

Chacun pour soi et après nous le déluge *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard

Jean-Philippe Gravel

Volume 33, numéro 2, printemps 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73765ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P. (2015). Compte rendu de [Chacun pour soi et après nous le déluge / *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard]. *Ciné-Bulles*, 33(2), 40–45.



Histoires de cinéma **Sauve qui peut (la vie)** de Jean-Luc Godard

Chacun pour soi et après nous le déluge

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

« Ordures! » « Dégénéré! » « Chou! » À Cannes, les films qui imposent une nouvelle façon de voir, de faire sont parfois reçus par l'invective. Le 20 mai 1980, devant un jury présidé par Kirk Douglas, **Sauve qui peut (la vie)**, premier film commercial de Jean-Luc Godard en 12 ans¹, représente la Suisse en compétition officielle. Il convoite la Palme d'or aux côtés, entre autres, de **Loulou** de Maurice Pialat, de **Mon oncle d'Amérique** d'Alain Resnais et de **Fantastica** de Gilles Carle. Le film ne remportera rien, mais dès sa première projection, la machine à rumeurs s'emballe des échos les plus divisés. Juliet Berto, épatée, se porte à sa défense, Michel Piccoli exulte, Bertrand Tavernier aurait, quant à lui, fondu en larmes. Mais beaucoup d'autres ont prévu se munir de cachets d'aspirine pour la projection gala du lendemain. Ladite projection se déroule mal, catastrophiquement d'après Marin Karmitz, producteur associé. Elle voit des spectateurs s'enfuir par dizaines, d'autres rester pour chahuter. Sur les marches du palais de la Croisette, Godard est injurié, traité de dégénéré et de pornographe. Le lecteur d'aujourd'hui n'y verra peut-être rien d'autre que de la bonne publicité, mais Karmitz est épouvanté. L'hostilité paraît telle qu'il repousse la sortie du film, prévue en août, pour concevoir une stratégie qui le sauvera d'un naufrage annoncé.

Godard et Karmitz ont misé gros sur ce film qui doit signaler le retour du cinéaste au grand public. La dernière fois que Godard s'était présenté à Cannes, c'était dans la tourmente de Mai 68 où il revendiquait, avec d'autres, la clôture anticipée du Festival (qui finira par capituler) en solidarité avec les grévistes. Son cinéma s'éclipsera ensuite sous les martèlements dogmatiques de sa période Dziga Vertov (1968-1972). Une longue hospitalisation, après avoir été quasiment écrasé par un autobus, et la rencontre d'Anne-Marie Miéville, jusqu'à ce jour sa compagne et la seule et unique interlocutrice à pouvoir lui tenir tête, lui feraient prendre ses distances avec l'utopie.

Toujours confidentiels, ses films et ses projets s'ouvriront alors à l'autocritique et au dialogue : **Ici et ailleurs** (1976), réflexion à deux voix sur l'échec du tournage d'un film militant en Palestine en 1970, et **Numéro deux** (1975), « étude sur l'économie sexuelle d'une famille ouvrière grenobloise de trois générations », dont le propos sur la reconduction des principes de l'économie et du travail dans la vie privée résonnera loin de toute phraséologie. C'est le tournant amorcé par cet important film de transition que d'y voir l'individu ne plus être seulement qu'un aliéné pris dans la machine ou un

insurgé débitant les maximes d'une doctrine. Bien que cet individu n'existe que sur des écrans de télévision, il recouvre ses pensées et ses états d'âme sans cesser d'être le symptôme d'une conjoncture sociale.

Ces films produits avec trois fois rien seront peu diffusés, tout comme ses deux séries télé qu'il a voulu pédagogiques, intimes et citoyennes (*Six fois deux [sur et sous la communi-*

Sur les marches du palais de la Croisette, Godard est injurié, traité de dégénéré et de pornographe. Le lecteur d'aujourd'hui n'y verra peut-être rien d'autre que de la bonne publicité, mais Karmitz est épouvanté. L'hostilité paraît telle qu'il repousse la sortie du film, prévue en août, pour concevoir une stratégie qui le sauvera d'un naufrage annoncé.

cation], 1976; *Paris tour détour deux enfants*, 1978). Et son crédit s'amenuise d'autant qu'il s'est aliéné plusieurs amis et collaborateurs à force de lettres et de déclarations provocantes. C'est dans cet esprit que Godard veut revenir au cinéma « légitime », pour sauver sa peau.

Il conçoit les projets de son retour dès 1977-1978. Le plus ambitieux est un film d'enquête inspiré de Bugsy Siegel, gangster juif ami d'Hollywood et créateur de Las Vegas. Il compte le tourner aux États-Unis, mais les démêlés financiers de Francis Ford Coppola (sa compagnie devait produire le film) et les réticences de Diane Keaton à y participer lui font abandonner « The Story ». Il courtise ensuite Jean-Paul Belmondo pour adapter la biographie de Jacques Mesrine, *L'Instinct de mort*, mais ses propositions déconstruites rebutent finalement la vedette. C'est Alain Sarde et Marin Karmitz qui acceptent de soutenir un autre projet de film, inspiré de ses nombreux voyages : **Sauve qui peut (la vie)**. Voyages? Parlons plutôt de déménagements et d'exils. Il y a déjà quelques années que Godard et Miéville ont quitté Paris pour Grenoble avant de s'établir définitivement à Rolle, petite ville suisse du canton de Vaud, à proximité du lac Léman. Un décor de montagnes et de lacs auquel le lyrisme pastoral de ses futurs films devra beaucoup.

Conçu à force d'échanges entre Jean-Claude Carrière, Anne-Marie Miéville et lui-même — Godard n'écrit jamais de scénarios, mais annote, transcrit, enregistre —, le film s'articulera autour de trois personnages et se divisera en quatre parties : 1. L'imaginaire, 2. La peur, 3. Le commerce et 4. La musique. Deux femmes en mouvement et un homme qui s'enlise en forment le centre : Denise Rimbaud (Nathalie

1. Exception faite de **Tout va bien** (1972).

Baye) veut quitter son travail de productrice de télévision pour s'établir à la campagne et accomplir un retour sur soi (ce n'est pas clair). Ainsi est-elle en train de se séparer de Paul Godard (Jacques Dutronc), avec qui les rapports sont tendus. Paul paraît perdu et déprimé : amer et sans projets ni volonté d'y changer quelque chose. Isabelle Rivière (Isabelle

d'intérêt pour personne [...]?. » Distribuer des claques comme pour mieux s'en attirer, tous les biographes sont d'accord, apparaît souvent chez Godard comme un *leitmotiv* masochiste dont ses films portent parfois des traces. Toutes proportions gardées, le personnage de Paul, homme sans passé, est peut-être le plus virulent autoportrait « en négatif » que ses films n'aient jamais proposé.

La Régie du cinéma lui a décerné un visa « 18 ans » dont la fiche de classement souligne la relation explosive qu'y entretient l'image au texte. Si le film, y lit-on, ne pose aucun problème graphiquement, « le langage est tel [qu'il] laisse la porte ouverte à la confusion amoral la plus complète ». L'institution ajoute : « [...] si le but de Godard était de faire un film autodestructeur, il a pleinement réussi. »

Huppert), prostituée qui souhaite pratiquer son métier dans l'autonomie, domine la troisième partie du film : elle trouve en Paul un client et en Denise celle qui l'aidera à s'installer. Chaque personnage est d'emblée entre l'exil, la rupture et le désir de faire place nette.

Le film se prête à une lecture biographique comme la synthèse, en trois personnages, des contradictions du cinéaste. Si Denise/Baye incarne le mouvement vers l'inconnu — son exil jouant celui de Godard et Miéville à Rolle —, Isabelle, la prostituée, se soumet à la mécanique avilissante du commerce auquel Godard essaie lui-même de retourner avec son *come-back*, tandis que Paul représente la tentation d'un immobilisme mortifère et d'une indécision patentée, incapable de choisir entre Denise (qui le quitte), son ex-femme (Paule Muret) et sa fille adolescente (Cécile Tanner) qu'il s'est totalement aliénée.

Ce personnage de Paul — dont Godard dira qu'il est celui des trois auquel il s'identifie le moins — n'est pourtant pas sans rappeler « l'immobilité de merde sur un socle » à laquelle François Truffaut ramenait Godard dans une lettre anthropologique où explosait sa rancœur envers les comportements retors et mesquins de son ancien camarade, alors en pleine période gauchisante (1973). Outré qu'il ait qualifié **La Nuit américaine** de « film menteur », Truffaut lui reprochait ses manières aristocratiques en complète contradiction avec son militantisme. « Amateur de gestes et de déclarations spectaculaires, hautain et péremptoire, tu es toujours en 1973 installé sur ton socle, indifférent aux autres, incapable de consacrer quelques heures pour aider quelqu'un. Entre ton intérêt pour les masses et ton narcissisme, il n'y a

Cela va plus loin encore. La vie et les relations de Godard, régulièrement marquées par la rupture, semblent au diapason avec la grammaire de ses films, où les sons et les images s'organisent dans une logique de conflagration, de coupe franche et du télescopage. Cette grammaire travaille, fondamentalement, selon une dynamique du conflit qui portera certains, à tort, à qualifier ses films d'« autodestructeurs ».

La stratégie de sauvetage de Marin Karmitz pour **Sauve qui peut (la vie)** consiste à en repousser la sortie pour faire croire que la version huée à Cannes était en réalité une copie de travail non terminée. Il convoque ainsi la presse à revoir le film « fini », qui est en fait exactement le même. L'astuce paraît fonctionner : la couverture média de **Sauve qui peut (la vie)** voit publier articles et entrevues de fond qui le prennent au sérieux. La machine Godard, Médias & co. entreprend en fait un ballet qui durera 10 ans. Le 24 août de la même année, le film est présenté au Festival des films du monde de Montréal et fait salle comble. Il entame ensuite sa carrière québécoise sur un seul écran, celui de la salle 2 du Complexe Desjardins, où un programme double « hard » tient aussi l'affiche, non sans ironie, dans une autre salle : **Perversités suédoises** et **Prostitution clandestine**.

La Régie du cinéma lui a décerné un visa « 18 ans » dont la fiche de classement souligne la relation explosive qu'y entretient l'image au texte. Si le film, y lit-on, ne pose aucun problème graphiquement, « le langage est tel [qu'il] laisse la porte ouverte à la confusion amoral la plus complète ». L'institution ajoute : « [...] si le but de Godard était de faire un film autodestructeur, il a pleinement réussi. »

Il est exact que les images de **Sauve qui peut (la vie)** ne scandaliseraient pas autant, n'eût été du texte qui l'accompagne, où l'obsécinité et l'inceste sont récurrents. Au cours d'une scène, Paul demande à l'entraîneur d'une équipe de jeunes filles (qui a une adolescente de 12 ans comme sa fille), s'il n'a « jamais eu envie de la caresser ou de l'enculer ou, je sais pas, n'importe quoi... ». Aussi, en prostituée, Isabelle

2. Extraits tirés de : DE BAECQUE, Antoine. *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 515.



Huppert se soumet sans la moindre émotion à une suite de numéros humiliants. Leur prix se négocie en voix *off* tandis qu'à l'image des passants circulent dans la rue, à la Frederick Wiseman, ramenant le tout à une transaction banale. Le sous-texte incestueux revient plus tard quand un client — qui dit s'appeler « monsieur Personne » sans doute parce qu'il s'agit de monsieur Tout-le-Monde — lui fait prétendre qu'elle est sa fille. La frontalité du langage mêlée à une approche froide et distanciée de ce genre de commerce rendent le film étrange et désarçonnant, comme pour dévoiler l'envers, l'arrière-scène désertotisée de ce qui se montre dans la salle voisine du Desjardins.

Film amoral ou film sur l'amoralité? Œuvre d'un provocateur blasé ou cri d'alarme désespéré? La défense du film s'organise en faisant valoir que son traitement du sexe est plus dénonciateur que complaisant. Et Paul Warren, jeune professeur en butte à l'hostilité de ses étudiants contre Godard, de constater combien la pornographie courante a formaté le regard du public aux représentations sexuelles comme Hollywood, son idée de ce qu'est ou n'est pas le cinéma. « À aucun moment du film [...] il n'est donné au spectateur [...] de se complaire dans son statut de voyeur. Il est sans cesse acculé à se dévoyeriser, à maintenir et à expulser [...] les images [sur] l'écran et qui sont stratégiquement laides. » (*Le Devoir*, 20 septembre 1980). Il serait en effet bien difficile aux esprits dépravés de titiller à la vue de ces scènes où l'acte en soi n'est jamais représenté, ni évoqué de façon attirante, et où les corps et la nudité sont traités comme une matière plastique dans une série de tableaux surréalistes et figés, obéissant aux ordres comme un ouvrier sur une chaîne de montage (revoir, pour cela, la fameuse scène de la « chaîne sexuelle »).

La réception critique initiale du film tâche donc de négocier ses éléments controversés et d'en dégager les enjeux, mais le recul et la connaissance des films ultérieurs clarifient ce que **Sauve qui peut (la vie)** apporte de nouveau dans l'esthétique de Godard. Prenant le contrepied de ses films des années 1960, il a troqué son parisianisme pour la pastoralité des scènes de campagne et l'esbroufe des plans-séquences compliqués pour la picturalité de plans fixes où les acteurs bougent à peine, car le tournage en lumière naturelle, avec des objectifs ouverts, limite la profondeur de champ et la mise au point et, conséquemment, la liberté de mouvement des acteurs et de la caméra.

Il compose des tableaux et son intertexte s'éloigne de la cinéphilie et du cinéma de genre pour se tourner vers les beaux-arts. La modernité à tous crins d'un cinéma « méta » qui s'autoparodie cède à la valorisation des hautes réalisations de la culture, îlots de résistance qui échappent encore aux flux déprédateurs du commerce et à la réduction de toute valeur à sa seule dimension marchande. Son usage du ralenti — par décomposition non fluide du mouvement, photogramme par photogramme — semble chercher l'éternité où elle se cache : dans des sursauts qui ne durent pas plus qu'un vingt-quatrième de seconde. Le sourire deviné sous la crispation de Nathalie Baye à vélo pendant que les feuillages à l'arrière-plan, en contre-jour, font des traînées d'ombre et de lumière comme une toile fauve, la tendresse que recèle la violence d'une étreinte et l'expression d'abandon quasiment érotique d'une gamine de 12 ans qui attrape un ballon sont autant d'éclats lumineux dérobés au flux du temps. D'où la portée de cette citation de *L'Établi* de Robert Linhart (Éditions de Minuit, 1978; qui raconte les années de l'auteur à

GODARD VU PAR...


« Jean-Luc Godard est un sujet biographique redoutable », écrivait Antoine de Baecque dans *Godard: biographie* (Grasset, 2010). Redoutable, mais certainement pas sous-représenté puisque cette biographie était la troisième à paraître depuis le début des années 2000, après celles de l'Anglais Colin McCabe (*Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*, Faber & Faber, 2005) et de l'Américain Richard Brody, critique et rédacteur au *New Yorker* (*Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Presses de la Cité, 2010 [2008]). Objet de trois biographies par des auteurs de trois nationalités : voilà une forme de record dont seules les mégas vedettes pourraient se vanter ou se plaindre. La vie de Godard peut se raconter (et se lire) plusieurs fois et différemment. Appelons ça l'effet **Rashomon**.

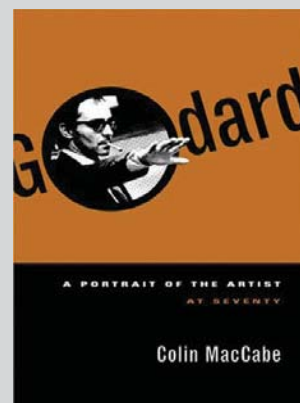
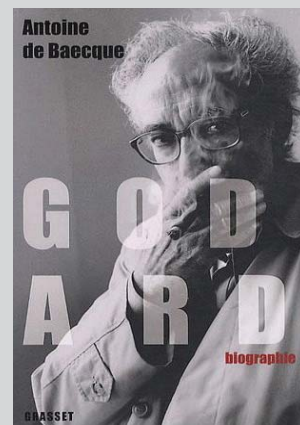
Ainsi, le livre de Colin McCabe est le seul à avouer le résultat de rencontres avec Godard. À l'époque où celui-ci préparait le plan de sa résurrection cinématographique et médiatique avec **Sauve qui peut (la vie)**, Godard lui avait proposé de lui donner accès à ses archives pour la préparation de son livre. Il n'en déchira pas moins, à sa parution, 23 ans plus tard, des pages entières devant son ami Freddy Buache, bien que McCabe soit le moins « ragoteur » de ses trois biographes et celui qui éclaire le mieux le rôle essentiel que tient le collage et la citation dans son œuvre et, par conséquent, les défis qu'elle pose à la propriété intellectuelle.

La biographie de Brody ne fut pas reçue avec plus de clémence par l'intéressé qui lui renvoya sa copie avec cette citation rageuse : « As long as there will be scrawlers to scrawl, there will be murderers to kill. » (« Tant qu'il y aura des gribouilleurs pour

gribouiller, il y aura des tueurs pour tuer. ») Il est vrai que Brody est le plus sévère et tranchant des trois : « [Ses] citations obsessionnelles, ses vols, sa passivité devant les acteurs et les circonstances [...] révèlent [...] un parasitisme [qui] se nourrit du produit ou des gains d'autrui. [En] tant que créateur original, [Godard] n'a aucune existence indépendante. » (p. 99) Mais Brody est aussi celui qui approfondit le mieux la situation (et la signification) de l'œuvre dans le contexte culturel, historique et politique de son temps, quitte à dériver tendancieusement vers des démonstrations sur le soi-disant antisémitisme de Godard qui lassent et restent discutables.

Lire chez De Baecque que « [Godard] apparaît à chaque reprise sous le signe de ses films [et que son] œuvre a valeur de destin » (p. 8) promet d'emblée que l'indiscrétion ne le fera pas reculer, mais l'ouvrage ne se limite pas à cette correspondance œuvre/vie privée. Les chapitres sur la période Dziga Vertov sont étoffés et la preuve que ses écrits aux *Cahiers du cinéma* annoncent la couleur de ses films est passionnante. Le tout dans un style nerveux et léger, loin des lourdeurs de Brody ou des digressions confessionnelles de McCabe.

Avec les défauts de ses qualités, chacun des trois livres explore adroitement les deux ou trois choses qu'on sait de Godard, « imploseur » de formes, aventurier technicien, brillant collagiste d'avant-garde, humain compliqué ayant souvent payé son art de sa personne et à qui il fut régulièrement reproché de se « comporter comme une merde » (cf. Truffaut). (Jean-Philippe Gravel) 





Nathalie Baye (Denise Rimbaud), Isabelle Huppert (Isabelle Rivière) et Jacques Dutronc (Paul Godard) dans **Sauve qui peut (la vie)**

l'usine) que lit Nathalie Baye³: « Tentation de la mort. Mais la vie se rebiffe et résiste. L'organisme résiste. Les muscles résistent. Quelque chose, dans le corps et dans la tête, s'arc-boute contre la répétition et le néant. La vie: un geste plus rapide, un bras qui retombe à contretemps, un pas plus lent, une bouffée d'irrégularité, un faux mouvement [...] Tout ce qui, en chacun des hommes de la chaîne, hurle silencieusement: "Je ne suis pas une machine!" »

Le ralenti épie la trace de ces bouffées d'irrégularité et de ces faux mouvements, si bien que sous l'ambiance de folie et de « confusion amoral », et malgré la noirceur du propos, **Sauve qui peut (la vie)** semble porté par un souffle d'affirmation qui refuse de se soumettre aux tentations du désenchantement. Il demeure du côté de la vie.

Cet entretien inquiet entre une ère en déroute et la culture des immortels, Godard n'aura de cesse, dès lors, de le poursuivre. Mais cette controverse lui aura servi: **Sauve qui peut (la vie)** fera plus d'argent aux États-Unis qu'**À bout de souffle**, dans ce qui sera généralement le début d'une période de cinq ans et trois autres films (**Passion**, 1982; **Prénom Carmen**, 1983; **Je vous salue, Marie**, 1985) où sa réflexion intellectuelle rejoindra un public loin de se limiter aux seuls convertis. Mais les tendances de fond du cinéma commercial, couplées aux penchants métaphysiques de Godard, travaillent déjà à le marginaliser. Poursuivant son incontrôlable lancée, le phénomène du blockbuster séduit une bonne partie de l'élite intellectuelle qui défendait autrefois ses films, mais ne jure plus maintenant que par Brian de Palma, Pauline Kael en tête. Richard Brody écrit: « Godard [s'orientait] vers les beaux-arts au moment où même les spectateurs les plus exigeants [étaient], plus que jamais, sous l'emprise fascinée de la culture populaire [si bien que] nombre de spectateurs [considéraient] les films hollywoodiens comme la quintessence de

l'art cinématographique et se [détournaient] d'œuvres plus exigeantes. » (*Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Presses de la Cité, p. 517)

Le tour que prendra l'œuvre même de Godard, se posant de plus en plus en abstracteur d'absolu s'entretenant à tu et à toi avec Dieu, l'Immaculée Conception et la peinture de la Renaissance, ne l'aidera pas non plus et le contraindront éventuellement, après l'échec de **Nouvelle Vague** (1990) et **Hélas pour moi** (1993), à revoir ses méthodes. Hanté par le délitement des rapports humains dans une société où règne la violence du commerce, **Sauve qui peut (la vie)** a un sens concret et direct des réalités (senties et vécues) que ses films suivants n'oseront jamais aborder si directement. Il est le seul de ses films qui témoigne d'évidence, « [...] pour les générations futures, de l'époque monstrueuse de violence, de folie, de mépris que nous traversons », comme l'indiquait *Télérama* (16 octobre 1980) dans une formule-choc assez juste.

On s'étonnera d'autant que ce film de Godard des plus accessibles ait à peine vécu sur les écrans ces 30 dernières années. Il ne parut jamais en vidéo avant que Criterion ne l'édite en DVD cette année, mettant ainsi fin à près de trois décennies de silence que valut peut-être au film sa réputation sulfureuse. Trente années à ne pas être vu ou presque, c'est le temps nécessaire pour voir cette « génération future » accéder à maturité et devenir la génération qui, actuellement, peut changer les choses. C'est à elle qu'il appartient de débattre la lucidité de ce film où « il n'y a que les banques qui soient indépendantes ». Qu'elle juge que Godard se soit trompé dans son pessimisme ou qu'il ait eu raison sur toute la ligne, **Sauve qui peut (la vie)** met le point final à ce qu'il pense des dérives non seulement de son temps, les années 1980 qui commençaient, mais du nôtre aussi. Trente-cinq ans après, qu'est-ce qui a changé? Le résultat est peut-être rédhibitoire, mais pour Godard et le cinéma, **Sauve qui peut (la vie)** sait donner l'heure juste.

3. Emprunt de Godard rapporté par Richard Brody dans *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, p. 511.