

Nul, mieux que Godard...

André Roy

Number 112-113, Fall 2002

Le cinéma par lui-même

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24566ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2002). Nul, mieux que Godard.... *24 images*, (112-113), 15–16.

Nul, mieux que Godard...

PAR ANDRÉ ROY

Qui, mieux que Godard, pense-t-on, pourrait représenter sous sa forme la plus concrète, voire la plus pure, le travail du cinéaste à l'écran, lui qui, sobrement, mélancoliquement, didactiquement, s'est mis en scène dans plusieurs de ses derniers films (qu'on retiendra surtout ici), de l'oncle Jean en pyjama dans *Prénom Carmen* au professeur en bonnet de *King Lear* en passant par l'humble idiot de *Soigne ta droite*, ou qui a demandé à des acteurs de le remplacer (en quelque sorte)?

Il y a, en effet, du Godard dans le Paul Godard (justement!) de *Sauve qui peut (la vie)*, dans le cinéaste Jerzy de *Passion*, dans Gaspard Bazin de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* et dans le Vitalis de *For Ever Mozart*, qui semblent encore plus mélancoliques que lui. Moi, Jean-Luc Godard, cinéaste, je me permets, en présentant même parfois mon visage et mon corps, où se lisent les années, d'incarner le cinéma. Pas trivialement (voici comment, de A à Z, un cinéaste travaille), on s'en doute, mais, prenant de la hauteur, mais sans mépris, quoique parfois avec un peu d'aigreur et de tristesse, prenant la pose aussi du martyr (celui, donc, de témoin), en philosophe: en quoi le cinéma, l'invention du XX^e siècle, avec sa donnée essentielle qu'est le montage, unique à lui pour servir de support à la mémoire collective, a essayé de montrer quelque chose du monde et a abouti à quelques fragments seulement en guise de réflexion, de pensée (ce qui est quand même beaucoup).

Godard n'a peut-être même pas besoin de se mettre dans la peau d'un personnage pour présenter un cinéaste au travail, tant il fait depuis 50 ans corps et mouvement avec le cinéma. Comme si tous ses films n'étaient qu'une unique photo de lui-même, cristallisant en elle tout ce qui fait qu'il représente l'essence du cinéma, tant et si bien que l'on se demande en regardant un paysage, une ville, une autoroute, un train qui passe, s'ils n'ont pas été enregistrés, montés et mixés par Godard. Tant et si bien que l'on se dit que cela doit peser sur ses épaules, cette réputation d'incarner à lui seul le cinéma. Mais là n'est pas la question. Plutôt celle du devenir-cinéaste que, dès l'écriture de ses articles, Godard posait (écrire des articles, c'était déjà être cinéaste).

Il a inventé de multiples et complexes dispositifs pour montrer ce devenir-cinéaste. Godard a eu parfois besoin d'un passeur pour tracer le portrait du cinéaste, ce dieu tutélaire qui règne sur un monde qui a besoin de cinéma pour être vu et entendu.

Le cinéaste en chef indien

Il y aura Fritz Lang, figure emblématique de l'âge d'or hollywoodien, qui est à Capri, dans *Le mépris*, pour tourner *L'odyssée* d'Homère, coincé entre les besoins pécuniaires du producteur, la médiocrité d'un écrivain de polar devenu scénariste et la transposition d'un chef-d'œuvre universel. Mais tout le folklore du film en train de se tourner (caméra, grue, rails de travelling, projection de rushes, plateau et assistants) n'est là qu'à titre de *shifters*, car le périple du tournage n'est que la métaphore du périple du cinéma comme odyssée morale. Lang, c'est le modèle, le vieux chef indien qui a tout compris, et du monde et du cinéma. Le cinéma, ce n'est pas le scénario, l'anecdote; c'est filmer le décalage, cette fraction de seconde de ce qui se passe entre deux êtres (l'amour de Paul, le scénariste, pour sa femme Camille et sa chute à cause d'une méprise).

Il y aura Jerzy, dans *Passion*, qui a pourtant besoin d'une grue-travelling et la reconstitution de *L'entrée des croisés à Constantinople* de Delacroix pour apprendre à filmer la vie et trouver «la bonne lumière» avec des interprètes et des figurants, et qui s'aperçoit que la captation de la vie passe par cette petite figurante qui deviendra deux ans plus tard la Vierge Marie de *Je vous salue Marie*. Filmer, ce n'est pas raconter une histoire, mais chercher à filmer avec amour des visages, des décors (de carton-pâte), des voix, des couleurs, des mouvements, en faisant constamment des essais, avec réussites et ratages.

For Ever Mozart.
Le cinéaste,
dépositaire de
ce qui passe.



Le cinéaste en auteur fatigué

Car au fil du temps, le cinéaste, qui a appris qu'il n'est pas question de scénariser pour faire du cinéma, en est réduit à filmer des bouts d'essai. C'est Gaspard Bazin, de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, égaré désormais dans un monde qui n'est plus le sien, travaillant pour la télé et un producteur criblé de dettes. Le cinéma est gangrené par l'argent, la bureaucratie, la télévision, le casting de vedettes; les figurants sont du bétail et les artisans «meurent au champ d'honneur du cinéma». Quand on demande à Gaspard s'il est dans le cinéma, il répond: «On ne peut pas dire ça, non.» Les temps ont changé, et la mort du cinéma, c'est la télévision, où travaille également le cinéaste Paul Godard, de *Sauve qui peut (la vie)*. Dans *For Ever Mozart*, Vitalis, cinéaste sur le déclin, obligé d'accepter une commande comme l'oncle Jean de *Prénom Carmen*, n'est-il pas celui également qui fait tourner des bouts d'essai et qui, trop fatigué, ne donne pas le temps à chaque acteur de dire son texte?

Car comme Gaspard, dans *Grandeur et décadence...*, Vitalis est, depuis le début du film, trop fatigué et trop vieux pour ce métier, mais une fois le tournage de son film sur la guerre en Yougoslavie démarré, il est obligé de penser à son activité de cinéaste et de constater qu'il ne lui reste plus qu'à filmer ce qui reste du passé. Il est le dépositaire de ce qui passe et qu'on peut appeler «souffrance»: «Je ne suis que la scène vivante où passent divers acteurs, jouant diverses pièces», dit-il en citant Fernando Pessoa.

Le cinéaste en proxénète

Les gens passent, c'est la ronde, le tourniquet, la chaîne. S'il y a un film où Godard a exactement montré sous forme allégorique la nature du travail au cinéma, c'est dans *Sauve qui peut (la vie)*. On est dans la chambre d'hôtel d'un P.D.G. «à la face d'ivoire» où se lit «un sombre orgueil», qui prépare une scène de baise (on fait l'image, on fait le son, dit-il). Ce dernier représente tout à la fois un metteur en scène et un capitaliste; il organise et contrôle le temps d'exécution des gestes et la rémunération — ici de deux putains —, dans le droit fil de la conception tayloriste du travail. Toute une métonymie s'établit sur l'idée de la chaîne de montage: structure de travail (dans l'usine) et structure du film (les plans montés). Le montage, c'est composer des flux (de corps, d'argent), arrêter, repartir, savoir régir des mouvements et de la vitesse. Le montage dépend d'un (contre)maître, de celui qui impose son désir en organisant minutieusement une scène par où il faut passer pour atteindre la jouissance. Et où quel-



Le mépris ou le cinéma comme odyssée morale.

COUL CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

qu'un (le spectateur?) doit payer; le maître, c'est aussi un proxénète. Car la mise en scène impose et dispose, fait loi. C'est sur quoi s'articuleront les films *Passion* et *Prénom Carmen*, et où on comprend que la fonction fondamentale du cinéma est de détourner l'action pour la jouissance de son spectacle, d'être une manipulation (ce que fait Carmen en dissimulant un enlèvement sous les allures anodines d'un tournage et en

manœuvrant pour soutirer de l'argent à son oncle cinéaste fou).

Le cinéaste en survivant

Fou, le cinéaste? En tout cas, le personnage du cinéaste a toujours l'air hébété. Que ce soit oncle Jean dans *Prénom Carmen*, le prince dans *Soigne ta droite* ou le professeur, avec son bonnet transpercé de fils électriques dans *King Lear*, le cinéaste est bien un clown, ce fou du roi dans une comédie burlesque (Godard joue pleinement ce côté burlesque dans ces trois œuvres). C'est un personnage lunaire et, a-t-on envie de dire, lacunaire, qu'un cinéaste est obligé de jouer pour se maintenir dans l'industrie: dans *Prénom Carmen*, par un producteur désireux de monter un coup (un kidnapping); dans *Soigne ta droite*, le prince doit tourner en une journée un film pour le compte de son commanditaire; *King Lear* est la réponse de Godard (en professeur) au duo producteur Golem et Globus.

On ne les voit certes pas travailler, ces trois personnages-cinéastes, avec tout le saint-frusquin folklorique et les clichés du tournage de film. On les voit toutefois ratiociner sur le cinéma en adoptant la pose de dinosaures, de vieux survivants, de réalisateurs solitaires. Godard les imagine — et s' imagine à travers eux — en auteurs à l'ancienne, en personnages sur lesquels on n'aura aucune prise, car il est impossible de s'identifier à eux. Ils sont réfractaires à toute demande. Ils se défendent contre toute possibilité de fracture de leur intégrité. Ils pensent, ruminent dans leur coin et, parfois, comme le professeur, inventent leurs propres instruments: une boîte à chaussures, avec une fenêtre découpée sur un côté et une ampoule sur le côté opposé, qui figureront la salle, l'écran et le projecteur. Ou ils sont comme Jeannot, dans *JLG/JLG*, où JLG est Godard et pas tout à fait Godard, qui préfère murmurer, le nez dans un livre quand deux enquêteurs du Centre du cinéma s'introduisent chez lui pour vérifier s'il est vraiment cinéaste. Ils sont intraitables, ils monologuent, ils ne font commerce qu'avec les morts, ou qu'avec Dieu, qui, semble-t-il, sont les seuls qui peuvent entendre la question de la forme au cinéma, qu'ils posent, entre mémoire et amnésie. ■