

par Yannick Haenel

Génie de Jean-Daniel Pollet



Je profite de la sortie de *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard pour parler d'un autre génie du cinéma, Jean-Daniel Pollet, et de son chef-d'œuvre méconnu : *Méditerranée* (1963). Ce film est en effet cité souvent par Godard : on en voit des images dans *Histoire(s) du cinéma*, dans *De l'origine du XX^e siècle*, et plus abondamment encore dans son dernier film, dont il est, non pas une « influence », mais un passager fraternel, et peut-être, plus secrètement, le saint patron.

Les images de corrida qu'on voit dans *Film Socialisme*, c'est Pollet. Les barbelés du blockhaus en bord de mer, aussi. Les plans du dieu égyptien Horus, Pollet. La jeune fille qui boutonne sa blouse, moment de grâce érotique, encore Pollet.

Il y a une provision libre de poésie qui parcourt le temps. Faire des films ou écrire des livres, c'est se rendre disponible à cette opulence – c'est s'ouvrir à son flux incessant, et dialoguer avec ses jaillissements. Il n'y a pas de source. Rimbaud parle d'un « stock d'études ». Toutes les images sont à continuer. Godard puisant dans Pollet, c'est un geste philosophique de relance.

À l'époque de *Méditerranée*, Godard avait écrit un texte dans *Les Cahiers du cinéma*, où il montrait Pollet « plus courageux qu'Orphée » ; il y voyait un film sur l'instant déceif – immémorial – où les hommes, « solidaires du soleil », ne ramenaient pas encore le monde à eux, mais en partageaient la lumière avec les dieux : instant oublié par toutes les images du monde, comme si elles n'avaient de cesse de le recouvrir.

En un sens, Godard joue aujourd'hui pour Pollet le rôle d'Orphée : il va le chercher dans la mémoire du temps, il en ressuscite continuellement des images, parce que cette résurrection prodigue à son cinéma les

forces d'une innocence dont Pollet s'est fait, en son temps, le poète. Godard poursuit cette aventure à son compte, dans l'ouverture d'un héritage actif : celui d'une pensée qui, inlassablement, interroge la Grèce ancienne, c'est-à-dire le rapport entre tragédie, poésie, et politique.

Que voit-on dans *Méditerranée* ? Ce sont des rivages, des temples, des horizons de lumière. Il y a des pyramides, des barbelés, des pierres d'amphithéâtre rongées par les herbes. Il y a une jeune femme qui sourit au miroir en boutonnant sa blouse. Une autre jeune femme, endormie, qui glisse sur un lit dans un couloir d'hôpital. Il y a une salle d'opération, le sacrifice d'un taureau, une villa dont les murs crépitent au soleil. Il y a des statues antiques, le ciel, la mer, les dieux et les déesses. Il y a la Grèce, l'Égypte, et Venise. Mille détails sortent de leur cachette et se procurent une mémoire.

Cette mémoire n'a ni commencement ni fin. Elle ne se dépose pas. Au contraire, à travers le retour des images, elle se réveille. Chaque instant se fonde à travers la rencontre d'une image avec une autre image.

Une parole surgit qui évoque cette « montée d'immensité à l'intérieur, cette montée de mémoire flottante ». C'est une parole dure – impassible : les phrases ont la forme du silence ; elles jaillissent pourtant avec calme. Ce calme sculpte les images, il s'en approche et s'éloigne, comme un écho de clarté.

Les images se répètent, elles se combinent et s'ajustent. Elles se clarifient dans un libre jeu où le temps apparaît. Le temps surgit ; il vient à nous – on le voit se former, à l'égal du silence.

Méditerranée est un film qui met en images, par son montage, le fonctionnement même de la pensée, dont la forme s'ajuste en réseau, dont les clartés se distribuent à travers les frémissements d'une répétition vibrante. Il expose à chaque instant l'opération qui le constitue ; en ce sens il fait coïncider le commencement et la fin. C'est ce que donne à entendre le texte de Philippe Sollers, qui scande en voix off le film : « Une mémoire inconnue fuit obstinément vers des époques de plus en plus lointaines (...) Tout se fait horizon, tout se rapproche, tout se hante (...) L'accumulation de mémoire se poursuit, monotone, ancienne (...) L'une après l'autre les pièces du jeu sont reprises, elles seront relancées, autres et les mêmes, de la même façon et différemment ».

FILM
SOCIALISME



à cause de quoi la lumière

à cause de l'obscurité

Film Socialisme

de Jean-Luc Godard

Dans son dernier opus, *Film Socialisme*, Jean-Luc Godard mêle poésie et politique en Méditerranée. C'est là que le père de la Nouvelle Vague pose la question de la communauté.

par Yannick Haenel

FILM
SOCIALISME



démocratie et tragédie sont nées à Athènes

5

FILM
SOCIALISME



l'infection est un événement ancien

5

Si *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard est si réussi, si sa splendeur électrique jaune et bleue vous procure tant d'allégresse, c'est parce que s'inventent, dans l'oscillation méditée entre fiction, documentaire et archives, des images qui coïncident avec le trouble historique dont nous sommes l'objet, aujourd'hui, au début du XXI^e siècle. Si ces images semblent si justes, c'est parce que chacune d'elles affronte cet envêtement du médiatique qui pèse sur le destin généralisé des images, et parce qu'elles s'en délivrent poétiquement. Cette délivrance est la bonne nouvelle du film – son joyeux message.

C'est peut-être le film le moins mélancolique de Jean-Luc Godard. La pensée agit sous forme d'élan. Godard

le capitalisme est entré dans sa phase de destruction des pays, des échanges, des rapports dits humains et de l'économie elle-même, repose-t-il, avec cette férocité propre à l'urgence, une question de « vérité pratique » : celle de la communauté. Qu'avons-nous de commun, et avec qui ? De quelles communautés l'Europe dévastée est-elle le territoire ?

Il y a d'abord un paquebot sur lequel le film nous embarque avec une

archives, phrases, peintures, photographies, extraits de films montés comme une constellation de fulgurances, qui confère une profondeur historique aux deux premières parties.

Ce que le film nomme « socialisme » est-il en voyage, au garage, ou dans les noms propres de l'Histoire ? Les activités des passagers de la croisière sont documentées comme le spectacle d'une hystérie de



FILM SOCIALISME
Avec Alain Badiou,
Patti Smith...
Sortie le 19 mai



a toujours dit qu'il essayait de faire des films « utiles » – des films qui fassent entendre la vérité du temps. « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », disait Lautréamont. Ainsi *Film Socialisme*, en 2010, c'est-à-dire à une époque où

horde de touristes, des enfants, une chanteuse, un philosophe, et quelques passagers clandestins venant du siècle passé ; puis une station-service, où une famille est filmée comme une proposition politique ; enfin ce libre jeu des

masses : dans « *l'Europe de la culture* », comme l'appelle Godard, il n'y a plus que des touristes. Et les touristes, comme tous les corps expropriés d'eux-mêmes, ne sont jamais que des professionnels de la société, c'est-à-



dire les agneaux d'un abattoir dont ils cherchent à profiter. Aujourd'hui, dit Godard, les salauds sont sincères ; on pourrait ajouter que les touristes sont innocents.

L'Europe de la culture s'est achevée à Sarajevo. C'est ce que Godard a montré dans *Notre musique*, son précédent film. Nous voici donc, bien au-delà de cet achèvement, dans la mise à mort de l'art de vivre. Nous voici en Grèce, dont ce film, tandis qu'il se tournait, prophétisait la destruction économique.

La Méditerranée est ici pensée non seulement comme une suite de rivages mythiques, où, entre Égypte et Grèce, l'Histoire s'est élaborée à travers le temps, mais comme un territoire sacrificiel. L'âme est le refoulé de toute politique. « *L'argent a été inventé pour ne pas regarder les hommes dans les yeux* » : c'est une phrase qu'on entend dans le film. Le nom grec n'est pas seulement celui du bouc émissaire du capitalisme, mais aussi celui de la dévastation de la culture. Le bouc, dont la mise à mort coïncidait dans la Grèce ancienne avec l'invention de la tragédie, revient donc à notre époque comme le signe contraire d'une invention : à l'époque du nihilisme intégral, le sacrificiel ne conjure plus rien, il tourne à vide. Dès lors, il devient logique que ce qui s'est fondé sur les rivages hellènes,

c'est-à-dire un art et une civilisation, vienne également s'y éteindre.

Godard joue à ce propos sur le mot « Hellas/Hellas/Hélas ». Les trois noms de l'abandon viennent ici se condenser : la Grèce, l'enfer, le regret. Déjà, Eschyle jouait sur la malédiction du nom en mettant en rapport « Hélène » (Elle-Haine ?) – celle qui est à l'origine de la guerre de Troie –, et les « Héliènes » (*Héliénos*), le nom que se donnaient les Grecs.

La Méditerranée, chez Godard, est le nom de l'être, c'est-à-dire le refoulé de l'Histoire, ce dont les humains se détournent au gré de la technique. Ainsi voit-on plusieurs images tirées de *Méditerranée* (1963), le chef-d'œuvre de Jean-Daniel Pollet, film majeur sur la possibilité d'habiter poétiquement le monde.

La beauté de *Film Socialisme* ne vient pas de sa clarté tragique, ni de son expertise crépusculaire, mais de l'enthousiasme qui l'anime, c'est-à-dire de son intuition d'une renaissance. Celle-ci fait déborder le film d'une joie nouvelle, en la personne d'un enfant blond, une sorte de jeune Dionysos entouré d'animaux (ici un âne et un lama). Il ne tient pas en place, bouscule tous les repères, peint, fait de la musique ; il sait parler aux femmes, et se faire aimer des animaux. En un sens, l'enfant de *Film Socialisme* reprend la place qu'oc-

cupait Godard dans *Soigne ta droite* : celle de l'Idiot, du prince, de l'artiste. Son corps brusque est politique, il défait l'idée même de « crise ». Sa souveraineté met à mal les corps étroits ; sa dépense et son éclat relèvent d'un chef d'orchestre ; son élément est celui des étincelles. La bacchanale, alors, opère dans les couleurs. Cet enfant ressemble à Jacques Villeret – le plus grand acteur français, avec Jean-Pierre L  aud. Il a sa rondeur, ses gestes ahuris de scrier tendre, son savoir sur le rire et les pleurs. Les images qu'invente Godard deviennent alors de la peinture ; leur palette s'illumine de rouge, de jaune, de bleu, comme le pont du paquebot qu'on voyait au début du film, et qui se change dans notre mémoire en poème.

Les enfants et les animaux sont « impeccables » – ils vivent hors de la culpabilité. La question de l'innocence relaie chez Godard celle, plus ancienne, d'une « place sur la terre ». Les animaux et les enfants sont précieusement ce qui déborde la communauté, parce qu'ils n'ont rien de commun avec elle. Et peut-être ne pouvons-nous rencontrer vraiment que ce qui s'excepte – ce qui est sans commun. C'est une invitation à penser poétiquement. C'est aussi une idée politique. Nous sommes tous des enfants qui jouent avec les couleurs. Nous sommes tous des Grecs. •

TRANSFUGE

LITTÉRATURE & CINÉMA



#41\06-2010\6,50 €

GRAND ENTRETIEN

Pierre Guyotat

Écrivain intransigeant

Roman du mois

**Steve
Erickson**

Tristan Garcia,
fausse valeur ?

Interviews avec
Robert Coover
et **Erri de Luca**

Roman

Polanski

La tragédie d'un cinéaste

Cannes 2010,
notre palmarès ?

SPÉCIAL POCHE : les meilleurs livres de l'année