

Jean-Luc Godard. Une notice

Jean-Luc Godard est un cinéaste franco-suisse de 91 ans. Il a réalisé une centaine de films, toutes sortes de poèmes. Il a aussi publié quelques livres, parfois avec des images, parfois sans.

Dans les années 30 et 40, il circule souvent entre Paris et les bords du lac Léman. On ne sait pas grand-chose de son enfance. Il lui arrive de croiser Paul Valéry, de faire droit à sa kleptomanie. Sa jeunesse semble passer à ne pas trouver sa place dans le monde. Jusqu'à ce que, vers ses vingt ans, il découvre le cinéma. Et y voie tout de suite quelque chose de beaucoup plus large, beaucoup plus ouvert que ce à quoi on pense d'habitude quand on dit « le cinéma ». C'est par ce point dès lors que toute sa vie passera, toujours il le tiendra, mais sans s'accrocher à une voie, ne cessant au contraire de bifurquer.

Dans les années 50, il est critique aux *Cahiers du cinéma*. Il voit des films, les décrit avec emphase, invente des entretiens, défend quelques idées. Un jour, il pique la caisse, s'enfuit en Suisse travailler sur le chantier d'un barrage et y obtient les financements de son premier film, une commande en quelque sorte commandée par lui : *Opération béton*.

Puis il revient à Paris et avec quelques amis critiques ils renversent le cinéma français dominant. Ils défendent, contre la convention réaliste et le primat du scénario, l'idée d'un cinéma d'auteur, de mise en scène. Et passent du discours à leurs propres films. On y voit la jeunesse, ses visages, ses voix, ses démarches, ses décors, ses manières d'aimer. Et de nouveaux acteurs, une nouvelle façon d'être soi devant la caméra et dans la fiction. Le cinéma français est renversé, le cinéma tout court reconnu comme art, la place prise.

Dans les années 60, Godard touche à tout, ne refuse aucune proposition, multiplie les ébauches, tourne sans arrêt, trouve de qui s'entourer. En courant, il filme le présent. Le passé ne semble pas exister. Il n'y a plus que l'amour et le couple comme une fuite impossible, des appartements pas tout à fait habités, l'angoisse de la fixation, la volonté de se parler vraiment, des larmes qui coulent devant des écrans de cinéma, des dialogues écrits dans la nuit ou chuchotés pendant les prises à l'oreille des acteurs, des aplats de couleur vive, des sautes appelées *jump cut*, des voitures qui klaxonnent.

En 67, une quinzaine de films chauds et froids derrière lui, Godard est devenu une célébrité, une figure médiatique. Il a contribué à l'édification de cette posture et se sait rattrapé par elle : l'industrie culturelle, ça récupère et absorbe tout. Même les images, nouvelles, qu'il a créées. Il commence à remettre en cause le fonctionnement interne du cinéma. Devient maoïste à sa façon. Parle du Vietnam un peu partout dans ses films. Les voitures klaxonnent toujours, mais en brûlant.

En 68, il recouvre intégralement de rouge le drapeau français, voyage dans le monde entier au rythme de l'internationalisation des luttes et abandonne le cinéma et son propre nom. Avec Jean-Pierre Gorin, il crée le Groupe Dziga Vertov. Ils s'effacent derrière le nom de celui qui dans le contexte de la naissance du communisme soviétique, contre le découpage classique, ses règles invariables, ses bons angles, ses champs et ses contrechamps, toujours en vigueur, toujours totalitaires, inventa le montage, le choc des images l'une sur l'autre, la juxtaposition, le clignotement, là où le cinéma révèle sa capacité propre de produire de la pensée, révèle qu'il est une forme qui pense. C'est pourtant grâce au nom Godard que durant quelques années des chaînes de télévision les produisent et leur permettent de vivre de leur travail. Celui-ci consiste à essayer de faire politiquement des films. C'est-à-dire d'arrêter la recherche romantique, idéaliste, de l'image belle, de l'image juste, et de considérer qu'une image est juste une image, qu'elle n'existe, comme toute chose, comme tout fait

social, qu'en rapport avec une autre image, une autre chose, un autre fait social. Ils expérimentent des méthodes de montage dialectique, passent de la pratique à la théorie et de la théorie à la pratique transformée, commentent en voix off et répètent bien distinctement les mots importants, bref font chaque film pour l'autocritiquer et apprendre à faire mieux le suivant. C'est une période sérieuse, burlesque et tragique, entre Marx relu par Althusser, les usines italiennes, les tournées sur les campus américains, la bêtise prétentieuse et l'aveuglement idéologique au milieu du Printemps de Prague ou parmi les fedayins de l'Organisation de Libération de la Palestine, les courts de tennis, le cinéma comme artisanat intellectuel, les tentatives de suicide et la transformation du couple bourgeois en couple politiquement conscient, c'est-à-dire révolutionnaire.

Le 9 juin 71, Godard tombe d'une moto. Il passe sous un bus, reste une semaine dans le coma, six mois à l'hôpital, trois ans en rééducation. La période militante se termine, le reflux est général. C'est, en fait, une résurrection. Il s'arrête de courir. Apprend à écouter. Rencontre Anne-Marie Miéville à la Cinémathèque de Lausanne. Sait désormais aimer. Réinvente avec elle la possibilité de faire du cinéma à deux. Lui écrit, paraît-il, depuis, une lettre par jour.

En 73, ils s'installent à Grenoble. Le cinéma, c'est l'agencement et la mise en rapport d'images et de sons. Godard devient vidéaste et reprend son nom. Dans son studio, réuni, tout le matériel technique existant. Quand il termine un film, il remercie une à une les machines avec lesquelles il l'a fait. Le cinéma, c'est une capacité philosophique. Pour la télévision, il filme des enfants en conversation avec lui des heures durant, pratique l'écoute flottante, guette les modifications de leur sensibilité, enregistre la pensée avoir lieu.

Mais la banlieue nouvelle les déprime. En 78, ils continuent leur chemin, qui les ramène en Suisse. Godard se résigne à une télévision standardisée et revient à la fiction, productions classiques et acteurs célèbres. Entre deux longs-métrages, deux tentatives de profiter du système en le faisant exploser de l'intérieur, il détourne des commandes et conçoit, aussi, des films-essais. Et encore et toujours tient son point : ne transige sur rien, expérimente des techniques nouvelles, accumule les ruptures, fait honneur à sa compulsion d'auto-sabotage. Il regarde le lac, les arbres, les nuages, le cosmos, et adresse des lettres filmées. Il faut réapprendre à voir, et commencer par décomposer la trop fluide succession des images d'1/24^{ème} de seconde à l'autre. Faire quelque chose de son lyrisme, sans le laisser trouver son confort. Et de sa brutalité, sans la laisser recouvrir tout à fait la dépression. Se parler vraiment n'est toujours pas simple. Désormais, on s'insulte, on se donne des gifles. Le commerce et la prostitution sont devenus les métaphores de toute relation sociale et du cinéma lui-même. L'empathie, parfois, n'a plus d'objet humain. Alors elle se retranche sur des humains divinisés, ou bien sur les nuages, à moins que, sans objet, elle reste là, seule avec elle-même. L'amour ne sait plus s'il est amour ou haine, s'il est avec ou contre, abandon ou violence, et il s'exprime dans le vide, ou vers le vide. D'où surgissent de méchants ricanements de désarroi. Godard invente Jeannot, l'oncle gâteux et dépressif, l'idiot, le double burlesque.

Puis il se tourne vers le passé, le royaume des morts que contiennent le cinéma et toutes les images. Il regarde une photographie de lui enfant, prise au début des années 40, lorsque la guerre, tout autour de lui, ravageait le monde et le concept d'humanité. Il y voit la passivité de sa famille durant la guerre, qui ne lui expliqua rien, son aveuglement à lui quant à la réalité de la guerre, de la mort qu'elle semait, ses souvenirs confus, troués, lui qui sait avoir été à Paris le 14 juin 40 quand les Allemands y entrèrent mais ne s'en rappelle pas, qui se souvient qu'il était pour l'armée allemande et jouait tout seul, avec cartes et soldats de plomb, ses stratégies militaires. Et en transparence de cette image, il voit l'enfant juif arrêté dans le ghetto de Varsovie, les mains levées, sur la célèbre photographie, tous deux d'un noir et blanc très contrasté, tous deux à peu près du même âge au même moment. Depuis cette photo de lui enfant, depuis le mystère d'un deuil inconsciemment

porté qu'il perçoit dans son regard, d'une mission d'amour qui y semble déjà inconsciemment présente, d'une mission d'amour par le sacrifice de soi dans la contemplation et la traversée du négatif pour atteindre sa seule possibilité, sa seule promesse possible, sa capacité à lui d'être un homme qui aime, son devoir humain, depuis cette photo il regarde désormais le passé historique et le sien propre. Et tout ce qui jusqu'alors avait pu rester enchevêtré ou mal dirigé de son regard sur la réalité du monde et vis-à-vis de la place qu'il entendait y occuper, la jeunesse à être perdu, les années 60 à courir après l'illusion d'un absolu présent, la période militante et ses aveuglements, tout ce qui avait pu mener à passer en force ou à hypnotiser, il semble qu'il l'ait maintenant fait venir à la clarté de sa conscience, à maturation, au calme. Alors, regardant le passé, il dit, c'est là, que le cinéma est mort, mort de l'Amérique et de la télévision qui en ont tué les puissances, et de ce que sa fonction documentaire, sa fonction propre et fondamentale, s'est achevée dans son incapacité à filmer l'industrie de la mort des camps d'extermination nazis, d'avoir été absent où il était requis, d'avoir failli, lui, à son devoir.

Mais c'est seulement par le cinéma que la promesse d'aimer peut s'accomplir. On ne sait toujours pas si Godard est capable d'aimer les hommes directement, s'il possède à l'égard de l'humanité la faculté de donner sans retour, mais sa générosité, tout entière, c'est au cinéma qu'il la donne. Si le cinéma est mort, plein de ceux qui se sont inscrits sur ses pellicules, plein aussi des quelques traces d'Histoire qu'il est parvenu à enregistrer, il demeure l'abri du temps. Alors, avec de gros classeurs, un magnétoscope, un banc-titre et quelques paires de ciseaux, avec des images et des sons, des archives, avec des peintures, de la musique et des bouts de textes, avec le ralenti, les filtres, la surimpression et l'inscription graphique, avec les jeux de mots et les associations d'idées, avec son bureau, sa machine à écrire et sa voix, et aussi avec quelques acteurs, il passe dix ans à faire l'histoire du cinéma, l'histoire du siècle, par les moyens du cinéma. Il s'agit de jugement et de rachat. *Toutes les histoires, Une histoire seule, Seul le cinéma, Fatale beauté, La monnaie de l'absolu, Une vague nouvelle, Le contrôle de l'univers, Les signes parmi nous*, huit épisodes faits et refaits entre 88 et 98, huit films où tout clignote, très vite, très fort, sans hypnotiser. Ce sont les *Histoire(s) du cinéma*, par lesquelles peut-être quelque chose est sauvé.

À la fin des années 90, il voudrait bien quitter le Léman, ouvrir ailleurs une nouvelle période. Il se met en quête d'une institution qui l'accueillerait et financerait sa liberté de création à plein temps. La Fémis, la Cinémathèque de Toulouse, le Théâtre National de Strasbourg. Ça ne marche jamais, ou pas longtemps. On ne veut plus, dans l'institution, de ses manœuvres explosives. On l'aime bien en marge, là où il est, a voulu être. On le trouve aussi, parfois, un peu passé. Le public, depuis longtemps, l'a quitté. Il s'en désole. C'est son nom qui lui permet de continuer à faire du cinéma, une aura ancienne, mythique. Il n'aime que lui et se déteste. Alors il se plaint un peu, rompt et, violemment par des lettres écrites, pathétiquement dans de nouvelles lettres filmées, multiplie les adieux. Il demeure là où il est. Continue de faire du cinéma.

Et depuis vingt ans, Godard n'en finit pas de faire son dernier film. Tenant toujours cet étrange et salvateur équilibre entre l'intuition, ce qui vient de ce qui est là devant nous et des obsessions que l'on porte, et la poignée d'idées véritables que l'on peut avoir sur son art et sur le monde, cet équilibre entre l'affirmation péremptoire – sa puissance de vie – et le doute, la remise en cause – son dur point éthique –, nous laissant ainsi à nous la place de douter de chacune de ses affirmations, et toujours persuadé que d'autres rapports à la sensibilité, à la matière, au langage et à la façon de raconter sont possibles, il s'essaye à la 3D, noue une GoPro autour des oreilles de son chien, filme le 20^e siècle à travers les traces de ses ruines et de ses espérances à réactiver, fabrique des films de plus en plus ouverts. Et dit que, désormais, il fait enfin politiquement des films.

Volodia Piotrovitch d'Orlik