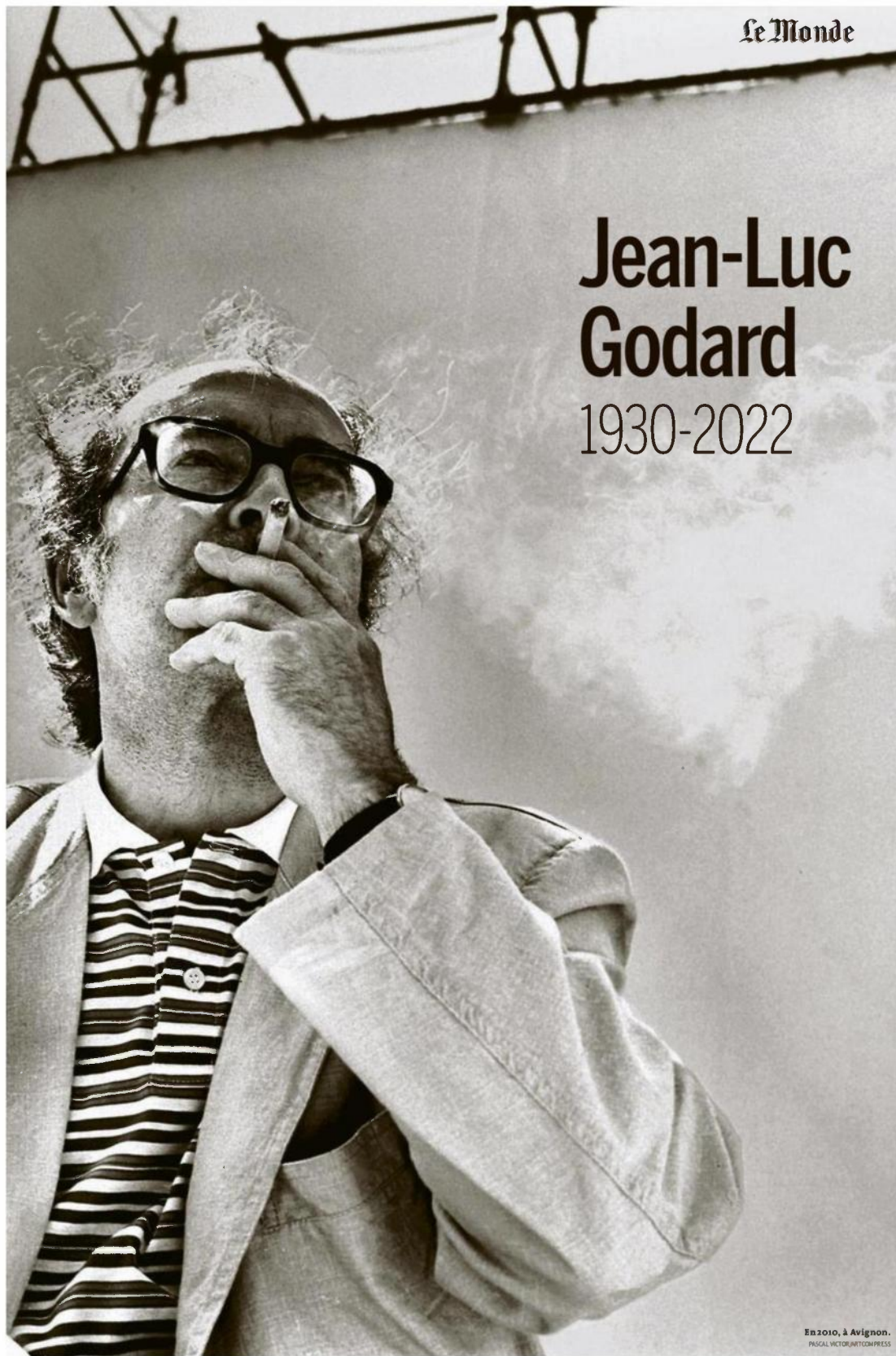




Cahier du « Monde » N° 24164 daté Mercredi 14 septembre 2023 - Ne peut être vendu séparément

L'incarnation de la Nouvelle Vague

Le réalisateur a fait partie de ceux qui ont repoussé les limites esthétiques et narratives du 7^e art. Créateur génial, provocateur et autodestructeur, adulé et honni, il aura personnifié la « modernité cinématographique ». Il est mort le 13 septembre, à l'âge de 91 ans

Né le 3 décembre 1930 à Paris, le plus illustre des artistes franco-suisse est mort le 13 septembre. Il ne part pas seul. À l'instar des morts exceptionnels, il emporte avec lui quelque chose qui s'arrache à la conscience collective. D'abord, la perte suscitée par un des plus grands cinéastes de tous les temps, avec ses électrochocs d'images et de sons que son œuvre réactive dans la mémoire de ses contemporains, avec une amplitude internationale et une aire d'influence que fort peu de cinéastes français ont jamais atteintes.

Ensuite, telle qu'il la personnifiait, l'image de la Nouvelle Vague qui cesse avec lui définitivement de rouler. Moment symbolique, qui fait enfin entrer ce qu'on aura appelé la « modernité cinématographique », vivante tant qu'il l'était encore, dans le grand livre d'heures du cinéma.

Cette rupture de la modernité née, avec le néoréalisme italien, du désastre de la seconde guerre mondiale, Godard l'aura incarnée plus passionnément, plus violemment, plus douloureusement que beaucoup d'autres, notamment ses ex-compagnons de la Nouvelle Vague. Au point qu'il est d'emblée devenu l'étendard du mouvement aux quatre coins de la planète, un exemple à suivre ou à admirer pour tous ceux qui pensaient que le cinéma était né pour changer le monde.

Artiste au tempérament romantique, inventeur de beautés à nulles autres pareilles, génie de la provocation et autodestructeur enragé, donneur autant qu'encaisseur de coups, cinéaste tour à tour adulé et honni, Godard exige d'être placé aussi haut, sur la croix des dieux torturés du cinéma moderne, que Michelangelo Antonioni et Ingmar Bergman, qui l'ont précédé dans la tombe, tous deux le 30 juillet 2007. Du désarroi amoureux et de la torture du couple, ces trois-là auront gravé la moderne odyssée dans le marbre inflammable du Celluloïd.

SURPRISE FULGURANTE

Il serait exagéré de prétendre qu'un seul film aura suffi à Godard pour se hisser à cette hauteur. *A bout de souffle*, premier long-métrage, réalisé en 1960, n'en ressemble pas moins à un coup de tonnerre sans équivalent, y compris dans la carrière de son auteur. Surprise fulgurante, coup de génie, succès public et critique immédiat, choc et influence esthétiques pour nombre de futurs cinéastes, ce titre est classé, encore aujourd'hui, dans la courte liste des films qui ont changé l'histoire du cinéma. Le récit n'en est pas moins confondant de banalité : un jeune mafiosi nommé Michel Poicard (Jean-Paul Belmondo) tombe amoureux de Patricia Franchini (Jean Seberg), une étudiante américaine résidant à Paris. Le garçon rêve de l'impossible, la fille préfère s'occuper du possible. Elle le trahit, il est abattu par la police. Il considère en mourant que c'est « égoïste », mot que sa fiancée ne veut ni ne peut comprendre.

L'essentiel est ailleurs : dans l'art commotionné du montage, dans l'impression de liberté reconquise des corps, du langage et des esprits, dans l'allure fière d'un cinéma bricolé et inspiré qui semble, en un jour, avoir rajeuni de cent ans. Non moins que dans ce raffinement de matière cinématographique qui extrait des influences mêlées de Nicholas Ray, Roberto Rossellini, Jean Rouch ou Ingmar Bergman un jus aussi singulier. Plus que *Les quatre cents coups*, de François Truffaut, qui le précède pourtant, *A bout de souffle* est le film inaugural de la Nouvelle Vague, parce

qu'il invente la forme qui correspond le mieux à l'esprit novateur du mouvement, parce qu'il célèbre l'avènement d'une jeunesse qui, au même moment, se découvre et impose ses valeurs dans la société française.

Cette reconnaissance est un moment de grâce précaire dans le parcours de Jean-Luc Godard, marqué par la consommation de la révolution permanente. L'affaire a commencé très tôt, au sein même du cercle familial. Ce rejeton de la haute bourgeoisie protestante franco-suisse traverse les horreurs de la seconde guerre mondiale dans le cocon des privilèges que lui procurent sa naissance et son jeune âge. L'après-guerre, qui lui fait découvrir les affinités collaborationnistes de son grand-père, lui sert de repoussoir. Multipliant les incartades, il se brouille avec sa famille, au point d'être interdit de présence aux obsèques de sa mère, en 1954.

C'est que le jeune *outlaw* s'est entre-temps trouvé une seconde famille, sous les auspices de l'ogre Henri Langlois, directeur de la Cinémathèque française, du critique André Bazin et, ses compagnons des *Cahiers du cinéma*, qui fomentent leur irruption sur la scène cinématographique en proclamant leur amour du cinéma de genre américain, leur politique des auteurs et leur détestation d'une corporatisme française qui leur semble prodigieusement sclérosée. La Nouvelle Vague elle-même, mouvement de fils révoltés en quête de pères librement choisis, sera la recherche d'une généalogie esthétique. Mais cette seconde famille fera elle aussi long feu dès le milieu des années 1960.

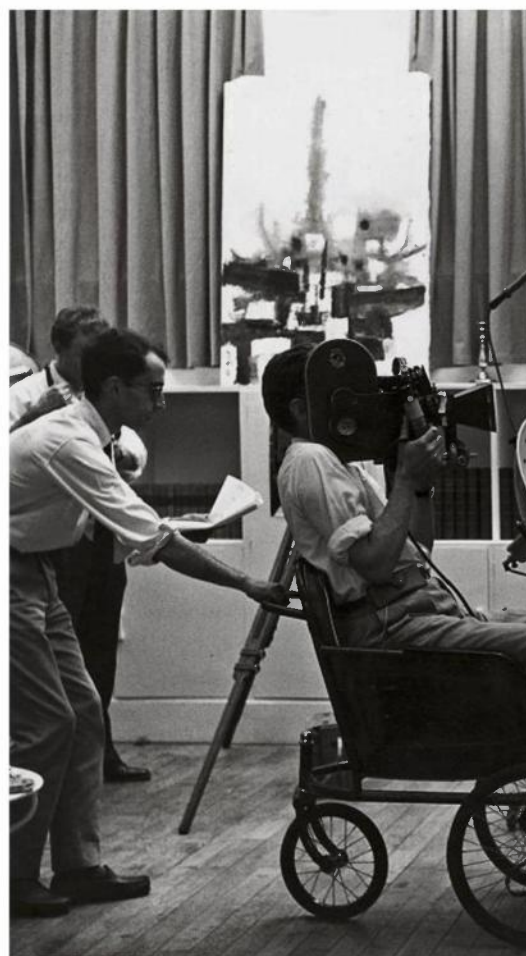
RÉVOLUTION PERMANENTE

L'incontestable victoire artistique et idéologique de la Nouvelle Vague sur le long terme se paie, pour l'heure, par sa banqueroute en termes d'entrées et par l'écatement du groupe en autant d'individualités qui la constituent. Comparé au réformisme de Truffaut et de Chabrol, ou au repli stratégique de Rohmer et de Rivette, Godard apparaît comme celui qui entretient le feu sacré de la révolution permanente, au risque d'une rupture non moins permanente. La méthode est dangereuse, elle couvre l'explosion du génie et la tentation de la terre brûlée, le rêve de solidarité collective et l'enfoncement dans la solitude. Tel sera le destin de Jean-Luc Godard, entre victoires furieuses et amères déconvenues, utopies magnifiques et dérapages douteux. L'histoire d'un homme qui n'aura jamais cessé de vouloir reconstituer une famille, en veillant à ce que jamais personne ne puisse combler ce désir.

L'œuvre, dévouée à cette recherche ambiguë, trace un long et sinueux parcours – plus de cent films en quelque soixante ans de carrière – jalonné par quelques grandes périodes. La première voit un jeune créateur insolent et bourré de talent s'imposer en quelques années comme un grand artiste, nonobstant la censure pour question algérienne (*Le Petit Soldat*, 1963) et un cuisant échec pour brechtisme cabriné (*Les Carabiniers*, 1963). Un chapelet de films nous rappelle à l'ordre de cet ironique et gracieux génie, si propre à Godard, qui fond dans le creuset du cinéma la légèreté et la mélancolie, le calembour et la révolte, l'ambition de la pensée et le tremblement lyrique des sentiments, la citation et l'invention, le *dazibao* et la chanson, l'amour des genres et la liberté poétique des trahir, la chronique de ses amours et l'intuition aigüe des enjeux sociaux de son époque. Voyez *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964), ou encore *Masculin féminin* (1966).

Le Mépris (1963), méditation altière et torride sur le cinéma avec Michel Piccoli et Br-

**GODARD APPARAÎT
COMME CELUI
QUI ENTRETIENT
LE FEU SACRÉ
DE LA RÉVOLUTION
PERMANENTE,
AU RISQUE D'UNE
RUPTURE NON MOINS
PERMANENTE**



gitte Bardot, puis *Pierrot le fou* (1965), road-movie rimbalde d'un couple en fuite, avec Jean-Paul Belmondo et Anna Karina – la femme que Godard est en train de quitter –, sont cependant les pierres de touche de son élévation artistique, sanctionnée par Aragon dans la revue *Les Lettres françaises* : « Qu'est-ce que l'art ? Je suis aux prises de cette interrogation depuis que j'ai vu le *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, où le sphinx Belmondo pose à un producteur américain la question : "Qu'est-ce que le cinéma ?" Il y a une chose dont je suis sûr, aussi, puis-je commencer tout ceci devant moi qui m'égrène par une assertion, au moins, comme un pilori solide au milieu des marais : c'est que l'art d'aujourd'hui, c'est Jean-Luc Godard. » Ainsi commence l'article « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », éloquent éloge du poète à un jeune cinéaste en qui il distingue un avatar des inventeurs de la peinture moderne.

OUVERTEMENT MILITANT

Aussitôt acquis, Godard entreprend de fragiliser, puis d'annuler le statut de l'artiste en majesté. Point alors, sans y sacrifier pour autant la beauté mélancolique de Marina Vlady ou la désarmante candeur d'Anne Wiazemsky, l'enquêteur documenté de l'humanité capitaliste (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967), le compagnon critique des jeunes maoïstes de Nanterre (*La Chinoise*, 1967), l'annonceur ubuesque de Mai 68 (*Week-end*, 1967).

L'époque, qui promeut la libération du désir individuel, encourage en même temps la dissolution de l'individu dans l'action collective. Voilà qui motive Jean-Luc Godard, qu'on retrouve à la fois contributeur du film collectif *Lain du Vietnam* (1967), soutien des ouvriers en lutte de la Rhodiacéta à Besançon, qui s'approprient les moyens du cinéma sous le nom de « groupes Medvedkine » (1967), défilant pour Henri Langlois menacé d'être démis de la Cinémathèque française

3 DÉCEMBRE 1930 Naissance à Paris
1952 Premier texte pour les « Cahiers du cinéma »
1960 « A bout de souffle »
1963 « Le Mépris »
1965 « Pierrot le fou »
1967 « La Chinoise »
1972 « Tout va bien »
1976 « Ici et Ailleurs »
1980 « Sauve qui peut (la vie) »
1994 « JLG/JLG »
2004 « Notre musique »
2010 « Film Socialisme »
2014 « Adieu au langage »
2018 « Le Livre d'Image »
13 SEPTEMBRE 2022 Mort



Tournage d'« A bout de souffle », avec Raoul Coutard à la caméra, Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo, en 1959.

RAYMOND CAUCHETIER

(février 1968), pendu à un rideau du Palais pour interrompre le Festival de Cannes par solidarité avec la révolte étudiante (mai 1968).

On le trouve aussi réalisateur anonyme de « cinétracts » d'inspiration situationniste durant mai 1968, puis d'un bilan provisoire du mouvement dans *Un film comme les autres* (juin 1968), tourné à Flins – ultime et sanglant bastion de la révolte, le lycée Gilles Tautin y trouvant la mort – où il recueille la parole des ouvriers des usines Renault.

pointe de placidité helvétique, l'affaire ainsi : « Je suis pour la désobéissance, mais je reste dans le cinéma. J'ai cru à un moment pouvoir me mêler des affaires du monde. Quand Anne-Marie (Méville) m'enquiquine, elle me dit : "Va dans le monde faire la révolution, et puis pas de café aujourd'hui !" »

En attendant d'atteindre ce degré de sagesse, l'échec du cinéma révolutionnaire

FAIRE « POLITIQUEMENT » DU CINÉMA

L'échec de 68 radicalise la démarche, incitant le réalisateur à refuser désormais de faire du cinéma selon l'industrie. Tout en glanant des commandes sur la valeur de son seul nom, il va jusqu'à saborder le surnomiste « Jean-Luc Godard » sous les auspices du groupe Dziga-Vertov (pionnier du cinéma soviétique), phylastère cinématographique-révolutionnaire notamment créé avec Jean-Pierre Gorin, jeune journaliste du Monde qui l'a introduit dans les cercles maoïstes et qui, durant cinq ans, va former avec lui un couple fusionnel. En sortent quelques brûlots, où le dogmatisme le dispute à la grâce, tel le western marxiste-léniniste *Le Vent d'est* (1970). Fondu dans le groupe Dziga-Vertov, Godard s'absente (tentation de tous-jours) et s'internationalise à la fois. *Providence* (1969) est ainsi tournée sur le front tchécoslovaque, *L'été en Italie* dans la Péninsule (1970), jusqu'à la victoire (resté inachevé) en Jordanie, aux côtés du Fatah.

Godard a, non sans courage, brûlé ses vaisseaux. Mais ces films, généralement refusés par les télévisions qui les produisent, sont à peine vus, il s'est brouillé avec nombre de ses amis, Anne Wiazemski l'a quitté, il a plusieurs fois attenté à ses jours, et sa réputation dans le métier a pâli. Dans un de ses derniers et rarissimes entretiens (*Cahiers du cinéma*, octobre 2019), le cinéaste résumera, avec le recul de ses 88 printemps et une

Un critique de cinéma paradoxal et provocateur

LE PREMIER TEXTE répertorié écrit par Jean-Luc Godard est paru en juin 1950 dans *La Gazette du cinéma*, éphémère revue - émanation du Cinéclub du Quartier latin - qui parut de mai à novembre 1950 et dont George Kaplan et Eric Rohmer furent les responsables.

Un certain nombre de critiques, qui formeront la rédaction des futurs *Cahiers du cinéma*, y publièrent des textes : Eric Rohmer bien sûr, Jean Doucet, Alexandre Astruc, Jean Domarchi, Jacques Rivette. Sartre y écrivit un éloge du cinéma : « Le cinéma n'est pas une mauvaise école » - Godard n'a pas 20 ans et il y rédige une critique du film de Joseph Leo Mankiewicz, cinéaste qu'il aura l'occasion de défendre encore, *La Maison des étrangers*.

Il multiplie dans *La Gazette*, dans les mois qui suivent, de courts textes (une douzaine), certains signés de son pseudonyme Hans Lucas (Jean-Luc en allemand) : notes consacrées à des films d'Elia Kazan (*Panique dans la rue*), Max Ophüls (*La Ronde*), Eisenstein (pour protester contre le montage de *Que viva Mexico* par Kenneth Anger). Impressions brèves où le jeune

critique n'hésite pas à s'appuyer sur une remarquable érudition littéraire.

Le texte le plus curieux (et le plus long) s'intitule « Pour un cinéma politique », dans lequel Godard se lance dans l'éloge du cinéma soviétique et de ses acteurs : « *Où les grands acteurs soviétiques parlent au nom du Parti comme Hermione de ses desirs et Lear de ses folies.* » Il n'hésite pas à rapprocher l'imagerie des films soviétiques de l'esthétique des films nazis dans un même élan d'exaltation. Godard ici alimente déjà, avec une certaine provocation, le reproche de confusionnisme idéologique visé de dandysme « hussard », qui sera fait parfois aux futurs jeunes-turcs de la Nouvelle Vague.

Elan d'exaltation

Les *Cahiers du cinéma* sont créés en 1951, mais Godard n'y publiera son premier texte qu'en 1952. Il s'agit d'une critique du film de Rudolph Maté, *La Flamme qui s'éteint*, dans lequel il cite Stendhal, une référence déjà présente dans son texte sur Ophüls pour *La Gazette du cinéma*, et en profite pour afficher son mépris

pour Gérard Philipe, alors une des stars françaises les plus aimées.

Il écrit dans les *Cahiers* des textes sur Hitchcock (dont une longue défense du *Faux coupable* dans le numéro de juin 1957), Nicholas Ray, Abel Gance, Jean Renoir, Frank Tashlin, Ingmar Bergman. C'est à propos du film de ce dernier, *Monika*, qu'il écrit, en évoquant le plan où Harriet Andersson regarde la caméra (c'est-à-dire le spectateur) vers la fin du film : « *C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma.* » On trouvera également des textes plus étonnants sous sa plume, comme sa défense des comédies burlesques de Norbert Carbonnaux.

La littérature est souvent conviée à ses démonstrations. Pour lui, un film d'Hitchcock est aussi important qu'un roman d'Aragon, et le western d'Anthony Mann *L'Homme de l'Ouest* (« *Supernova* », paru dans les *Cahiers* en février 1959) est identifié par le biais d'une classification romanesque tirée de Balzac : « *Car il n'y a peut-être que trois sortes de westerns, de même que Balzac écrivit un jour qu'il n'y a que trois sortes de romans.* » Il écrit

Sauve qui peut (la vie), lui est permise par Marin Karmitz et Alain Sarde, qui deviendra son producteur attitré. Une nouvelle veine godardienne se découvre dans ce film dont les personnages cherchent confusément à s'échapper d'une impasse, d'un cercle mortifère. Elle est pénétrée de beauté, respire à grandes bouffées, tend à une harmonie inédite, encore que trompeuse si l'on en déduit que Godard a rangé son intranquillité au vestiaire. Un ralentissement voulu, une soif de paysage d'air et de lumière, une incessante variation sur l'idée de la résurrection et du dédoublement accompagnent cette épihanie d'un Godard quinquagénaire qui a comme retrouvé le goût de filmer le monde tel qu'il est, sans trahir son désir de tendre vers le monde tel qu'il devrait être.

Une sorte de religion de l'image comme lieu de mystère et de liberté, trouvant sa généalogie dans l'histoire de l'art occidental, succède ainsi à la tentation dogmatique d'une parole désormais disqualifiée, de la même manière que la période Dziga-Vertov avait voulu faire la peau de la fameuse « politique des auteurs ». Chaque époque godardienne est ainsi une autocritique de la précédente en même temps qu'une renaissance. La dialectique de l'ancien et du nouveau – que l'on considère son rôle dans la Nouvelle Vague, son intérêt pour l'histoire ou chacun de ses films pris à part – n'a-t-elle pas toujours été son beau, peut-être son seul souci ?

Résumé, parfois comme souvent, de Godard lui-même dans un entretien accordé au *Nouvel Observateur*, en 1980 : « *J'essaie de risquer la mort de ce que je sais faire comme la seule possibilité de survivre.* » De *Sauve qui peut (la vie)* (1980) jusqu'à *Nouvelle vague* (1990), en passant par *Prénom Carmen* (1983) et *Je vous salue, Marie* (1985), tel sera son credo, nourri de théologie chrétienne, plus particulièrement de sa croyance dans le rôle rédempteur de l'image dans l'économie du salut. Mais la célébration est en vérité panthéiste, qui s'étend à la splendeur du monde, au corps vibrant des jeunes femmes

également, à partir de 1958, dans la revue de Jacques Laurent Arts, où s'illustrèrent aussi François Truffaut, Eric Rohmer et Jean Doucet.

Godard est enfin l'auteur de quelques textes théoriques exaltant dans la revue créée par André Bazin, une « Défense et illustration du découpage classique » (septembre 1952) et surtout « Montage, mon beau souci » (décembre 1956) sorte de contrepoint, paradoxal et passionnant aux théories de Bazin, qui voyait dans le montage une manière de manipulation s'éloignant de l'essence du cinéma qui consiste à capter, au cœur du plan, les phénomènes visibles du réel. Godard, à contrario, y fait l'apologie des effets de montage : « *Raccorder sur un regard (...) c'est en effet faire ressortir l'âme sous l'esprit, la passion derrière la machination, faire prévaloir le cœur sur l'intelligence en déformant la notion d'espace au profit de celle du temps.* »

Répondant à 20 ans à un questionnaire sur la critique de cinéma, le jeune cinéphilie avait affirmé ceci : « *Un film n'est jamais tant en avance sur la critique que celle-ci est en retard sur lui.* » ■

JEAN-FRANÇOIS RAUGER



Godard dirige Michel Piccoli et Brigitte Bardot pendant le tournage du « Mépris » en Italie, en 1963.
JEAN-LOUIS SHIVERS / GAMBIA PHOTO



Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle et Roman Polanski, à Cannes, en 1968.
FOURTE/STILL/GAMMA

(Maruschka Detmers en Carmen, Myriem Roussel en Marie) et à l'art tout entier, tant les références, heureusement irrévérencieuses, à la musique, à la peinture ou à la sculpture abondent dans les films de cette période.

DE PLUS EN PLUS SEUL

D'Isabelle Huppert à Nathalie Baye, de Jacques Durrant à Alain Delon, c'est aussi le grand retour des vedettes dans ses films, mises, à leur corps défendant, au service du cinglant mépris que voue Godard au matérialisme et au cynisme des années 1980. La vraie vedette de Godard, celle qui l'accompagne désormais dans sa vie, sa pensée et son art, se nomme Anne-Marie Miéville, une photographe rencontrée en 1971, qui sera la partenaire privilégiée de sa maturité. C'est sa troisième « Anne », après la fougueuse Karina et la juvénile Wiazemsky.

Au quatrième et dernier acte, alors que la mort, fidèle compagne de ses films, se rapproche insensiblement, l'impression n'en

demeure pas moins que Godard est un homme de plus en plus seul. Sa pratique s'inscrit notamment dans un genre, l'essai cinématographique, auquel, avec Chris Marker, il confère ses lettres de noblesse. Il est d'ailleurs évident que rien de l'œuvre godardienne, pas même la fiction, n'est étranger à ce genre, au sens où l'art du montage et l'analyse du rapport entre les images y sont privilégiés. La grande figure godardienne est désormais celle du retour méditatif et mélancolique sur les choses, mené depuis sa retraite helvétique de Rolle, sur le lac Léman, autrement dit depuis les lieux mêmes de son enfance.

Retour sur lui-même avec *JLG/JLG*, Autoportrait de décembre (1994), journal intime bouleversant dans lequel ce rejeton d'une lignée protestante va aussi loin qu'il est possible dans le dévoilement de soi. Ou retour sur son art dans ses rapports avec l'histoire, à travers le monumental essai-vidéo *Histoires du cinéma* (1989-1999). Projet titanique diffusé en huit épisodes sur Canal+

« J'ESSAIE DE RISQUER LA MORT DE CE QUE JE SAIS FAIRE COMME LA SEULE POSSIBILITÉ DE SURVIE »

JEAN-LUC GODARD

en 1998, ce montage vidéo, hérisse de fulgurances et pètri d'une érudition folle, présente le cinéma, grande puissance hypnotique veillant sur les fantômes de l'histoire, comme l'ultime chapitre de l'histoire de l'art en Occident.

Le miracle consistant, ici, en ce que ces Histoires générales et solidaires (celle avec sa grande hache, celle des arts et celle du cinéma) comme ses matériaux divers (films, documentaires, fictions, vidéographie, dessins, gravures, peintures) infusent, par l'art souverain de la citation, une œuvre aussi personnelle et sensible que celle-ci. Laquelle emporte aussi l'idée, émise par le critique Serge Daney, de la mort du cinéma lui-même, ou du moins de l'idée du cinéma telle qu'une certaine cinéphilie l'a portée.

Volà ce qui hante Godard ici, en s'agréant à la conscience sépulcrale de sa propre disparition et, sans doute, d'une transmission filiale jamais advenue. Certaines lettres, retrouvées dans sa correspondance, laissent discrètement transparaître la souffrance de

Godard sur ce point, sa conscience aiguë, déchirante, de n'avoir jamais pu être autre chose qu'un « ciné-fils ».

Même ses fictions offrent à présent une trame de plus en plus fantomatique à sa conscience mortifiée du monde, depuis *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991), archéologie de la réunification allemande, jusqu'à *Notre musique* (2004), où s'entremêlent de sombres considérations sur les conflits ex-yougoslave et israélo-palestinien. Ce dernier point, et tout ce qui touche plus largement au judaïsme, aura été au demeurant, parmi nombre d'intuitions impeccables, le point aveugle de la pensée godardienne, pour le dire avec un maximum d'égards.

Arrive enfin, en 2010, le film ultime, ou du moins autoproclamé tel, et présenté au Festival de Cannes en l'absence de son auteur : *Film Socialisme*. C'est en vérité un adieu au cinéma et au socialisme, ces deux utopies clouées au pilori de l'histoire.

En pleine crise économique mondiale, c'est aussi la stigmatisation d'un système ou, plus que jamais, l'injustice le dispute au cynisme. Le voici figuré, dans le film, par une croisière de luxe voguant, insouciance, vers la catastrophe. Godard veut nous quitter sur cette note, mais n'est ni le premier ni le dernier à différer sa sortie. De fait, il tourne dans la foulée *Adieu au langage* (2014), l'histoire filmée en 3D d'un chien qui parle à la place de ses maîtres, un couple qui a perdu toute notion d'un langage commun.

CONTRADICTIONS

De retour en compétition, où il n'a jamais rien gagné, à l'âge de 83 ans, le cinéaste y fait entendre, avec ce film, un strident gémissement, un cri fluorescent, un trépidant ressassement du retour en enfance et de l'illisible destin de l'humanité, tourné entre les quatre cordes de sa maison et des bords du lac Léman. Le film lui vaut, ex aequo avec le jeune canadien Xavier Dolan, le Prix du jury, récompense symbolique qu'il ne verra évidemment pas chercher. Une lettre vidéo de huit minutes, adressée conjointement à Gilles Jacob et Thierry Frémaux, président et délégué du Festival, aura justifié magnifiquement de cette absence, dans laquelle Godard fait notamment savoir, depuis sa terre natale et d'une voix plus brisée que jamais : « Oui, j'ai fini dorénavant là où je suis resté. »

Ce qui ne l'empêche nullement, quatre ans plus tard, d'être de nouveau en compétition avec *Le Livre d'image*, film de montage clos sur lui-même où les thèmes de réflexion et de divagation godardiens (la guerre, le Moyen-Orient, l'art) sont repris en charge, une nouvelle fois, par un maelström d'images fracassantes, empruntées au cinéma, au document, à la peinture.

Plus que jamais, le film ne s'ouvre qu'à ceux qui consentent à s'y abandonner. Plus que jamais, la voix et les mots de Godard y ressemblent à ceux de Dieu au mont Sinaï. Non localisables, inappropriables, inassimilables, adressés aux derniers Moïse des salles obscures susceptibles de transmettre sa parole. Et de nouveau, on a attendu Godard à Cannes, et de nouveau, les attentes du peuple cinéophile ont été déçues. Singulière gestion d'une présence à travers l'absence qui, désormais, la manifeste. Le film, selon le désir du réalisateur, ne prendra d'ailleurs même pas le chemin de l'exploitation commerciale, mais bénéficiera de sorties ponctuelles, fortement accompagnées, comme au Théâtre des Amandiers à Nanterre, en octobre 1999.

Cette ultime contradiction couronne un cheminement qui s'est toujours nourri de la contradiction. Entre le fervent défenseur d'un cinéma populaire et mineur et l'artiste qui se rallie à l'élitisme de la haute culture, entre le dandy de droite et le gauchiste enragé, entre le héraut du cinéma d'auteur et le cinéaste qui déteste l'autorisme bourgeois, entre celui qui se considère comme un juif du cinéma et celui qui fait des effets de montage entre Golda Meir et Adolf Hitler, à quel Godard, au juste, se vouer ? Peut-être à celui de la photographie qui ouvre *JLG/JLG*, ce Godard enfant qui ressemble à Kafka, si triste, si fier et si seul, ainsi commenté par l'adulte qu'il est devenu : « J'étais déjà en deuil de moi-même, mon propre et unique compagnon. »

Sans ascendance, sans descendance, ainsi se sera revê le cinéaste sur la terre brûlée de sa vie : fils de ses œuvres, identifié à cet art total, le cinéma, dont il était écrit qu'il devait se sauver le monde avec lui. Godard filmerait son testament en même temps que le sien propre. Est-ce à dire que le cinéma est mort avec Jean-Luc Godard ? Bien sûr que non, mais une certaine histoire du cinéma, peut-être. Si celle-ci trouve dans les *Histoires du cinéma* un art poétique, sa première ligne en fut écrite des *A bout de souffle*, dont le caractère de nouveauté a longtemps occulté la cruelle fin de partie qui s'y joue, tant sur le plan de l'intrigue (mort du héros trahi) que sur celui du cinéma (adieu au cinéma classique). Ce qui n'empêche nullement Godard, comme tout grand mélancolique, d'être le plus vivant des cinéastes. ■

JACQUES MANDELBAUM

Un rapport complexe avec la télévision

Malgré plusieurs créations pour le petit écran, le réalisateur n'a cessé de le critiquer



Juliet Berto et Jean-Pierre Léaud, dans « Le Gai Savoir », dramatique télévisée diffusée en 1968. ROBERT PERAL/MA VIA AP

Dans la salle de cinéma, on lève la tête. Quand on regarde la télévision, on la baise. Resté fameux, cet aphorisme prononcé par Jean-Luc Godard le 7 mars 1987 aux côtés de Jean-Pierre Elkabbach, lors de la cérémonie des Césars du cinéma français, où il se voyait décerner une statuette à titre honorifique, a durablement fixé l'image du cinéaste en guerre contre la petite lucarne, « *robinet à images* » envers lequel il n'avait jamais de mots assez durs.

Rien de surprenant en effet à ce que l'artiste qui fit du cinéma le cœur d'une vaste réflexion sur le XX^e siècle et le destin des images, considère la télévision comme son mauvais objet ou son ennemi juré. Mais à bien y regarder, les rapports de Godard avec celle-ci, certes contradictoires, sont beaucoup plus complexes et dialectiques qu'on ne le pense. Non seulement le cinéaste a tourné à plusieurs reprises pour la télévision, mais il a également beaucoup fréquenté ses plateaux, où il s'est construit un véritable personnage de trublion médiatique.

L'histoire de Godard à la télévision commence avec *Le Gai Savoir*, une commande de l'ORTF pour adapter l'*Emile* de Jean-Jacques Rousseau, tourné dans les studios de Joinville au début de 1968, sur la brèche du virage militant du cinéaste. Sur le fond noir et nu d'un plateau, Juliet Berto et Jean-Pierre Léaud refont leur éducation sur des bases révolutionnaires. Mais le film sera refusé à la diffusion pour quelques répliques lestes ou iconoclastes (notamment envers la « *télévision de France* », qualifiée de « *publicitaire et fasciste* »).

Deux séries ambitieuses

Dans le contre-coup de Mai 68, Godard rompt avec ses années politiques et démange en 1973 à Grenoble avec sa compagnie et partenaire Anne-Marie Miéville, où il s'investit dans la pratique des nouveaux outils vidéo. En 1976, l'INA fait le pari un peu fou de lui confier douze émissions d'une heure à livrer en deux mois pour une diffusion immédiate sur FR3 (ex-France 3). Le cinéaste abat un travail de titan, oscillant entre montage vidéo et littant, oscillant entre montage simple, souvent en plans uniques. Le résultat, une magnifique série documentaire intitulée *Six fois deux. Sur et sous la communication*, se

présente comme une réflexion pratique sur la société médiatique. Génée, la chaîne prémunit sa diffusion d'un message d'avertissement : « Cette émission n'offre pas les caractéristiques techniques habituelles à nos programmes... »

Entre 1977 et 1978, désormais installé à Rolle, en Suisse, Godard remet le couvert et tourne, cette fois pour Antenne 2 (ancien nom de France 2), un nouveau feuilleton documentaire de douze fois 26 minutes, d'après le manuel scolaire d'Augustine Fouillée *Le Tour de France par deux enfants* (1877). Dans *France tour détour deux enfants*, Godard filme deux écoliers, un frère et une sœur, dans des situations du quotidien, où il s'entretient longuement avec eux, les entraînant sur des voies poétiques (« *Et la nuit, c'est de l'espace ou c'est du temps ?* »). Cette série, l'une des plus belles et ambitieuses produites par la télévision française, est de nouveau boudée par la chaîne qui la laisse deux ans sur ses étagères.

Ces deux séries godardiennes n'en furent pas moins des étapes importantes dans le

LE CINÉASTE A BEAUCOUP FRÉQUENTÉ SES PLATEAUX, OÙ IL S'EST CONSTRUIT UN VÉRITABLE PERSONNAGE DE TRUBLION MÉDIATIQUE

désir du cinéaste de se réapproprier les moyens de la télévision : la création au jour le jour, les expériences de captation, la prise de parole spontanée, sont autant de conditions qui l'intéressent fondamentalement et participent d'une démarche moderne. La vidéo permet en outre de dépasser le montage, dément-clé du cinéma godardien, par le « mélange », outil comparatif qui autorise une superposition du texte et de l'image, voire une fusion des images entre elles. Une pratique qui fera le lit de son esthétique des années 1990, notamment pour l'œuvre monumentale des *Histoires* du cinéma (1988-1998), autre série commencée à la télévision, sur la chaîne cryptée Canal+, et terminée après bien des aventures au sein de la vénérable maison Gaumont.

Trublion médiatique

S'il tourne encore un téléfilm pour la collection « *Série noire* » de Pierre Grimhault sur TF1, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), ainsi qu'une poignée de clips (*Plus Oh!* pour France Gall en 1996) et

de publicités (la marque de cigarettes suisse La Parisienne), l'œuvre télévisuelle de Jean-Luc Godard ne s'arrête pas là. Elle concerne encore le cortège de ses apparitions dans d'innombrables émissions, dont il perturbe à chaque fois le cours, parvenant à déstabiliser, par exemple, Philippe Labro en plein journal télévisé ou refaisant carrément la mise en scène du 13 heures d'Yves Mourousi sur TF1, en donnant des indications aux caméraman.

En 1987, il dialogue avec Marguerite Duras dans l'émission « *Océaniques* », puis retrouve Anna Karina après vingt ans d'absence sur le plateau de Thierry Ardisson dans « *Bains de minuit* », pour une séquence surprise à la limite de l'obscénité. À chaque fois, les interventions de Godard dérangent la mécanique télévisuelle, exposent ses rouages et assouviennent également sa soif de dérapages en direct. Et c'est sans doute ainsi, en faisant aussi un peu le clown au cœur même du système médiatique, que l'oracle helvète aura en quelque sorte parachevé sa critique des médias.

MATHIEU MACHERET

C comme cinéma, F comme France, R comme rêve...

En 1987, le réalisateur s'était prêté au jeu de l'abécédaire que lui proposait le journaliste Olivier Péretit

Peu avant la sortie de *Soigne ta droite*, en 1987, notre confrère du Nouvel Observateur et spécialiste de voile Olivier Péretit soumet à Jean-Luc Godard une proposition d'abécédaire. Godard, qui n'aimait rien tant que de contester ses interlocuteurs « naturels » (en l'espèce, les critiques de cinéma), joue le jeu et prend joliment le vent. Extraits.

« Cinéma » Le cinéma n'a jamais été fait. J'ai cru à un moment, quand j'ai vu les muets, que tout avait été fait. C'est comme si j'avais découvert brusquement cinq siècles de peinture. Ça a duré jusqu'à *Pierrot le fou*. Je me disais : « Mais qu'est-ce que je peux faire, moi-même j'ai tout fait ! » Et puis Mai 68 a aidé à faire le vide. Aujourd'hui, je sais que tout a été fait mais que tout reste à faire. Mais en vieillissant, je sais que ce ne sera pas fait.

Critique C'est difficile de dire du bien ou du mal de Beckett. Tandis que des *Valeurs du soir* on peut tout de suite dire : « Oh, là, là ! Quand même il exagère ! Qu'est-ce que c'est que ça ? » Le boulangier du coin ne vous dira pas ça de Beethoven, par contre il vous le dira de Resnais. Il sent qu'il a le droit de dire ça. Parce que le cinéma c'est la vision, c'est un accès direct. Tout le monde a une vision. Il y a une lutte éternelle entre le dire et le voir, un peu comme entre Israël et Israël. **Films** Tous les films, à part peut-être *La Guerre des étoiles* – et encore, chez Darty vous pouvez trouver tous les appareils qu'à George Lucas –, c'est en général deux ou trois personnes qui passent d'une pièce dans l'autre. Et puis voilà, le film est fini. **France** La France est un pays qui fout rien et qui parle beaucoup, ce qui est

une puissance énorme, reconnue par tous les pays. Au conseil des ministres, M^{me} Thatcher doit demander à François Mitterrand : « Bon, ben, maintenant celui qui fout rien et qui sait très bien parler, M. Mitterrand, va nous dire ce qu'il pense, parce que moi je travaille beaucoup, mais je ne sais pas très bien parler. » **Le Pen** À l'époque du *Petit Soldat* (1963), Le Pen avait demandé mon expulsion de France à Michel Debré. Ça rajoutait. **Nouvelle Vague** La Nouvelle Vague est née de Painlevé, de Rouch, et de Rossellini. À bout de souffle est né de *L'Hippocampe* de Painlevé, tout autant que de Rome, ville ouverte. **Montage** Il y a un plan avant et un après, et entre les deux il y a un support, c'est ça le cinéma. On voit un riche, on voit un

pauvre et il y a un rapprochement, et on dit : c'est pas juste. La justice vient d'un rapprochement. Et d'une balance, après. L'idée-même de montage, c'est la balance de la justice.

Rêve S'il y en avait, moi j'aurais tout de suite aux cours du soir sur les rêves. Il faudrait en mettre deux heures par semaine dans les écoles primaires. Mais Freud est aujourd'hui plus tabou qu'à son époque. Pourtant Einstein n'est pas tabou, Picasso non plus. Et tout le monde rêve, et tout le monde profiterait de la compréhension de ses rêves.

Suisse C'est un pays qui s'enfonce et qui raval. Mais comme on ne communique pas, les gens s'enfoncent et tous les pays deviennent des Suisses. Et la Suisse va avoir un problème si tous les pays deviennent comme elle. ■



Caméra au poing, à Paris, pendant les manifestations de mai 1968.
GAMMA-LIAISON
VIA GETTY IMAGES

« Godard existe en dehors de la compréhension »

Des cinéastes, comme le Chinois Diao Yinan, le Brésilien Kleber Mendonça Filho, l'Américain Martin Scorsese ou encore le Libanais Ghassan Salhab, se souviennent de leur rencontre avec l'univers de Godard

Le cinéaste chinois Diao Yinan, le Brésilien Kleber Mendonça Filho ou encore le Libanais Ghassan Salhab se souviennent de leur rencontre avec l'univers de Godard.

Diao Yinan : « Godard, ou mieux l'esprit de Godard, a toujours accompagné mon travail de créateur »

Le réalisateur de *Block Coal* (2014) et du *Lac aux oies sauvages* (2019), est l'un des plus grands et des plus populaires réalisateurs chinois.

« Je n'ai pas fait mes études dans une école de cinéma, et le premier cours consacré au cinéma ne commençait pas par les classiques du muet. Un après-midi d'automne de 1987, notre professeur nous projeta la VHS d'un film en noir et blanc. Ce premier cours était toujours très attendu, et ayant quelque chose de mystérieux, le professeur eut recours à un objet capable de faire forte impression sur nous, et ce afin d'établir des l'abord l'autorité de sa parole. Ce film s'appelait *A bout de souffle*, et j'ai pensé que c'était le plus beau film du monde, sans comparaison possible avec aucun des films que j'avais vus précédemment. Le montage des images évoquait le tranchant d'une épée à la lame effilée, d'une force implacable. Le récit déployait le monde sous nos yeux tout en rendant sensible l'existence même du film... forme signifiante, manifestant une sorte de dignité, un respect sans vulgarité ni complaisance envers les êtres et envers notre monde.

Dès lors, Godard, ou mieux l'esprit de Godard, a toujours accompagné mon travail de créateur, et je pense qu'il s'agit de l'esprit de liberté et d'idéalisme des années 1960, qui porte à la fois le caractère rebelle et le côté réfractaire de la jeunesse, et les erreurs et confusions qui peuvent s'ensuivre. Le cinéma de Godard est unique, nous en admirons et convoitons la vitalité afin d'échapper nous-mêmes à la platitude, à l'assure et à la désuétude.

Traduit du chinois par Marie-Pierre Duhamel

Takeshi Kitano : « Godard existe probablement en dehors de la compréhension »

Le réalisateur japonais est le créateur de *Violent Cop* (1987), *Hana-bi* (1997) et *L'été de Kikujiro* (1999), notamment, des films qui ont propulsé ce cinéaste de la violence poétique au sommet du cinéma nippon.

« La première fois que j'ai vu un film de Godard, c'était sans doute vers 1968, car je me souviens que je flânais dans la ville, après être entré à l'université. À cette époque, au lieu d'aller à la fac, je travaillais dans un jazz-club ou bien je participais de temps en temps aux manifestations des étudiants sans comprendre tout à fait ce qui se passait, je voulais juste plaire aux filles. C'était *A bout de souffle*. Je connaissais le titre et je suis entré dans le cinéma à l'improviste. Ça a été un vrai choc pour moi, car je ne connaissais que des films dont le récit était chronologique, comme ceux d'Akira Kurosawa, qui ont une construction narrative régulière. Tandis que celui-ci avance si librement dans l'histoire, avec un sens si fin du raccord cinématographique. Ce film appartient au genre du film de voyous, et cela m'a aidé à y entrer facilement.

Ensuite, j'ai découvert *Pierrot le Fou*, *Masculin féminin*, *La Chinoise* et *Week-end*, qui n'appartiennent plus qu'à l'univers de Godard, qui sont tout simplement faits avec sa propre sensibilité. Ils sont très différents du cinéma d'Akira Kurosawa, que j'adore, mais ils s'en rapprochent par leur croyance si forte dans le pouvoir du cinéma. Kurosawa s'inspirait du théâtre classique et de la peinture pour construire sa philosophie du cinéma.

Godard, quant à lui, n'essayait pas d'être intellectuellement porté par la vague, il était physiquement surfeur. Il était d'abord porté par la vague des genres, l'histoire d'amour, le film de mafia, la science-fiction, et puis soudainement il est tombé à la mer, et il a combattu aveuglément jusqu'à aujourd'hui. Sans savoir exactement ce qu'il filmait, il voulait tenir jusqu'à la fin, et cela était si beau. Cela prouve qu'il était un grand et courageux surfeur, à mon avis. Je l'admire comme artiste conscient d'être à l'avant-garde, indifférent à la compréhension d'autrui.

Le *Mépris* est un de mes films préférés dans la première partie de sa filmographie. Cette fin peu aimable, choquante et mélodramatique, cette utilisation novatrice du rouge et blanc qui est maintenant imité inconsciemment par les autres réalisateurs, c'est lui qui l'a fait pour la première fois, et c'est d'autant plus beau qu'il ne savait pas ce qu'il en adviendrait. J'admire beaucoup Godard comme cinéaste, mais il est impossible de l'imiter. On ne peut pas imiter non plus Akira Kurosawa. Et lorsqu'on se reconnaît ni souris ni oiseau, il faut tirer parti du fait d'être une chauve-souris comme dans la fable d'Esoppe. J'ai eu un moment le sentiment

que ne pas comprendre le cinéma de Godard signifiait que j'étais dénué de talent. Et puis, en parlant de ce problème avec un journaliste français, il m'a répondu en rigolant que Godard était génial, mais que lui non plus ne le comprenait pas. Cela veut dire que Godard existe probablement en dehors de la compréhension.

Pour mon prochain film, je compte m'écarter de Kurosawa et de Godard, et faire quelque chose dans le style d'une bande dessinée réaliste, ou dans l'esprit de Sam Peckinpah, mais je pense que leur influence se perpétuera inconsciemment, et qu'au final ce sera quelque chose de différent de ce qui était prévu. Pour *Violent Cop*, je comptais faire un film à la *Die Hard*, mais il en est finalement ressorti autre chose. Quand on fait un film, on ne peut pas s'éloigner de son instinct, de son désir fondamental. Godard fait des films qui sont incompréhensibles, qui égarer les gens, mais en fait il ne suit que son instinct de surfeur. Il ne cède rien à la raison commerciale ni à la popularité. Dans ce sens, Godard et Kurosawa ont toujours regardé dans la même direction.

Traduit du japonais par Abi Sakamoto

Kleber Mendonça Filho : « J'ai découvert des films indifférents aux attentes de ce qu'ils devraient être »

Cette figure de proue du cinéma indépendant brésilien a signé *Les Bruits de Recife* (2012), *Aquarius* (2016) et *Bacurau* (2019).

« Alors que j'étais un jeune cinéophile tentant de comprendre les films, j'ai pu penser un moment qu'ils étaient exclusivement organisés selon des décisions techniques et les mathématiques, parce que je pouvais plus ou moins voir cette machinerie à l'œuvre. Cela ne m'empêchait pas d'apprécier les films ni de les aimer. À la fin des années 1980, quand j'étais adolescent, j'ai découvert *A bout de souffle*, *Pierrot le Fou*, *La Chinoise*, *Pasion*, aussi bien en VHS qu'en 16 ou 35 millimètres sur un écran, et j'ai senti pour la première fois que les films pouvaient aussi être non linéaires et libres, indifférents aux attentes de ce qu'ils devraient être, comme à ce que les gens voulaient voir. Ce fut un sentiment magnifique et libérateur, qui m'a permis de mieux dormir la nuit jusqu'à aujourd'hui. »

Nadav Lapid : « Chaque film de Godard contient, en plus de lui-même, encore 10 000 films qui ne sont jamais nés »

L'auteur de *Le Policier* (2011), *L'Institutrice* (2014) et *Synonymes* (2019), qui l'ont imposé d'emblée dans la fièvre créatrice du cinéma israélien.

« Chaque film de Godard est une porte d'entrée dans un royaume parallèle, alternatif, imaginaire, le royaume du cinéma qui n'a pas été filmé. Royaume tragique puisque inexistant, pur puisque jamais profané par un plateau. Ce cinéma qui nous épée derrière l'épaule des films de Godard est le cinéma qui aurait pu se faire, mais qui finalement ne s'est pas fait. Et – selon la direction dans laquelle les choses avancent aujourd'hui – ne se fera jamais. Chaque film de Godard contient, en plus de lui-même, encore 10 000 films qui ne sont jamais nés. Sur chaque film de Godard gisent les ombres de films qui n'ont jamais été produits. Chaque film convoque la présence de ces fantômes de cinéma qui sont morts avant même d'être nés. Et ces fantômes sont plus vivants que les films existants, les films qui ont fait et sur lesquels on écrit. Ils les transforment, ces films bien réels, en ses propres fantômes.

Quelle est la politique majeure ou, peut-être plutôt, la politique ultime de ce royaume perdu du cinéma ? Bien sûr, c'est très dur à résumer, mais s'il faut faire court : sauver les images et parfois aussi les sons. En regardant un film de Godard, je me dis que son but ultime n'est autre que la rédemption des images (et des sons). Qu'il les sauve d'un cinéma qui, ordinairement, les vide de leur substance. Qu'il les rend inaperçus. Des films qui étouffent les images et les sons.

La bataille, bien sûr, a été livrée depuis longtemps. Il nous reste à fêter et à faire le deuil d'une histoire alternative du cinéma, qu'on pourrait appeler l'histoire des perdants. L'histoire d'un siècle hypothétique différent, un siècle de cinéma dont l'altérité et la mélodie pourraient se deviner à travers les films de Godard.

Ghassan Salhab : « Les films de Godard me donnent le sentiment d'être au cœur de l'enfance de l'art »

Le réalisateur de Beyrouth fantôme (1996) ou encore *La Vallée* (2014), a ouvert quasiment à lui seul la voie d'une possible renaissance moderne du cinéma libanais.

« C'était dans un ciné-club ou un "centre culturel" à Beyrouth, je ne me souviens plus exactement. Ma première projection d'un film de Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*. C'était du jamais-vu pour le petit gars que j'étais, je



« La Chinoise » (1967), avec Juliet Berto, Anne Wiazemsky, Michel Séménako et Jean-Pierre Léaud. RUE DES ARCHIVES/COLLECTION CSF

devoir avoir 15 ans. Cela tenait autant au récit, à la narration, aux personnages qu'au sujet traité et maltraité. Mais aussi au saisissement d'une époque, l'avant Mai-68, ce poulx, et à ce que nous traversions déjà en cet automne 1973 au Liban, au moment où je voyais le film, soit un peu moins de deux ans avant les guerres civiles et inciviles libanaises.

Progressivement, je découvrais tous les films de Jean-Luc Godard, dans l'ordre de leur sortie et dans le désordre pour ceux d'avant, y compris la période du groupe Dziga-Vertov. Chaque film ou presque faisait écho à mon propre état, qui évidemment se confondait avec l'état du monde, il semblait le précéder, l'annoncer. Non pas à la manière d'un fichu prophète, mais d'un poète! Chacun de ses films découverts, souvent revus, venait un peu plus ébranler mon rapport au cinéma. Ce n'est pas que je ressais pour autant de voir d'autres films, moins en rupture, mais à la différence du travail de Jean-Luc Godard (il n'est pas le seul, bien entendu), la plupart des films me semblaient répondre avant tout au seul impératif de la dramaturgie (pour le moins classique, pour ne pas dire convenue), bien loin de l'infinie complexité dans lequel notre monde n'en finit plus de s'enliser. Les films de Godard, d'autant plus quand ils se sont mis à franchement glisser hors du territoire de la supposée fiction, me donnaient encore plus le sentiment d'être au cœur de l'enfance de l'art, c'est-à-dire d'un commencement sans cesse renouvelé.

Nous le savons, un enfant souvent joue et rejoue au même jeu comme si c'était à cha-

que fois la toute première fois. Et un enfant joue le plus sérieusement du monde. Et ce sentiment s'est encore plus caractérisé quand j'ai filmé Jean-Luc Godard lors d'une rencontre en 2005. Il avait accueilli notre petite équipe (trois personnes) en rouspétant, croyant je ne sais pourquoi que c'était un entretien radiophonique, rechignant franchement lorsque j'insistais en lui rappelant qu'on venait quand même d'un peu loin. Le festival "Les Journées cinématographiques de Beyrouth" m'avait proposé de le filmer à l'occasion de la programmation de *Notre musique*. Godard leur avait offert une copie sous-titrée en arabe, mais il ne voulait pas se déplacer. Je suis donc allé à Paris. Le simple dispositif choisi pour filmer l'avait quelque peu rassuré, il nous observait malicieusement derrière ses grosses lunettes, amusé de voir que l'ingénieur du son persistait à tenir la perche plutôt que de poser son micro sur un trépied. L'enfant autant que le "vieux sage" machonnant son cigare étaient juste devant la caméra.

L'enfant ne l'a jamais quitté. L'enfance de l'art. C'était frappant dans son regard, dans son fuyant, timide. Et cette solitude, cette profonde solitude, dont il était désormais parfaitement conscient, la solitude d'un enfant qui résiste comme il peut dans ce monde prétendument adulte, comme quand il évoque l'exception qui résiste malgré tout contre la règle, la fameuse règle qui met au pas, qui vous oblige à quitter l'enfance, à devenir raisonnable. »

**« JE SUIS RESTÉ
DEBOUT DANS
LE FROID GLACIAL
DEVANT LE CHEF-
D'ŒUVRE DU MAÎTRE,
SANS EN ENTENDRE
LA MOINDRE PAROLE »**

ANDRÉ ZVIAGINTSEV

Martin Scorsese : « Tout était sujet à reconsidération, rien n'était stable, et le spectateur était perpétuellement sur ses gardes »

Le cinéaste américain, dont l'œuvre est célèbre, entretient une passion cinéphilique et s'implique dans la restauration des chefs-d'œuvre du 7^e art. Godard fut pour lui, comme pour beaucoup dans sa génération, une pierre de touche.

« De quelle façon puis-je parler de Jean-Luc Godard? Je peux en parler en tant que cinéaste. Un cinéaste qui est venu à maturité à la fin des années 1950, au début des années 1960, alors que Godard tournait son premier film. Comprendre qu'il était en fait possible de réaliser des films – voir qu'on pouvait les faire nous-mêmes sans avoir besoin de toutes ces lumières, de toutes ces stars, de tous ces décors et costumes – a été très important pour moi et mes amis.

Le cinéma signifiait plusieurs choses. Hollywood d'un côté, le néoréalisme italien de l'autre. Suivre le sillage de Rossellini, Renoir, Bresson, travailler avec de petits moyens, près de la vie ordinaire, se défaire de l'idée que la surenchère de moyens vaut toujours mieux et que chaque chose doit être propre et "présentable". Voilà ce que Godard a fait dans ses films. Il était l'une de nos influences avec Cassavetes et Pasolini, ainsi que tous les cinéastes dans le monde qui propageaient notre idée de ce que le cinéma pouvait être. Mais ce qui était si particulier avec Godard, si troublant et stimulant, c'était le fait qu'à chaque nouveau film j'avais l'impression de voir

le film se démonter lui-même, se démanteler puis se rassembler, encore et encore, se faisant et se refaisant sous mes yeux. Qu'il s'agisse d'*A bout de souffle*, *Vivre sa vie*, *Le Mépris* ou *Pierrot le Fou*, le film ne cessait de se redéfinir, ainsi que son rapport à ses propres personnages, aux acteurs qui les interprétaient et à l'idée même de jeu, à son histoire, et à l'idée même de raconter une histoire, à la lumière, au cadre, au son direct... Tout était sujet à reconsidération, rien n'était stable, et le spectateur était perpétuellement sur ses gardes. Mais le résultat était magique, parce que votre attention était en permanence revigorée et que vous posiez un regard neuf sur toute chose, sans arrêt.

Godard a donné au cinéma, et à tous ceux qui le regardent et le pratiquent, quelque chose de rare et d'extrêmement précieux : un moyen d'atteindre profondément les origines de sa propre création, remontant à cette première image, à cette première coupure entre une image et une autre, à cette première étincelle, à ce premier battement de paupières. »

André Zviagintsev : « La neige tombait et je tapais mes pieds l'un contre l'autre pour éviter qu'ils ne gèlent sans cesser de regarder les images »

Le réalisateur russe, formé aux grandes rétrospectives du Musée du cinéma de Moscou, a notamment signé *Le Retour* (2003), *Léviathan* (2014), *Faute d'amour* (2017).

« Un jour – on doit être en février 1989, par un hiver particulièrement neigeux –, je jette un coup d'œil au répertoire du Musée du cinéma de Moscou, accroché aux caisses, pour essayer d'y trouver quelque chose que j'aie envie de voir. Je ne me souviens plus si j'ai acheté un billet pour une séance ou si je l'ai fait pour le lendemain. Toujours est-il que je dois avoir pas mal de temps libre, car voici ce qui m'arrive. Je quitte les caisses et, une fois dans la rue, je remarque que, derrière la vitrine de ce Musée, des images noires et blanches filent sur l'écran d'un gros téléviseur posé sur un meuble bas. Je m'arrête devant la vitrine. Je n'entends aucun son, je ne fais que regarder ce qui se déroule sur cet écran muet (je ne me souviens plus s'il y avait des sous-titres) : des rues de Paris, un paysage urbain, un jeune homme sortant de l'ordinaire, une jeune fille aux cheveux courts d'une insupportable beauté. Bref, je reste devant cette vitrine jusqu'à ce qu'apparaisse le mot "Fin" à l'écran.

Je n'avais pas reconnu dans ce beau jeune homme Jean-Paul Belmondo, car je ne l'avais vu auparavant que dans des films grand public comme *Le Professionnel* ou *Le Magnifique*. Et je ne connaissais alors ni le nom de Godard ni sa place dans l'Olympe du cinéma. Un ou deux ans plus tard, Naoum Kleiman ouvre la rétrospective des films de Godard au Musée du cinéma – c'est à ce moment-là que Jean-Luc Godard offre au musée le système Dolby qui, je crois, apparut pour la première fois à Moscou. Ce n'est qu'alors que je comprends que je suis resté debout dans le froid glacial devant le chef-d'œuvre du Maître. *A bout de souffle*, sans en entendre la moindre parole. Je l'avais alors vu presque en entier. La neige tombait, et je tapais mes pieds l'un contre l'autre pour éviter qu'ils ne gèlent, sans cesser de regarder les images. C'est donc après un certain temps que, dans le cadre de cette rétrospective, je recroise cette image comme on croise un ami qu'on reconnaît au moindre indice. »

Traduit du russe par Joël Chapron
PROPOS RECUEILLIS PAR
JACQUES MANDELBAUM

« Ce qui nous enchaînait avec Truffaut, c'était l'écran et l'écran seul »

Sa préface pour « La Correspondance de François Truffaut » témoigne de l'inclination et du talent de Jean-Luc Godard pour l'écriture

En 1988, Jean-Luc Godard écrit une courte préface à la Correspondance de François Truffaut, publiée chez Hatier par Gilles Jacob et Claude de Givry. Le geste est d'autant plus notable que les deux hommes ont rompu en 1973, à la suite d'un échange épistolaire d'une violence et d'une cruauté telles qu'il crucifia une amitié déjà éprouvée. Quinze ans plus tard, et quatre ans après la mort de Truffaut, ce texte est tout à la fois le tombeau de cette amitié, de la Nouvelle Vague et de la jeunesse de celui qui le compose. Il est aussi la preuve, l'une des plus sincères et bouleversantes qui soit, de l'inclination et du talent de Godard pour l'écriture.

« L'article des Arts, n° 719, du 22 avril 1959, disait : "Nous avons gagné" et puis, un peu plus loin, se terminait par : "... car si nous avons gagné une bataille, la guerre n'est pas finie". J'avais signé, aussi heureux qu'Althos d'un succès de Dargagnan. C'était la présentation à Cannes des *Quatre cents coups*, représentant officiel de la France. En ce temps-là, la magie existait encore. L'œuvre n'était pas un signe de quelque chose, elle n'était que cette chose (qui n'avait pas besoin d'un nom et de Heidegger pour exister). Et le public lui faisait un signe, ou pas, selon son humeur du moment.

Le long de la Croisette, un étrange trio avançait sous les vi-

vats : un vieil oiseau aux grandes ailes déjà grises, un jeune voyou sorti du noir d'un livre de Jean Genet ou Maurice Sachs, pâle et raide, tenant par la main un encore plus jeune garçon, échappé de l'un des premiers romans de René Fallet, et qui allait devenir l'équivalent français du Ninetto de Pasolini. Coteau, Truffaut, Léaud. L'ami Heurtebise disait les mots de passe : regardez à gauche, regardez à droite. Surtout à France Soir et France Roche! Saluez le ministre! Ralentissez! Accélérez! Ce temps-là était le bon. Et la gloire future n'avait pas encore trahi le deuil du bonheur. Car la guerre était perdue d'avance, à cause, n'est-ce pas, de l'avance, justement

que nous avions sur elle. (Cette guerre moderne entre le digital et la souffrance, le dit et le non-dit, parce que vu et enregistré.) Ces quelques lettres banales, sans aucune nécessité apparente, disent une autre histoire que les histoires qu'elles font à propos de ceci ou cela, ou de celui-ci ou celui-là. Un peu comme si Sennelag avait pris la décision de publier la correspondance de Frédéric, et que toute l'Éducation sentimentale n'avait jamais vu le jour. Tout est à recommencer. Pourquoi me suis-je querellé avec François? Rien à voir avec Genet ou Fassbinder. Autre chose. Heureusement demeurée sans nom. Idiote. C'était le mur qu'il fallait faire pour s'échapper de nos vies, et seul ce mur, qui allait s'évanouir der-

rière la gloire, et les décorations, et les déclarations, rageuses, dont avec trop d'innocence nous le saturions. Saturne nous dévora. Et l'on se déchira, peu à peu, pour ne pas être mangé le premier. Le cinéma nous avait agrippé la vie. Elle prit sa revanche comme Glenn Ford dans le film de Fritz Lang. Ces lettres d'un garçon qui souffrait violemment de ne pas savoir écrire montrent comment ce qui se dit allait triompher de ce qui ne se dit pas, mais se voit. Notre douleur parlait, parlait, et parlait, mais notre souffrance resta du cinéma, c'est-à-dire muette. François est peut-être mort, je suis peut-être vivant. Il n'y a pas de différence, n'est-ce pas? »

tout le reste devenait signe, décoration mortelle. Algérie, Vietnam, Hollywood, et notre amitié, et notre affection du réel. Signe et chant du signe. Ce qui nous liait comme dents et lèvres – lorsqu'on achetait nos pauvres Voltigeurs en sortant place Pigalle du Bikini ou de l'Artistic, et d'un film d'Edgar Ulmer ou de Jacques Daniel-Norman (ô Claudine Dupuis, ô Tilda Thamar) avant d'aller cambrioler ma marraine pour payer les séances du lendemain – ce qui nous enchaînait plus fort que le faux baiser de *Notorious*, c'était l'écran, et l'écran seul.

C'était le mur qu'il fallait faire pour s'échapper de nos vies, et seul ce mur, qui allait s'évanouir der-

L'art de Godard, inséparable de la peinture

De « Pierrot le fou » au « Livre d'image », les citations picturales sont fréquentes dans l'œuvre du cinéaste



Jean-Paul Belmondo, dans « Pierrot le fou » (1965). HIPP/REXUS/AGF

Godard et la peinture : sujet de thèse ou d'es-sai, à indure dans une interrogation au très long cours sur les relations entre cinéma et peinture, et dans laquelle Godard se trouvait en compagnie de nombre de ses confrères. A défaut de s'engager dans pareille réflexion, on doit s'en tenir à constater l'abondance et la fréquence des citations ou allusions picturales dans ses films ; et que celles-ci ont été remarquées très tôt, à tel point qu'il ne semble pas excessif de penser que, chez Godard, cinéma et peinture ne se séparent pas.

Dans *Pierrot le fou* (1965), Ferdinand – Jean-Paul Belmondo – a le visage peint en bleu genre Yves Klein et des photos du tournage attestent que c'est le cinéaste qui

tenait le pinceau avant la prise pour maquiller l'acteur. Et, à propos du film, Louis Aragon publie dans *Les Lettres françaises*, le 9 septembre 1965, un article intitulé *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ?* : « Mais Godard, c'est Delacroix » Suit l'évocation de *La Mort de Sardanapale*, qu'Aragon a revu récemment au Louvre. « Il s'agit de ce que l'art de Delacroix ici ressemble à l'art de Godard dans *Pierrot le fou*. Ça ne vous saute pas aux yeux ? *Pierrot le fou*, continue-t-il, « c'est donc comme Sardanapale, un film en couleur. Au grand écran. Qui se distingue de tous les films en couleur par ce fait que l'emploi d'un moyen chez Godard a toujours un but, et comporte presque constamment sa critique. Il ne s'agit pas seulement du fait que c'est

bien photographié, que les couleurs sont belles... C'est très bien photographié, les couleurs sont très belles. Il s'agit d'autre chose »

« *Le rivaage des peintres* » Cet « autre chose », c'est la densité des sensations, souvenirs et idées que le film suscite, comme la toile. A 35 ans, voici donc Godard égalé à Delacroix, qui a peint son *Sardanapale* à 29 ans, par un écrivain français, Aragon, dont la notoriété est alors immense. Lequel auteur poursuit en plaçant aussi Godard sous un autre signe : « Si je voulais aussi, j'aborderais J. L. G. par le rivaage des peintres pour chercher origine à l'une des caractéristiques de son art dont on lui fait le plus reproche. La citation, comme disent les critiques, les collages comme j'ai proposé que cela

COMME SON TITRE L'INDIQUE, « LE LIVRE D'IMAGE » RÉUNIT TOUTES CELLES QUI ONT PARTICIPÉ, DE FAÇON FLAGRANTE OU SOUTERRAINE, AU CINÉMA DE GODARD

s'appelle, et il m'a semblé voir, dans des interviews, que Godard avait repris ce terme. » Or le collage, c'est Picasso, Braque, Schwitters et Ernst, le cubisme, Dada et le surréalisme.

Qu'après une telle introduction picturale à son cinéma, Godard n'ait jamais cessé de tendre des fils entre ses œuvres et l'histoire de la peinture n'a donc rien de surprenant. Dans *Adieu au langage* (2014), il y a une boîte d'aquarelle. Godard s'en explique ainsi : « J'avais fait cela en espérant que quelqu'un, pour lui-même, penserait qu'il y a là quelque chose d'un encrier et de l'encre – le noir, l'impression – et puis, de l'autre, il y a une boîte de couleurs. Pensez que, d'un côté, il y a le texte, et de l'autre, l'image. » Autrement dit, deux

des composantes essentielles du cinéma.

En 2018, dans *Le Livre d'image*, il y a au générique, dans l'ordre de leur apparition, Vinci, Giotto, Caillebotte et l'école de Fontainebleau. Leurs œuvres, parfois à peine identifiables dans le flot des formes et des couleurs, sont quelques-unes des pièces de ce gigantesque collage – au sens Aragon du terme –, en compagnie de romans, symphonies et films. Comme son titre l'indique, *Le Livre d'image* réunit toutes celles qui ont participé, de façon flagrante ou souterraine, au cinéma de Godard. Il est donc entendu que la peinture – toute l'histoire de la peinture – y a contribué, ce qui suffirait à le distinguer radicalement de tout ce qui, dans l'industrie du cinéma, se contente de divertir, c'est-à-dire de ne faire penser à rien – rien de sérieux en tout cas.

« Reconstituer des tableaux »

A peu près à mi-chemin entre *Pierrot le fou* et *Le Livre d'image*, se trouve *Passion* (1982), dont l'action se situe pour partie dans un hôtel. Il est occupé par l'équipe de tournage d'un réalisateur dont le projet est de reconstituer des tableaux célèbres : l'immaculée conception vue par saint Jean l'Évangéliste, de Greco, *La Ronde de nuit*, de Rembrandt, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, de Watteau, quatre Goya – *La Meja nue*, *Le Pres de mayo*, *Le Parasol* et *Charles IV et sa famille* –, la *Petite odalisque* d'Ingres et deux Delacroix, *La Lutte de Jacob avec l'ange* et *L'Entrée des Croisés à Constantinople*. Chacun renvoie, sur le mode allégorique ou ironique, à un moment du récit des relations (amoureuses, politiques, économiques) entre les protagonistes de *Passion*. Chacun pose au réalisateur d'insolubles difficultés, parce que le cinéma ne peut pas retrouver la lumière de Rembrandt ou d'Ingres. Le film, on l'a dit, s'appelle *Passion*, et il a la peinture pour héroïne : c'est assez clair. Dans d'autres, elle ne s'expose pas aussi nettement, mais elle affleure. Par exemple, dans *JLG/JLG* (1995), où Rembrandt est rejoint par Courbet, côté *Origine du monde* autant que côté autoportraits et paysages. Et ce n'est qu'un exemple. On l'écrivait en commençant : Godard, le cinéma et la peinture, c'est un sujet qui ne s'épuise pas. ■

PHILIPPE DAGEN

« Le moment heureux pour le cinéma, c'est à la veille d'en faire »

En près de soixante ans de carrière, le cinéaste s'est souvent exprimé dans les pages du « Monde ». Extraits d'entretiens

En 1960, âgé de seulement 29 ans, Jean-Luc Godard donne son premier entretien au « Monde » pour la sortie du long-métrage « *À bout de souffle* ». « Depuis longtemps le garçon est obsédé par la mort, il a des pressentiments. Pour cette raison j'ai tourné cette scène de l'accident où il voit un type mourir dans la rue. J'ai cité cette phrase de Lénine : « Nous sommes tous des morts en permission », et j'ai choisi le *Concerto pour clarinette* que Mozart écrivit peu de temps avant de mourir (...). Je me suis inspiré d'un ami qui voyage et que je soupçonne de faire du trafic. Lui aussi pense à la mort. Socialement je suis différent du personnage de Belmondo. Moralement, il me ressemble davantage. Il est un peu anarchiste... »

(Le Monde, 18 mars 1960)
Au début des années 1970, le cinéaste affirme une vision plus politique du cinéma, marquée par sa collaboration avec Jean-Pierre Gorin.

« Pour rompre définitivement avec une certaine façon de faire du cinéma il fallait commencer par rompre avec le concept classique de rupture. Ce fut – et c'est toujours – le début d'un long travail de style nouveau (...). Par exemple ce n'est pas dire, moi cinéaste, je vais faire des films politiques, mais, au contraire, je vais faire politiquement des films politiques (...). En ce qui me concerne, la véritable rupture, ce n'est pas dire : j'ai fait table rase, j'ai quitté le système, je fais autre chose (...). C'est dire, non pas « Godard revient », mais « quelqu'un arrive ». Et ce quelqu'un, puisqu'il a un nom, c'est Gorin. Voilà ce qui est vraiment nouveau : ne plus m'appeler Godard mais Godard-Gorin. Il fallait, bien sûr, diffuser cette nouveauté, prendre un drapeau, comme tout le monde, et l'agiter (...). Mais il ne suffit pas de prendre un drapeau, encore fallait-il le planter et marquer le territoire où nous étions et à partir duquel nous décidions de prendre l'offensive. »

(Le Monde, 27 avril 1972)

La décennie 1980 voit Godard s'intéresser de plus près au monde de la télévision. A l'occasion du tournage de la série « *France tour détour deux enfants* », il rend hommage à ses maîtres de cinéma.

« Le cinéma muet, qui était populaire parce qu'il montrait les choses sans les dire, était très puissant (...). Avec le cinéma parlant, il fallait cesser de voir, de penser, d'imaginer. Avec le muet les gens ouvraient les yeux, ensemble. Tout le monde est à éga-

lité devant les images (...). Tous les grands du parlant sont muets. On prendra donc des exemples du muet et ce que c'est devenu à l'époque du parlant. Hitchcock vous faisait mourir d'angoisse en montrant une rangée de bouteilles et non une rangée de cadavres. Il lui fallait non une puissance inouïe, mais une image avant, et après. Là on voit la vérité. Ça rend la justice. C'est clair, pas besoin de dire, ça se voit. Voir l'histoire plutôt que la raconter. Le cinéma est le seul endroit où ça peut se faire. »

(Le Monde, 30 avril 1980)

En 1987, il revient sur ses premières années passées aux « Cahiers du cinéma ».

« Moi j'étais un peu tardif. Je ne m'enthousiasmait pas du premier coup. Lorsque *Macbeth* d'Orson Welles est sorti en 1952, c'était au Madeleine. Avec Rivette, nous sommes allés à la séance de 14 heures. Lui est resté jusqu'à minuit. Moi j'ai abandonné à 22 heures après trois

séances seulement, en souffrant un peu... Nous Truffaut, Rivette et lui parlons ensemble sans arrêt, de cinéma, sans arrêt, comme les sportifs ou les musiciens qui ne peuvent que parler boutique. Nous étions des cli-chés ambulants. Mais nous avions découvert un continent. Ou tous les gestes de la vie trouvaient leur place (...). Le moment le plus heureux (...) c'est toujours avant. Et je dirais même que le moment heureux pour le cinéma, c'est presque avant qu'on en fasse, à la veille d'en faire. Pour moi, vers 1955-1960, mêlé au sentiment d'enfance, de famille qu'on se crée. Par rapport à ma vraie famille, à mon père médecin, c'était une dissidence, ah oui, complètement ! Comme si j'étais devenu espion, ou bourreau ! »

(Le Monde, 30 décembre 1987)

En 2014, Godard accorde un dernier entretien au « Monde », à l'occasion de la présentation d'« *Adieu au langage* », qui rem-

porte le Prix du jury au Festival de Cannes.

« J'aime au cinéma non pas l'image contre le texte, mais ce quelque chose d'avant le texte, qui est la parole. Le langage, c'est, pour employer le verbe « être », parole et image. Non pas la parole, la voix ou la parole de Dieu, quelque chose d'autre qui ne peut pas vivre sans l'image. Dans l'image au cinéma, il y a autre chose, une espèce de reproduction de la réalité, une première émotion. La caméra est un instrument comme, chez les scientifiques, le microscope ou le télescope. Vient ensuite l'analyse des données – on dit les données, mais elles sont données par qui ? (...) Le cinéma, ce n'est pas une reproduction de la réalité, c'est un oubli de la réalité. Mais si on enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut-être parvenir au réel. C'est Blanchot qui a dit : « Ce beau souvenir qu'est l'oubli ! »

(Le Monde, 12 juin 2014)