sang dont se barbouillent les lions et les tigres dans leurs combats avec les chevaux... Jamais il n'a tant coulé de sang à l'écran, de sang rouge, depuis le premier mort dans la chambre d'Anna-Marianne jusqu'au sien, jamais il n'y a eu à l'écran de sang aussi voyant que celui de l'accident d'auto, du nain tué avec des ciseaux, et je ne sais plus, je ne peux pas voir le sang, *Que ne quiero verla !* Et ce n'est pas Lorca, mais la radio qui annonce froidement cent quinze maquisards tués au Vietnam... Là, c'est Marianne qui élève la voix : C'est pénible, hein, ce que c'est anonyme... On dit cent quinze maquisards, et ça n'évoque rien, alors que pourtant, chacun, c'étaient des hommes, et on ne sait pas qui c'est : s'ils aiment une femme, s'ils ont des enfants, s'ils aiment mieux aller au cinéma ou au théâtre. On ne sait rien. On dit juste cent quinze tués. C'est comme la photographie, ça m'a toujours fasciné... Ce sang qu'on ne voit pas, sa couleur. On dirait que tout s'ordonne autour de cette couleur, merveilleusement. » Mais lisons aussi la suite de l'article qui s'oriente dans une direction un peu différente : « Personne ne sait mieux que Godard peindre l'ordre du désordre. Toujours. Dans *Les Carabiniers*, *Vivre sa vie*, *Bande à part*, ici. Le désordre de notre monde est sa matière, à l'issue des villes modernes, luisantes de néon et de formica, dans les quartiers suburbains ou les arrière-cours, ce que personne ne voit jamais avec les yeux de l'art, les poutrelles tordues, les machines rouillées, les déchets, les boîtes de conserves, des filins d'acier, tout ce bidonville de notre vie sans quoi nous ne pourrions vivre, mais que nous nous arrangeons pour ne pas voir. Peut-être que la folie de Pierrot, c'est qu'il est là à mettre dans le désordre de notre temps l'ordre stupéfiant de la passion. Peut-être. L'ordre désespéré de la passion (le désespoir, il est dans *Pierrot* dès le départ, le désespoir de ce mariage qu'il a fait, et la passion, le lyrisme, c'est la seule chance encore d'y échapper). »

Résumant l'apport de *Pierrot le fou*, Jacques Siclier écrivait au même moment dans *TeLERAMA* : « D'A bout de souffle à *Pierrot le fou*, il y a

sept ans. Sept ans de réflexion sur le cinéma. Des provocations, de la désinvolture, des manifestes, de la confusion d'esprit, des cabrioles de chien fou dans la grammaire, mais, en fin de compte, une forteresse de conventions jetée à bas, une rénovation totale du langage cinématographique et le triomphe du cinéma " à la première personne ". »

Il est indéniable que comme critique aux *Cahiers du Cinéma*, admirateur et commentateur pénétrant de Renoir, Lang et Nicholas Ray, Jean-Luc Godard a profondément réfléchi sur les possibilités d'un langage dont la sémiologie nous promet aujourd'hui d'explorer les arcanes. Et il n'y a pas de doute que cet écorché, cet exigeant qui a horreur de tous les mensonges, de toutes les impostures, a eu le souci, le cruel et impérieux souci, de chercher toute la vérité, de l'extraire fût-ce en lambeaux des ténèbres où on l'a exilée. Or la vérité la plus truquée, la mieux masquée, c'est celle qui préside aux rapports humains et plus précisément aux rapports qui unissent ou plutôt éloignent l'homme et la femme. Jean Collet dans le beau livre qu'il a consacré à l'auteur de *Pierrot le fou* (aux Editions Seghers) rappelle ce fragment de dialogue d'un court métrage de jeunesse réalisé par Godard : « Charlotte ! Tu te rends compte que, derrière le visage il y a l'âme, et que, dès qu'on regarde le visage d'une fille, on voit son âme. » Ou plutôt on croit la voir, on veut la voir. La caméra fébrile et inquisitrice du cinéaste n'aura pas d'autre obsession, qu'il s'agisse de Brigitte Bardot ou d'Anna Karina. Et Jean Collet conclut : « Dans l'univers de Godard, l'affrontement des regards est une lutte d'âme à âme, une lutte à mort. » En fait, dans *Pierrot le fou*, comme dans *Le Mépris*, la mort est bien l'aboutissement de cette tragédie sans cothurnes et sans drapé, engluée dans la vie de tous les jours, portée par la vie même de tous les jours, hybride et désarticulée, à son point extrême de paroxysme.

Mais cette vie, dira-t-on, ce sont les abouliques, les dévoyés, les anarchistes du dimanche qui la font telle. Godard ne dit pas le contraire. Il montre, et par la démarche même d'un découpage zigzaguant, constamment rompu et brisé, le malaise d'une génération qui, si nous en croyons Jacques Siclier, a toujours, par un goût pervers et mal assimilé de l'absolu, « joué à assommer les pompistes, en prenant modèle sur les Pieds Nickelés..., joué à marcher tout habillé dans l'eau avec Marianne, joué à Robinson ou à Paul et Virginie, joué à la guerre du Vietnam pour les touristes, joué au gangster : il a pratiqué la fuite en avant... et puis il s'est retrouvé en face de lui-même ». On ne saurait mieux résumer le film, mais il nous sera permis de nous demander si cette démarche que le critique semble universaliser ne reste pas celle d'une catégorie particulière de héros, les héros godardiens. Ne pourrait-on en dire autant d'Anna Karina (d'ailleurs merveilleuse et fascinante) en qui on peut voir une des figures mythologiques qui hantent Godard davantage qu'une

femme vraiment réelle ? Et voilà bien ce qui peut gêner même la critique de bonne volonté : ce couple tout comme ce style, ne sont-ils pas l'expression d'un certain romantisme qui serait — toutes choses égales d'ailleurs et avec le génie en plus — pour l'époque 1965, ce que fut le couple Gabin-Morgan dans *Quai des Brumes*, pour l'époque 1935 à 1940 ? Ce qu'on admire ici, ce qui touche dans le lyrisme tragique de Godard, n'est-ce pas simplement une expression plus moderne et plus mordante de ce mal du siècle qui s'étalait dans le cinéma français d'avant la seconde guerre mondiale ?

Reste à parler des « collages » de *Pierrot le fou* qui ont fait l'admiration d'Aragon et de toute la jeune critique. Barthélémy Amengual en a parlé avec son habituelle pénétration dans le No 57 d'*Etudes Cinématographiques* : « Comme ces sculpteurs, assembleurs des débris de notre civilisation technicienne, " collages " de bouchons de soda, de roues dentées et de pignons, de culots de lampes, d'ampoules grillées, etc., comme les pop'artistes, Godard assemble tout ce qu'il peut trouver dans notre monde qui lui paraisse propre à créer quelques rencontres détonantes et accusatrices. Il est vrai qu'il ne s'en tient pas qu'aux débris. Il s'en prend aussi bien aux œuvres de l'art ou de l'esprit. Mais il en fait d'abord des débris : fragments mal lus, mal dits, galvaudés, abîmés, coins d'images, reproductions de reproductions. Son art, art-piège, qui tend à boucler un certain réel sur lui-même pour qu'il s'auto-conteste, kaléidoscope dans lequel le miroir est vu et se voit miroir, est bien art de décalque (comme le frottage, le moulage, l'empreinte, la chronophotographie) qui exprime ce monde en lui volant directement ses matériaux, en se faisant fragment, élément de ce monde. »

Il y a donc simultanément référence lyrique à la poésie, à la peinture, aux journaux féminins, et dérision de cette référence même. « Tout se passe, écrit Amengual, chez Godard comme s'il n'avait rien en propre à dire, s'il ne parvenait pas à voir le monde d'un œil nu, à disposer de sa propre vision. Mais tout se passe encore mieux comme si Godard ne parvenait pas, à l'égal de ses héros, et c'est là que son film devient important (nous dirons pour notre part : inquiétant), à reconnaître la vérité du monde tout lisse, tout simple, la réalité tout court, au travers de l'épais manteau de mythes, de poésie, d'art, de culture, des plus nobles aux plus grossiers, des plus riches aux plus dégénérés. Shakespeare et Racine, et Rimbaud et Aragon et Queneau, France-Dimanche et Marie-Claire, célèbrent l'amour, et l'amour c'est ça, magnifient le monde, et le monde c'est ça. Ecrasés d'ailleurs par cette nausée, ses héros les plus lucides (Pierrot, Camille, Nana, Michel Poiccard) préfèrent partir. » Ne pourrait-on dire qu'il serait plus courageux de rester et d'assumer le tragique ou le bonheur quotidien en se libérant des servitudes culturelles comme des poncifs littéraires ?

Au fond, il y a chez ce cinéaste suisse un comportement qui a toujours été celui de l'intellectuel (et aussi du petit bourgeois) français : la peur d'être dupe. B. Amengual a bien vu cela. Il termine son étude en ces termes : « La peur d'être dupe sans doute lui ferme-t-elle pour le présent les voies de cette " vision juste, totale, des choses ", dont il fait hommage à Rossellini. » * Là est sans doute le fond du problème : des êtres ouverts aux « choses », comme l'ont été Renoir, Flaherty, Rossellini, comme l'est actuellement Jean Rouch, se libèrent spontanément de l'aliénation dénoncée par Godard. Mais peut-être a-t-il fallu ce long et chaotique itinéraire de *A bout de souffle* jusqu'à *Week-end* pour que le cinéaste suisse atteigne à la maturité de *Tout va bien*.

Henri Agel

* Critique de la génération de Truffaut, Godard a joué un rôle capital et a fait mieux aimer Renoir, Rossellini, le cinéma américain.

N. d. l. R. On lira avec intérêt, dans les pages vertes, le compte rendu de la brillante soutenance de thèse — la première en Sorbonne consacrée au cinéma — qui a valu récemment à l'auteur de cet article le grade de docteur ès lettres. Nous redisons à Henri Agel nos félicitations et aussi notre fierté de le compter parmi les collaborateurs des *Echos*.