

24 images

24 iMAGES

***For Ever Godard***

***For Ever Mozart* de Jean-Claude Godar**

André Roy

---

Number 88-89, Fall 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23428ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Roy, A. (1997). Review of [*For Ever Godard* / *For Ever Mozart* de Jean-Claude Godar]. *24 images*, (88-89), 49–51.

## FOR EVER MOZART DE JEAN-LUC GODARD



Bérandère Allaux.

## FOR EVER GODARD

PAR ANDRÉ ROY

**E**st-ce l'époque (perte des idéologies et capitalisme sauvage) ou l'âge (quand on dépasse la cinquantaine vient l'heure des bilans), toujours est-il que plusieurs cinéastes font en quelque sorte — indirectement ou inconsciemment — un bilan de leur œuvre dans leur plus récent film. Alain Tanner élabore un vrai-faux remake de *La salamandre* dans *Fourbi*; André Téchiné rescape, restaure et replace dans *Les voleurs* plusieurs personnages et situations de ses productions antérieures qui vont d'*Hôtel des Amériques* à *Ma saison préférée* en passant par *Les innocents*. Avec *For Ever Mozart*, on a sous la main tout un arsenal d'éléments pour dresser une petite (et même une volumineuse) anthologie du bien-filmer godardien. Commençons à la lettre «A».

**Auto.** *À bout de souffle* démarrait sur des chapeaux de roue, la carrière de Godard par la même occasion, dans la voiture que conduisait Michel Poicard/Jean-Paul Belmondo. Les voitures ont par la suite et surtout dans les derniers films eu plus de standing (Mercedes,



Ferrari, etc., comme dans *Nouvelle vague*) et Godard a décidé de les filmer comme des personnes; elles ont du caractère, on pourrait dire si on forçait la note: presque une âme. Pourquoi? À cause de la façon de filmer, par la distance établie par la caméra, inhabituelle, ou trop près ou trop loin de la chose filmée, avec souvent une silhouette en flou qui vient légèrement brouiller la vision du plan et qui lui donne également une beauté. Cette distance crée un espace inédit, un entre-deux entre l'œil de la caméra (et donc le nôtre) et ce qui est vu qui permet à l'écran les déambulations (il y a toujours quelqu'un qui passe devant la caméra pendant que deux personnes parlent, ou qui se lève, ou qui s'assoit) et accueille les mouvements comme des taches de couleur, des impressions colorées. Pourtant elle rend dramatique l'image elle-même (comme si son essence, à l'image, était d'être dramatique).

**Boléro.** *Le boléro fatal*, tel est le titre du film qui tourne en Yougoslavie Vicky Vitalis et qui est fatal au producteur: le film quitte immédiatement l'affiche. Argent perdu qui ne permettra d'acheter qu'une Swatch au lieu d'une Longines. On pense tout à coup à ce *Boléro* de Ravel qui fut fatal (entendez: catastrophique) pour le cinéma dans *Les uns et les autres* de Claude Lelouch.

**Camille.** C'est le nom que portait le personnage de Brigitte Bardot dans *Le mépris*, film qui nous montrait — bien longtemps d'avance, en quelque sorte — un monde abandonné par Dieu. La sœur de Jérôme porte le même prénom dans *For Ever Mozart*. La figure tutélaire du *Mépris* était Fritz Lang, celle de ce film-ci est John Ford dont *La prisonnière du désert* sert de référence très précise à plusieurs plans. On cite de nouveau la phrase d'André Bazin qui était en ouverture du *Mépris*: «Le cinéma substitue à notre regard un monde accordé à nos désirs», mais est-ce par cynisme ou par désespoir?

**Cécile.** L'assistante à l'image de Vitalis porte ce prénom qui était celui de la fille de Dutronc-Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*. Résurrection et mystère: dans le film, il se trouve toujours quelqu'un qui reprend le rôle de l'autre, perdu, disparu mais qui reviendra et prendra un autre rôle.

**Cinéma.** Plus que jamais chez Godard, le cinéma c'est: du mouvement, de l'énergie, de la fureur, du dérèglement, un déchaînement, un flux, une course, de la vitesse, du chaos, des élans, des chutes, des dérapages, de l'action, des intensités, des vibrations. Quoi de mieux que cette machine pour rendre visible la barbarie (qui n'est pas seulement la guerre en Yougoslavie)!

**Citations.** Reconnu pour ses citations, Godard s'en donne à cœur joie ici avec Bernanos, Malraux, Pessoa, Levinas, Blanchot, von Hofmannstahl, Duras, Bazin, etc. On prendra toutefois le cinéaste en défaut: la phrase de Camus («Le suicide est le seul problème philosophique vraiment sérieux») n'ouvre pas *L'homme révolté* comme l'affirme Vitalis, mais *Le mythe de Sisyphe*.

**Couleurs.** Elles sont depuis *Sauve qui peut (la vie)* crépusculaires, pareilles et aussi belles de film en film quel que soit le directeur-photo. Elles surgissent, affleurent, sourdent de toutes parts, bleutées, froides, mortuaires, dans une invention formelle unique. Chacune d'elles comme sous le trait du pinceau palpite, charnelle.

Il faut *savoir* voir la robe rouge de Bérangère Allaux sur la plage pour comprendre, comme dans *Passion*, le souci pictural (du peintre Godard), sa manière d'inscrire la couleur comme geste, comme circulation rythmique, comme une impulsion qui vient zébrer le réel, doucement ou violemment. La couleur sied bien à la mélancolie: c'est pour les corps en souffrance.

**Godard.** *God et art.* Le dieu qui règne sur le cinéma qui a maintenant oublié de nous parler du monde et en empêche encore sa perte. Le plus grand artiste contemporain. *For Ever Godard.*

**Guerre.** Elle est incompréhensible, absurde, incohérente. Godard l'avait affirmé dans *Les carabiniers*, et dans *For Ever Mozart*, elle ne diffère pas plus qu'avant: désordre, tumulte, un vrai bordel. Voyez ces bombes qui viennent on ne sait d'où, qui éclatent ici et là à tout moment. Regardez ces gens qui s'agitent en tous sens, on ne peut plus désigner l'ennemi, on ne sait pas en plus si c'est la guerre, de la politique ou du cul (on dénude les fesses des prisonniers Camille et Jérôme). Les deux lascars des *Carabiniers* rapportaient de la guerre des trophées: des cartes postales sur les trésors artistiques de l'humanité; ici, la petite troupe veut apporter la culture dans un pays en guerre, la Yougoslavie, et jouer Musset à Sarajevo, ce *On ne badine pas avec l'amour* que citait Anna Karina dans *Une femme est une femme*, parce que ce sont des mots et des mots dépendent la vie et la mort. Le théâtre, c'est effectivement pour le théâtre des opérations.

Faire un film, ça peut se comparer à une guerre; Nicholas Ray le dit dans *Pierrot le fou*: «It's a battle.»

**Histoire.** Après *Soigne ta droite*, les films ont pris une tangente expérimentale particulière, Godard essayant de les métamorphoser en poèmes, de trouver un équivalent cinématographique à l'art du poème écrit, non pas en créant des métaphores mais une longue et pure métonymie: le film comme poème purement et simplement. *Hélas pour moi*, œuvre sur la parole, se présente comme un film extrême mû par une pulsion poétique qui le rend abstrait et en anéantit toute possibilité de fiction. *For Ever Mozart* rétablit la fiction, et le film n'en paraît que plus linéaire; avec ses lignes et ses croisements (les gens qui se regroupent, s'en vont, reviennent et se revoient), il ressemble à *Sauve qui peut (la vie)*.

**Intranquillité.** Pessoa, l'auteur du *Livre de l'intranquillité* est cité, et plus que jamais chez Godard, nous sommes dans un monde de bruit et de fureur — et cette intranquillité est rendue totalement présente dans la composition sonore du film. Le son, partition musicale en lui-même, prend la place, et l'image s'y fond et s'y abîme, s'y colle et s'y dilue; elle acquiert sa profondeur et son impénétrabilité, et grâce au travail sonore, elle n'est jamais fétichisée. La bande sonore chez Godard est si caractéristique que si on n'entendait qu'elle on reconnaîtrait tout de suite la signature du cinéaste.

**Nature.** Godard continue de la filmer magnifiquement. Elle possède autant d'importance que les hommes et les femmes car, par exemple, un arbre peut les cacher (Vitalis et sa femme au fond des bois, près de leur voiture). Il s'agit également, comme dans *Nouvelle vague* de filmer une personne comme un arbre parce que tout est matière et peut donc être représenté.



«C'est d'ailleurs ce que j'aime, en général au cinéma, une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication.»  
 Tout Godard est résumé par cette phrase d'Oliveira que Vicky Vitalis (Vicky Messica, ici derrière la caméra) prononce pendant le tournage de cette séquence.



**Piano.** Un jeune homme quasiment androgyne joue Mozart à la fin du film. La musique réconcilie puisqu'elle s'avère le seul lieu de paix possible, celui qui sauve quand ni le cinéma ni le théâtre ne semblent plus pouvoir rien sauver. Les armes sont tombées, on est revenu de Sarajevo et tout le monde (tous les acteurs réunis comme pour une photo de famille) assiste au concert, comme dans *Week-end* où Paul Gégauff joue du piano dans une cour de ferme.

**Théâtre.** Camille, Jérôme et Djamila partent jouer Musset en Yougoslavie et sont faits prisonniers. Camille et Jérôme se retrouvent à creuser des tranchées; Djamila tente d'échapper à des tentatives de viol. C'est la guerre, donc la vie qui prend le dessus, la trivialité contre la culture — et qui était le propos essentiel du *Mépris* —, et le cinéma ne peut qu'enregistrer cet échec: ni transfigurer ni transcender. *Le boléro fatal* essuie également un échec faute de public. Reste donc la musique, Mozart, comme dans *Prénom Carmen*.

**Répétitions.** Dans une des toutes premières scènes du film, des candidats à des rôles viennent devant Vicky Vitalis dire un texte — qu'ils ne réussissent pas à déclamer, vite renvoyés par le metteur en scène. Cette scène en rappelle une autre semblable: la file des jeunes hommes et des jeunes filles de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* qui venaient répéter devant la caméra le même texte comme s'ils étaient des cobayes pour une étude sur la sémiologie de la voix. Leurs accents et leur débit particuliers intéressent Godard parce qu'ils donnent de la consistance aux acteurs et servent intrinsèquement d'éléments à la bande-son. Mais qui plus est, la charge vocale des acteurs participe de la même fonction du tournage et du montage godardiens: être un ensemble d'intensités et de vitesses qu'on capte et qu'on déploie à l'écran. Les acteurs débitent le texte à leur façon — et qui n'est jamais naturaliste — qui empêche que tout

poisse. Godard filme ce qui passe et se passe entre les personnages, jamais les personnages eux-mêmes, ni surtout cette «fameuse» psychologie qui était la tarte à la crème des séances de ciné-clubs de l'époque, ni leur intériorité, car l'intériorité est une glu, les sentiments virent au sentimentalisme. La voix est un flux que la caméra rend visible, que le tournage saisit, que le montage coupe, découpe et monte, que le mixage restitue comme une musique.

Vitalis, insatisfait, fait dire un texte des dizaines de fois par une jeune femme (Bérandère Allaux, la femme à la robe rouge) dans le vent, la pluie et le froid. Le cinéma ressemble ici vraiment à une lutte, et même à une lutte à finir; «it's a battle»: qui, du metteur en scène ou de l'actrice, tombera le premier au champ d'honneur? Vitalis se résout à faire dire «Oui!» à la jeune fille. Nous spectateurs, on découvre que le cinéma s'apparente vraiment à du travail, avec des gens qui donnent des ordres et que parfois ça glisse dans le sadisme, et on pense tout à coup que Robert Bresson fait généralement reprendre jusqu'à 40 fois une scène.

**Sexe.** Il se réduit ici au viol, ou plutôt à la résistance au viol, celle de Djamila. Moins présent que dans les œuvres antérieures, il existe par le langage, par les phrases crues lancées à la cantonade. De nouveau, on pense à un autre film de Godard, à *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. ■

**FOR EVER MOZART**

France-Suisse 1996. Ré.: Jean-Luc Godard. Ph.: Christophe Pollock, Kastell Djian, Jean-Pierre Pedrizzi. Son: François Musy, Olivier Bergaux, Bernard Leroux. Int.: Madeleine Assas, Bérandère Allaux, Ghalya Lacroix, Vicky Messica, Frédéric Pierrot. 80 minutes. Couleur.

*Sortie prévue: septembre.*