

***Télé-Utopie* — Godard, Rohmer, Rossellini, Ruiz**
Auteurs! Hauteur!

Marcel Jean

Guy Maddin

Number 136, March–April 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19744ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2008). *Télé-Utopie* — Godard, Rohmer, Rossellini, Ruiz : auteurs!
Hauteur! *24 images*, (136), 6–7.

Télé-Utopie : Godard, Rohmer, Rossellini, Ruiz

Auteurs ! Hauteur !

par Marcel Jean

À une époque où il semble impossible de penser la télévision autrement que comme un divertissement et où, pour notre plus grand malheur, divertissement et abrutissement vont trop souvent de pair, on a peine à imaginer qu'il n'y a pas si longtemps, certains ont cru que le petit écran pouvait aussi et surtout être un outil de connaissance, de science et de conscience. Parmi ceux-là, des cinéastes : Godard tentant en Abitibi une expérience de télévision révolutionnaire dans la foulée de Mai 1968, Rossellini s'appliquant à réaliser méthodiquement des sujets historiques destinés à former une sorte d'encyclopédie audiovisuelle pour le plus grand nombre, Rohmer se faisant pédagogue pour parler d'Edgar Poe ou de Perceval le Gallois, ou encore pour explorer et discuter le phénomène des villes nouvelles.

La télévision culturelle, éducative ou politique est-elle une utopie? On pourrait l'affirmer, à voir ARTV se complaire à diffuser des reportages sur les danseuses du Crazy Horse et une série sur les *lipstick* lesbiennes. Il y a, bien sûr, autre chose dans la programmation d'ARTV, mais les entorses qu'on y trouve à une réelle programmation culturelle font douter de la volonté politique de ses dirigeants ainsi que de la nature réelle du mandat qu'ils appliquent. Quant à Télé-Québec, les innombrables changements de cap, les errances et les actes de contrition qui ponctuent son histoire montrent à quel point personne ne semble s'entendre sur le rôle de cette télévision publique. Ainsi, pour un exemple positif – la série *La culture dans tous ses états*, à laquelle ont collaboré des cinéastes comme Richard Jutras, Gary Beitel et Carole Laganière, qui il y a une dizaine d'années se voulait une histoire audiovisuelle de la culture québécoise –, on trouve quantité d'émissions qui laissent perplexes quant aux objectifs de ce diffuseur.

Le cycle intitulé *Télé-Utopie : Godard, Rohmer, Rossellini, Ruiz*, que présente la Cinémathèque québécoise jusqu'au 28 mars, donne à réfléchir sur ce que pourrait être la télévision. Construit sur des expériences réalisées par ces quatre auteurs entre le milieu de la décennie 1960 et celui de la décennie 1980, ce cycle pose la question de l'interaction entre le cinéma et la télévision, ainsi que celle de la responsabilité de l'État face à la télévision.

Dès 1963, Roberto Rossellini et Éric Rohmer ont commencé à travailler pour la télévision. L'un et l'autre l'ont fait à des fins didactiques, misant d'emblée sur le carac-

tère démocratique du médium, la télévision étant appelée à pénétrer dans tous les foyers. L'un et l'autre voulaient toucher le plus grand nombre possible, cela en refusant toutefois rigoureusement la démagogie populiste. Pour Rossellini, cela prend la forme d'une série de téléfilms historiques consacrés à Louis XIV, à Blaise Pascal ou à Cosimo de Médicis. Rossellini s'inspire de la démarche néoréaliste pour privilégier une écriture en plans-séquences et travailler avec des acteurs inconnus du public. Soucieux de vérité historique, il s'agit pour lui, selon la très belle formule de son scénariste Jean-Dominique de La Rochefoucauld, « d'éveiller la curiosité du spectateur et non de nourrir son imaginaire. »¹ Ses téléfilms sont ainsi truffés de détails qui en disent long sur les mœurs des époques abordées et sur le contexte politique dans lequel évoluent les personnages. Dans *Blaise Pascal* (1971), par exemple, Rossellini s'attarde longuement au procès d'une sorcière. Cette scène, qui est en soi passionnante, n'a pourtant qu'un lien incident avec l'histoire du philosophe et homme de science. Plus loin dans le film, alors que Pascal vient d'inventer sa célèbre machine à calculer, une scène située à la cour de Louis XIII montre un domestique couché sur une paille, au pied du lit de son maître. Le domestique se lève, range sa paille, ouvre les rideaux du baldaquin du lit du noble. L'homme, un ministre du roi, se réveille. On commence sa toilette. Au milieu de ces ablutions, trois savants entrent dans la pièce, qui viennent présenter la machine de Pascal. La scène est étonnante en ce qu'elle contrevient à toute les lois de la dramaturgie classique, seule sa finale se justifiant sur

le plan narratif. Le reste relève de la parenthèse historique. Mais c'est précisément la profusion de ces parenthèses qui donne aux téléfilms de Rossellini leur densité. C'est-à-dire qu'il en découle une curieuse impression documentaire. Non pas que Rossellini en vienne à mimer ou à singer les tics du documentaire : c'est plutôt son regard qui est documentaire, l'attention qu'il porte aux gestes, aux lieux, aux choses. Ainsi, la vérité qui se dégage de ces séquences suffit à les rendre passionnantes. Elles sont signifiantes. Le regard attentif de Rossellini suffit à révéler le sens des gestes qu'on y observe. Elles n'ont en conséquence rien de gratuit et se justifient totalement dans la logique historique du cinéaste, qui cherche moins à raconter une histoire qu'à parler d'une époque.

La prise du pouvoir par Louis XIV (1966) constitue peut-être la plus grande réussite de Rossellini parmi ses œuvres destinées à la télévision. Se concentrant sur un moment précis de la vie du Roi-Soleil – en 1661, à la mort de Mazarin, le jeune Louis décide qu'il gouvernera seul –, Rossellini parvient avec une extraordinaire acuité à exposer la mécanique du pouvoir. C'est la naissance de la monarchie absolue, le moment où survient l'adéquation parfaite et totale entre l'État et le Roi. Il faut voir la suavité avec laquelle Rossellini parvient à montrer comment Louis XIV utilise la mode (il change régulièrement l'allure de ses tenues) pour détourner l'attention des intrigants qui pullulent à la cour (ceux-ci, trop occupés à faire refaire leur garde-robe, en oublient de comploter). C'est l'illustration toute simple de l'utilité de l'aliénation des masses dans le maintien du pouvoir en place. Et Rossellini livre la leçon en ayant l'air

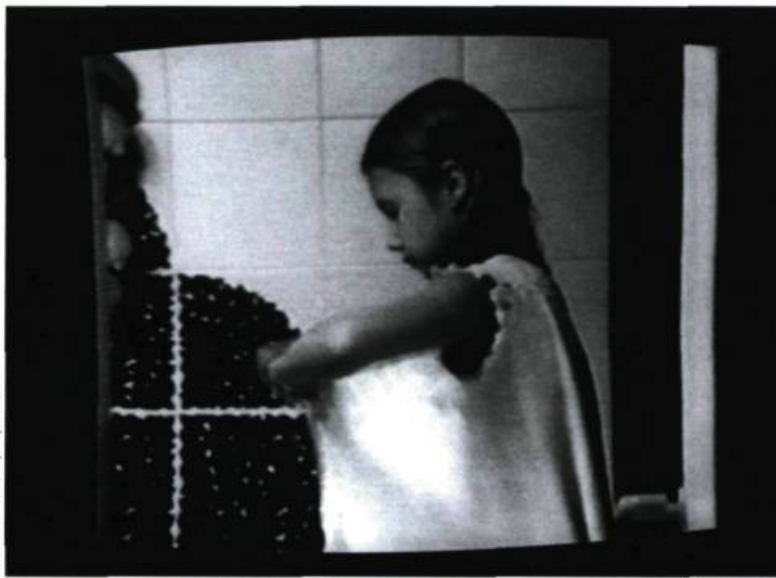
de ne pas y toucher, sans le poids du didactisme, sans se poser en maître omniscient face à une fournée d'élèves incultes. Au cœur de cette entreprise, Rossellini est et demeure un grand – un très grand, l'un des plus grands – cinéaste.

Parallèlement à lui, Éric Rohmer a choisi de se faire documentariste pour poursuivre des objectifs assez semblables : éveiller la curiosité, faire connaître. Mais ici, l'approche est délibérément scolaire. La leçon se présente de manière directe : précise, dense, presque sévère. Dans *Les cabinets de physique : la vie de société au XVIII^e siècle* (1964), Rohmer aligne les reconstitutions d'expériences datant de l'époque. Dans *Perceval ou le conte du Graal* (1964), il trace un portrait assez complet du légendaire personnage en utilisant notamment une iconographie abondante que le narrateur, Antoine Vitez, commente avec à-propos. Ce programme revêt une signification particulière quand on sait que Rohmer va réaliser le long métrage *Perceval le Gallois* (1978), adaptation du texte de Chrétien de Troyes, en s'inspirant largement des représentations du Moyen Âge. C'est toutefois en réalisant la série *Ville nouvelle*, en 1975, que Rohmer donne son œuvre télévisuelle la plus consistante. En quatre épisodes d'une heure, il parle d'architecture et d'urbanisme, dans une forme qui relève du journalisme d'enquête, mais sans aucune velléité de sensationnalisme. Il observe, il scrute, il interroge. Il pense et donne à penser. Évite les jugements précipités.

Abordant aussi l'histoire, Raoul Ruiz adoptera une démarche fort éloignée de celle de Rossellini. Son *Petit manuel d'histoire de France* (1979) est en effet un ouvrage éclaté, une sorte de collage ludique dans lequel les images de toutes natures se bousculent et se répondent : archives télévisuelles et cinématographiques, reconstitutions diverses, etc. La démarche est singulière et en droite ligne avec le reste de la production du cinéaste. Il s'agit moins, ici, de transmettre les connaissances que d'ouvrir les esprits. Utiliser l'his-

toire pour mettre en cause le récit qu'on en fait. La présence même de cette œuvre pose la question de l'existence d'une télévision dans laquelle l'auteur se place à l'avant-plan, quitte pour cela à transgresser, voire à dynamiter les conventions télévisuelles. L'expérience de Ruiz à la télévision est d'ailleurs celle des limites du système : certaines des émissions qu'il a réalisées n'ont jamais été diffusées.

Profitant sans doute de sa notoriété, Jean-Luc Godard n'aura pas eu ce problème. À l'exception notable de son expérience en Abitibi, qui va tourner court. Son travail pour la télévision, relativement abondant (on pense à *Histoire(s) du cinéma*, 1989-1998, mais aussi à *France Tour Détour Deux Enfants*, 1979, à *Six fois deux/Sur et sous la communication*, 1976, et à *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986), a été vu. Et ce n'était pas faute, pourtant, d'avoir voulu mettre le feu aux poudres. Car Godard, faut-il encore le dire, n'est pas homme à se soumettre aux procédés et à la rhétorique télé-



France Tour Détour Deux Enfants, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville (1979)

visuels. Il n'est pas homme à se soumettre, point à la ligne. Il partage cependant avec Rossellini, Rohmer et Ruiz un intérêt pour l'histoire : l'histoire en images, l'image de l'histoire, l'histoire des images, les images de l'histoire. Ses *Histoire(s) du cinéma* découlent en effet de ces diverses façons d'aborder à la fois l'image et l'histoire. Godard est donc, lui aussi, un pédagogue. Mais un pédagogue unique en son genre, dont l'enseignement s'apparente à la maïeutique (ce qui nous

Le cycle *Télé-Utopie* de la Cinémathèque québécoise a commencé le 9 janvier. Au moment de la sortie de la revue, il est encore possible d'assister aux projections suivantes :

Socrate, de Roberto Rossellini, 27 février, 19 h.


India Matri Bhumi, de Roberto Rossellini, 28 février, 18 h 30.

Blaise Pascal, de Roberto Rossellini, 29 février, 19 h.

La prise de pouvoir par Louis XIV, de Roberto Rossellini, 5 mars, 19 h.

Descartes, de Roberto Rossellini, 19 mars, 19 h.

ramène à Socrate, à qui Rossellini a consacré un téléfilm). Godard téléaste est donc un accoucheur d'idées. Un sage-homme de l'esprit. Cela est particulièrement évident dans *France Tour Détour Deux Enfants*,

où cette maïeutique est mise en scène : il y interroge un petit garçon et une petite fille avec une habileté incomparable, à la limite de la perversité, faisant assister le spectateur à la naissance des idées. Comme les journalistes maintenus hors du cadre, il n'est qu'une voix. Mais il détourne vite cette position faussement en retrait, cette fausse neutralité, pour sauter dans l'arène des idées. Il dirige, il oriente, il met en scène. Il parvient, osons le dire, à faire de la philosophie à la télévision. 

1. Propos recueillis par Michel Serceau dans son ouvrage intitulé *Roberto Rossellini*, Éditions du Cerf, 1986, p. 167.

Une rétrospective de l'œuvre du cinéaste sénégalais Ousmane Sembène, décédé en juin dernier, se tiendra à la Cinémathèque québécoise du 10 au 20 avril 2008.

Au sujet de l'œuvre de ce cinéaste, on peut lire l'article intitulé « Homme libre et engagé » paru dans le n° 133 de 24 images (septembre 2007). Cet article est également disponible sur notre site.