

1 x 50 ans de cinéma Jean-Luc Godard

Jean-Philippe Gravel

Volume 30, numéro 1, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65548ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J.-P. (2012). 1 x 50 ans de cinéma : Jean-Luc Godard. *Ciné-Bulles*, 30(1), 48–53.

Jean-Luc Godard

PERSPECTIVE

1 x 50 ans de cinéma

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Photo : Philippe R. Doumic
Collection Cinémathèque québécoise

Contre un Truffaut ravi par la mort à l'âge de 52 ans, on se demande si Jean-Luc Godard (qui a eu 81 ans ce 3 décembre) ressent sa longévité comme une punition. Bien que ses œuvres soient encore vénérées par une critique déférente, ses films sont peu vus et ne créent plus les remous de ses années de gloire. Aussi il semble évoluer seul, taxé de l'hermétisme dont son nom est devenu synonyme, quoiqu'il ait prouvé, avec **Éloge de l'amour** (2001) et **Notre musique** (2004), qu'il était capable d'une certaine limpidité, d'une certaine transparence (Godard restant malgré tout Godard). Maintenant, des biographes se sont emparés de sa vie et de son œuvre avant qu'il ait passé l'arme à gauche et, pour costauds et passionnants que soient ces ouvrages, ils auront toujours quelque chose du bilan funèbre et de l'inventaire *post mortem*¹.

Pourtant, cet œuvre désormais confidentiel, quasi repoussé dans les marges de la marge, a maintes fois frappé les imaginaires, excité la controverse et la censure, trompé les attentes d'une industrie lourde — celle du cinéma — et inspiré sans arrêt le désir de regarder et de faire des films autrement. Trublion des médias, montreur de voie, tour à tour acteur, observateur et inspirateur des remous de son temps, chercheur et créateur de formes, émancipateur d'un cinéma de plus en plus conçu à la première personne, poète et sémioticien de l'image, pédagogue autodidacte, technicien chevronné : Godard a été tout ça et l'est encore dans une certaine mesure.

Ce texte voudrait faire comprendre que, oui, Godard est grand. Que sans lui, nous serions peut-être un peu plus analphabètes que nous le sommes en matière de langage audiovisuel. Que dans sa quête, où il aura souvent rendu publiques ses questions les plus intimes, il a peut-être toujours œuvré dans le sens d'un éclaircissement et d'une alphabétisation du regard. Même si pour cela, elle a employé souvent les moyens du confusionnisme. Suivre Godard dans les méandres de sa pensée et de son œuvre, c'est forcément concéder qu'il aura davantage été — malgré des apparences contraires — un chercheur de lumière plutôt qu'un créateur d'obscurité.

Notre méthode

Cela n'empêche pas que son œuvre soit d'une grande exigence. Dans cet ordre d'idées, il nous a paru que, pour éviter les excès

tentateurs de la glose, il fallait envisager son travail sous un angle pragmatique, comme une pédagogie filmée. Godard n'a pas seulement fait du cinéma pour exprimer des idées, mais pour transmettre une manière de faire, voire des manières de faire, cette diversité ayant longtemps été sa méthode.

Et qu'est-ce qui change, chez lui, qu'est-ce qui ne change pas? D'un côté, il y a cette vision pessimiste du monde qui n'aura cessé de s'approfondir — de l'anarchie tonifiante d'**À bout de**

Ce texte voudrait faire comprendre que, oui, Godard est grand. Que sans lui, nous serions peut-être un peu plus analphabètes que nous le sommes en matière de langage audiovisuel. Que dans sa quête, où il aura souvent rendu publiques ses questions les plus intimes, il a peut-être toujours œuvré dans le sens d'un éclaircissement et d'une alphabétisation du regard. Même si pour cela, elle a employé souvent les moyens du confusionnisme.

souffle (1960) à la gravité de sa dernière période —, alors que de l'autre, il aura eu ces constantes volte-face formelles qui, particulièrement dans ses films des années 1960, font que Godard aura paru se réinventer à chaque film. On dira que son approche repose du côté de la déconstruction — du cinéma déconstruit —, méthode qui consiste à ramener la syntaxe du cinéma à ses plus petites composantes et à leur donner une autonomie, créant, par exemple, des conflits entre le son et l'image, accusant le mirage peu naturel de leur coordination. Le spectateur devait alors prendre conscience de la variété de ces unités de base au moment où, déviant de leurs chemins familiers, elles font défaut, restituant au cinéma ses facultés polysémiques.

C'est ainsi que Godard s'exerce à rompre ces fausses continuités pour exposer comment le sens, au cinéma, procède d'une fabrication. Voilà ce qu'on pourrait, à la base, appeler « cinéma

1. Voir entre autres DE BAECQUE, Antoine. *Godard, biographie*, Paris, Éditions Grasset, 2010, 935 p.; BRODY, Richard. *Jean-Luc Godard, tout est cinéma*, Paris, Presses de la Cité, trad. de l'anglais par Jean-Charles Provost, 803 p. et MACCABE, Colin. *Godard, A Portrait of the Artist at 70*, New York, Macmillan, 2005, 456 p.

déconstruit», appellation qui dit bien ce qu'elle est si l'on garde à l'esprit qu'il ne s'agit pas seulement de «détruire pour détruire», mais aussi d'arriver à fabriquer quelque chose qui confine à la poésie, à l'émotion des «premières fois». Par sa variété même et ses égarements, le cinéma de Godard est bien à même de révéler les écueils comme les merveilles de cette méthode autant capable d'une torpide confusion que de forger une poétique à la fois sensible, lyrique et porteuse d'un grand pouvoir émancipateur.

Le syndrome du projecteur cassé

1962: Godard parodie en studio la comédie musicale en tournant **Une femme est une femme** avec Anna Karina, Jean-Claude Brialy et Jean-Paul Belmondo, histoire d'un triangle amoureux où il substitue, à l'extravagance habituelle des chorégraphes du *musical*, des scènes de ménage où le moindre argument se souligne de *cues* musicaux primesautiers et moqueurs. Aujourd'hui, cette tonifiante désinvolture, ce sujet banal traité avec la bande sonore d'une superproduction américaine, fait d'**Une femme est une femme** l'un des films les plus légers et franchement amusants que Godard ait faits. Mais le film est un échec commercial, car il est lancé à la manière d'une comédie musicale classique, et c'est alors François Truffaut qui commente :

Si l'on joue avec le son et les images d'une façon trop inhabituelle, les gens crient, c'est une réaction automatique. Ils ont éventré des fauteuils, à Nice, car ils croyaient que la cabine [de projection] était mal équipée. Bien sûr, on pourrait éduquer les gens, par des articles leur expliquant de quoi il s'agit², mais [...] Godard est allé trop loin pour eux dans son mixage. Quand la fille sort du bistrot, tout à coup : plus de son, c'est le silence. Pas de problème : les gens croient que le projecteur est cassé³. [...] Ils sont estomaqués⁴.

On ne sait pas ce qui doit surprendre le plus ici : que Truffaut ait mis si tôt le doigt sur ce qui ferait la signature de Godard pour les prochains 50 ans ou qu'il ait attendu ce troisième long métrage pour en parler. Dès **À bout de souffle**, avec son montage heurté et jazzy, ses *jump-cuts* constants et son

absence de plans de couverture, Godard souhaitait «casser le projecteur».

Selon les standards de n'importe quelle production d'artiste majeur, la période créative des années 1960 de Godard est exceptionnelle. Il y produira en tout 23 longs métrages de facture et de sujets variés et contribuera à 7 films à sketches. Pêle-mêle dans cet inventaire se trouveront quantité de films accomplis et majeurs, sans compter : de la comédie musicale, de la science-fiction, des vedettes, Anna Karina, des tragédies, des chansons, des coupures de journaux, des gangsters et des voitures, une tasse de café cosmique, des films en forme d'enquête sociologique, des explosions, les fesses de Bardot, une guerre abstraite «métaphysique», Raymond Devos, les *juke-box*, la torture, le yéyé, la plage, des terroristes, la guerre d'Algérie, les Rolling Stones, Mao-Mao, Mai 68, Jean-Pierre Léaud, des interviews, des traques et des tracts politiques et au moins trois visions d'apocalypse. Le tout servi dans une atmosphère de scandale, de danger et de transgression, car la prédilection de Godard pour la recherche formelle extrême et choquante ira de pair avec un penchant certain pour des sujets tout aussi choquants et extrêmes aux organes de moralité publique.

Et cela dès **À bout de souffle**, qui peut bien se qualifier d'«immoral», comme la célébration trépidante, racoleuse et publicitaire de l'acte gratuit qu'il est. Rien de plus banal, avec Michel Poiccard (Belmondo, sans emploi connu), que de flâner un après-midi au lit avec une belle étudiante américaine (Jean Seberg) entre deux vols de voitures, l'assassinat d'un policier, la quête d'une obscure valise pleine de fric et le tabassage d'un quidam dans les toilettes d'un bistrot. Issu d'une famille aisée et de droite, dont il dira qu'elle a versé dans l'antisémitisme pendant la guerre, Godard est jeune... et se cherche, sans se soucier encore d'afficher des convictions fermes. Son film suivant, **Le Petit Soldat** (1960), est interdit pendant trois ans, parce qu'il met en scène un personnage désengagé qui se prend dans l'engrenage de groupes politiques impliqués des deux côtés de la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, ce qui permet à Godard d'exploiter un thème tabou entre tous à l'époque, la torture et l'assassinat politique, que son héros subit ou commet sans réelle certitude. Alors que la prostitution est au centre de **Vivre sa vie** (1962), de **2 ou 3 Choses que je sais d'elle** (1966) et d'**Anticipation, ou l'amour en l'an 2000** (1967), son sketch pour le collectif **Le Plus Vieux Métier du monde, Une femme mariée** (1964) traite quant à lui de l'adultère bourgeois et choque la commission de contrôle qui cherche à l'interdire.

Godard est abonné aux sujets chauds, comme une sonde ou un baromètre qui ne cesse de montrer ce qu'on ne veut pas voir. Qu'on pense à la satire bête et méchante de la guerre dans **Les Carabiniers** (1963), éreintée partout, ni vue ni prise à l'époque;

2. Ici, Truffaut critique ironiquement ce que Godard faisait déjà depuis **À bout de souffle** : employer les organes de presse afin d'expliquer ses films au public, presque à toutes les étapes de leur fabrication.

3. Il m'est arrivé une chose semblable en visionnant un exemplaire de presse de **Film Socialisme**, sous-titré en anglais par les soins de Godard lui-même, d'après les principes de ce qu'il appelle le «Navajo English», un mélange de mots concaténés et de phrases schématiques qui, au premier coup d'œil, ressemblent à des notes de travail laissées telles quelles par le sous-titreur, en prévision d'une ultérieure mise au propre du texte.

4. *Cahiers du cinéma*, décembre 1962, cité par Richard Brody, *op. cit.*, p. 156.



À bout de souffle



Une femme est une femme

à l'« enquête de terrain » sur la jeunesse yéyé à l'ère de la régulation des naissances dans **Masculin Féminin** (1966), qui dérange encore l'opinion. Prévoyant la montée de Mai 68 et les écueils de ses lendemains, **La Chinoise** (1967), dans un premier temps, se met à dos la jeunesse gauchiste, qu'il tâchait sans doute de séduire, et anticipe (avec son complément, **Le Gai savoir** en 1968) les pièges de l'endoctrinement politique rigide dans lequel Godard s'apprête à tomber lui-même. Un monde plus tard, le Vatican et les groupes catholiques, le pape en tête, s'insurgent contre **Je vous salue, Marie** (1984), « film hérétique » dont ils réclament en vain l'interdiction. La liste est longue.

Il est vrai que les films de Godard servent une vision désenchantée du monde où la prostitution sert de métaphore au monde du travail, où la conscience est abruti par les slogans publicitaires et où le cinéma contemple sa propre agonie (dès **Le Mépris**, en 1963). Les incursions de Godard dans la science-fiction proposent des visions futuristes où les apocalypses de voitures (**Week-End**, 1967) et les explosions nucléaires (sketch **Le Nouveau Monde** dans **RoGoPag**, 1963) sont (comme dans **Le Mépris** aussi) la scène d'une profonde incommunicabilité, d'une perte des référents dans le langage. Dans **Alphaville** (1965) et **Anticipation...**, le mot « amour » est exclu du vocabulaire et son exhumation est un crime.

Aussi, chez le Godard des années 1960, la liberté est dans la fuite. Dans **À bout de souffle**, Poiccard voulait aller à Rome avec Patricia, la ville éternelle représentant sans doute un « ailleurs » où ce dernier s'imaginerait à l'abri des emmerdes de sa vie « à bout de souffle ». Mais Patricia le trahira au bout du compte, avant qu'il ait quitté Paris. Il faudra attendre **Pierrot le fou** (1965) pour voir des personnages godardiens tenter de réaliser cette utopie lorsque Pierrot/Belmondo (« j'm'appelle Ferdinand! ») abandonnera sa vie bourgeoise et sa famille pour se réfugier à la plage avec Marianne (Anna Karina), voulant seulement vivre de poésie, de lectures, de flânerie... : bref, « exister », tout simplement — ce que la société ne tolère pas.

Reste à dire qu'en développant cette vision tour à tour désenchantée, anarchiste ou naïve, Godard, par la facture et les références variées de ses films, fait souvent figure de pionnier de la technique et du langage. Il cultive, pour chaque film, des formes différentes et souvent opposées, s'impose des défis techniques ardues sur le plateau et, travaillant rarement à partir de scénarios « standards », improvise, tergiverse. Le montage heurté, dynamique d'**À bout de souffle** tenait déjà de la gageure. Pour **Le Petit Soldat**, Godard commande un tournage entièrement caméra à l'épaule et compose un mixage désynchronisé, où les bruits ambiants ponctuent les pensées du héros plus qu'ils ne « bruient ». **Vivre sa vie** développe le trope du plan-séquence fixe et dialogué, richement repris ensuite par Eustache, Garrel, Ackerman et d'autres, jusqu'à aujourd'hui. Sa production alterne les films en noir et blanc et sur écran carré (1:33) avec les films en technicolor/scope, les tournages dans la rue avec les tournages en studio; sa caméra est tantôt fixe, tantôt remarquablement mobile, échafaudant des plans-séquences en travellings sur rails dont certains (spécialement dans **Pierrot le fou** et **Week-end**) sont entrés dans la légende. Pour le tournage nocturne d'**Alphaville**, il expérimente avec une pellicule noir et blanc d'une grande photosensibilité qui vaudra au film de transformer le décor d'un Paris nocturne mais quotidien en décor lunaire et inquiétant. Utilisant la caméra comme instrument non pas destiné à filmer des surfaces, mais à creuser l'au-delà des apparences, Godard n'est pas seulement un poète, un sociologue autodidacte ou un provocateur, mais un investigateur qui emploie la caméra comme un flot de rayons X.

Les années invisibles

Et ensuite, que se passe-t-il? C'est assez connu: Godard abandonne tout, semble disparaître. Sa rencontre avec Anne Wiazemsky, alors étudiante à Nanterre — un bastion de la gauche militante — au temps de **La Chinoise**, puis les événements de Mai 68 l'aspirent vite dans un militantisme radical et lourd. Il délaisse sa culture et ses références, rompt avec tout le monde,

tourne le dos à la célébrité pour forger, avec Jean-Pierre Gorin, le groupe Dziga-Vertov (1969-1973) dont « tous les films ont en commun d'avoir été commandés par des télévisions ou des maisons de distribution [...] qui refusent ensuite de les diffuser [...] les rendant ainsi invisibles pour un certain temps »⁵.

Les deux ou trois choses qu'on verra de ces films au cours de nos recherches, c'est à YouTube qu'on les doit, avant que les versions parfois partielles de **British Sounds** (1969) et **Vladimir et Rosa** (1971) qu'on y trouvait ne disparaissent du réseau. Scènes de travail en usine, parodie de procès, débats politiques : ces pièces d'agit-prop ont leurs moments, à travers leur lourdeur démonstrative. La voix *off* godardienne y récite le vocabulaire surdéterminé de la gauche — camarades, ordre bourgeois, révolution —, et ce qui frappe, c'est qu'il ne pose plus de questions, mais assène des réponses, ce qui semble tout à fait contre sa nature. Le projecteur semble brisé pour de bon.

La fin du groupe Dziga-Vertov voit néanmoins paraître **Tout va bien** (1972), produit et lancé dans des conditions plus normales (le film comporte le décor étonnant d'une usine en coupe transversale et comprend deux vedettes, Yves Montand et Jane Fonda). Mais c'est la rupture avec Gorin (le groupe Dziga-Vertov se dissout en 1973) et la rencontre de Godard avec Anne-Marie Miéville qui remet celui-ci sur les rails du cinéma. Pour ce faire, il faudra se livrer à une sévère autocritique et le projet inachevé de **Jusqu'à la victoire** lui en fournira l'occasion. Vers 1969-1970, Godard s'était rendu au Proche-Orient pour filmer la lutte des groupes propalestiniens. Il ne trouvera pas d'emploi pour les chutes de ce tournage rigide et *story-boardé* d'avance, interrompu par les événements du Septembre noir. Selon nous le plus important de ses films méconnus, avant **Ici et ailleurs** (1976). Dans ce dernier, les chutes de **Jusqu'à la victoire**, initialement destinées à un projet doctrinaire, deviennent la base d'une critique de la rhétorique même du cinéma doctrinaire puisque Godard, soutenu par Miéville, tâche d'y analyser la façon dont on instrumentalise des images pour y greffer un sens étranger. C'est donc par l'exemple de son projet avorté que Godard interroge, au bout du compte, les mécanismes d'une forme de cinéma proche du film de propagande dont il vient à peine de sortir.

Car autant Godard, avec le groupe Dziga-Vertov, était dans les réponses, autant il sera dans les questions pour la suite de cette décennie où il expérimente de plus en plus avec la vidéo. Après l'« étude sociologique sur l'économie sexuelle des habitants du bas Lausanne » qu'est **Numéro deux** (un film qui repose sur un pari de production : réaliser un film en 1975 avec le même budget qu'**À bout de souffle**, ce qui porte Godard à filmer sur

pellicule 35 mm des écrans de télévision, où se déploie et s'exprime crûment la sexualité assez misérable d'une famille pauvre), Godard conçoit comme des blocs-notes de pensées deux séries pour la télévision (**Six Fois deux**, 1976, puis **France tour détour deux enfants**, 1979) dont la durée, respectivement de 10 et 5 heures, permet à ses interrogations de se développer dans toutes leurs circonlocutions. Austère, Godard s'y met en scène, se demande si le destin historique du « vrai » cuirassé Potemkine aurait été différent s'il avait eu accès aux communications de masse, et harcèle (dans **France tour...**) deux enfants de questions parfois retorses sur l'ontologie des images (« — Ton image, c'est toi ou c'est quelqu'un d'autre? [...] et le « moi » que tu vois, il a aussi une existence? [...] Alors, c'est comme si tu avais deux existences? »). À la lumière des fragments éclatés qu'on a pu en voir, et si l'on a un minimum d'empathie pour l'enfance à l'écran, son torpillage philosophique auprès de la petite fille (Camille Virolaud), qui bat en retraite par des réponses monosyllabiques, a quelque chose de gênant.

Les années 1970 de Godard, produites dans la marge, sont peu vues et mal connues, mais marquent profondément les films de son « retour au cinéma ». La vidéo lui a inspiré de nouveaux procédés de traitement des images, en outre cette « décomposition du mouvement » dont **Sauve qui peut (la vie)** (1980) portera la signature. Elle lui a permis d'affiner ses réflexions sur la communication de masse et l'a outillé pour poursuivre, parallèlement à ses productions importantes, une œuvre intime prolifique et diverse, faite de commandes, de lettres, de dialogues filmés et de notes d'intention⁶. C'est dans ces années-là qu'il établit les bases de ces **Histoire(s) du cinéma** sur lesquelles il planchera 20 ans et auxquelles il ne cessera d'ajouter des annexes⁷. Si sa présence croissante devant la caméra demeure le signe incontestable d'un cinéma fait à la « première personne », ses références s'étendent maintenant à la totalité d'une culture occidentale dont, à la fois « dernier homme » et homme de la Renaissance, il tâche de conserver des bribes, avant le prochain saccage des barbares.

1980, 2000 et après

Mais avant les envois parfois métaphysiques de cette période — surtout au tournant des années 1990 —, Godard s'attarde aux déconvenues du présent, celles de la « fin des utopies » qui marquent le début des années 1980. Œuvre du retour, et « second premier film », **Sauve qui peut (la vie)** est immense et paradoxal, exprimant dans une forme presque

5. BRODY, Richard. *Op. cit.*, p. 481.

6. Cf. **Scénario du film Passion** (1982), **Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie** (1983), **Soft and Hard** (1984), **Les Enfants jouent à la Russie** (1993), etc.

7. Cf. Le premier chapitre de **Notre musique** (2004) et le dernier de **Film Socialisme** (2010); les courts métrages de **L'Origine du XXI^e siècle** (2001), etc.

sereine un constat extrêmement violent. C'est l'histoire du divorce d'un cinéaste en panne (Jacques Dutronc) et des pérégrinations d'une prostituée (Isabelle Huppert), mais surtout le tableau d'une humanité autour de laquelle tout s'achète et plus rien ne se construit. Hors les moments de répit apportés par les excursions de Nathalie Baye dans la nature suisse, le film est dominé par un sentiment d'exil, de dissolution et d'une grande brutalité dans les rapports humains. Durant cette décennie, les personnages godardiens parcourent souvent des lieux de transit — perpétuelle succession d'aéroports, de chambres d'hôtel et de plateaux de tournage où rien ne se tourne — où ils ne se

Soigne ta droite, 1987), ou un simple signe des temps? Toujours est-il que la bulle éclate finalement. **Nouvelle Vague** (1990) et **Hélas pour moi** (1993) consomment ce divorce: ses films ne paraissent plus « communiquer », mais rester enclous dans leur monde. Godard semble catapulter ses films d'un astre lointain sur une planète étrangère: la nôtre. Son nom devient plus populaire que ses films.

Ses derniers films sont pourtant loin de se tenir derrière la face cachée de la lune. Même qu'ils s'efforcent (excepté, peut-être, pour **Film Socialisme**) à une certaine intelligibilité, adoptant



Jean-Luc Godard dans **Notre musique**

sentent jamais à leur place, minés par leur impuissance ontologique, l'indifférence du monde et les courants d'une histoire qui se fait sans eux. **Sauve qui peut (la vie)** est le portrait sans fard d'une réalité en forme de lendemain de fête (Mai 68?) dont nous souffrons encore les élancements migraineux.

Godard continue d'expérimenter, mais sa forme est plus homogène. On se familiarise avec la partition musicale de ses mixages, son approche élégiaque de la nature, sa propension pour les cadrages en forme de tableaux vivants. **Sauve qui peut (la vie)**, **Passion** (1982), films majeurs tous les deux, puis **Prénom, Carmen** (1983) et **Je vous salue, Marie** — auréolé d'un beau succès de scandale dont il profite — reçoivent un bon accueil. Les politiques culturelles costaudes de Jack Lang, alors ministre de la Culture sous Mitterrand (1981-1986), lui permettent de tourner confortablement dans une ambiance protégée: aussi « [l]'œuvre de Godard devient un peu plus intellectuel à un moment où la société française [...] se tourne de manière croissante vers la culture de masse américaine, devenue un langage quasi universel »⁸.

Est-ce à cause de l'attraction de Godard pour les mythes et la cosmogonie, de son inspiration inégale (**Détective**, 1985;

Un film de Godard vient à soi pour peu qu'on mette l'effort d'aller vers lui, même si ce dernier représentant de ce qui fut un cinéma d'essai de masse ne touche plus le public qu'individuellement, en étant parfois seul à porter en lui l'assurance que sa poésie du projecteur brisé est encore pertinente.

un propos dont les lignes sont plus claires que d'habitude. Ainsi, **Éloge de l'amour** lance une réflexion très fine sur l'histoire et la mémoire (à l'heure de sa mise en scène par Spielberg, via **Shindler's List**) au fil d'une histoire (oui) d'amour et de perte qui émeuvent, mais en matière d'accueil public, cette main tendue n'est pas remarquée. De même **Notre musique**, fait mieux entendre la lamentation (« pauvre Europe! ») prononcée dans **Film Socialisme** (2010). Dans ce triptyque dont la structure s'appuie sur les trois volumes de la *Divine Comédie* de Dante, un Sarajevo oublié (représentant le Purgatoire) où se côtoient intellectuels, poètes, fantômes de peuples au bord de l'extinction et Godard lui-même qui laissent planer leurs questions et s'obstinent, surtout, à penser, tandis qu'une jeune journaliste (Laure Adler) entreprend secrètement d'être la première Juive sacrifiée en sol israélien pour la cause de la paix. La fin la retrouve dans un « Paradis » ambigu, un décor de nature protégé par des *Marines* américains. Cette trajectoire, malgré ce que ces quelques lignes sous-tendent, est plus transparente qu'on le croit, moyennant une seconde vision. Un film de Godard vient à soi pour peu qu'on mette l'effort d'aller vers lui, même si ce dernier représentant de ce qui fut un cinéma d'essai de masse ne touche plus le public qu'individuellement, en étant parfois seul à porter en lui l'assurance que sa poésie du projecteur brisé est encore pertinente. ▀

8. BRODY, Richard. *Op. cit.*, p. 547.