

Dossier de presse

Godard Inventions d'un cinéma politique

David Faroult



Cet ouvrage étudie une période importante, mais longtemps négligée ou calomniée, de l'œuvre de Jean-Luc Godard : les années autour de 1968, durant lesquelles le cinéaste se politise, se réclamant du communisme puis du maoïsme.

Comment mettre son cinéma au service de la révolution ? Porter la révolution dans le cinéma lui-même ? Se situer, s'inscrire dans l'histoire du cinéma pour élargir ses possibilités et usages militants ? *La Chinoise*, *Week-end*, *Tout va bien...* Près de vingt films qui sont autant de laboratoires d'un cinéma politique révolutionnaire. L'association avec Jean-Pierre Gorin dans le « groupe » Dziga Vertov modifiera durablement sa conception du cinéma en déplaçant le cœur des recherches, de l'image vers le montage qui l'intègre.

David Faroult aborde chacun des films de cette période, les historicisant pour mieux cerner leurs inventions. Plutôt qu'à la biographie, c'est aux œuvres et aux propos qu'il s'intéresse. Ainsi, il apporte un nouvel éclairage sur le cheminement de Godard et sur l'histoire des années 68, en vue de nourrir des regards et des pratiques à venir.

L'étude est complétée d'un consistant recueil de documents inédits et de traductions.

En librairie
le 5 octobre 2018

570 pages

26 €

ISBN : 978-2-35480-171-7

David Faroult est maître de conférences en cinéma à l'École nationale supérieure Louis-Lumière et membre de l'équipe HAR (EA 4414). Une part importante de ses recherches et publications depuis vingt ans concerne les cinémas politiques issus de 1968 et le « groupe » Dziga Vertov, dont il a présenté les films en bonus de leur première édition en DVD (*Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov*, Intermedio, 2008). Il a codirigé l'ouvrage *Jean-Luc Godard : Documents* (Centre Pompidou, 2006).

Éditions Amsterdam

Godard fait suivre son résumé succinct de *British Sounds* à l'usage des spectateurs de la séance de février 1970 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris de quatre *remarques* autocritiques, qui résultent d'une distance prise dans le cadre d'un travail ultérieur, très certainement en dialogue avec Jean-Pierre Gorin :

Film encore non politique dans la mesure où il ne fait qu'énumérer les problèmes (ouvrier, étudiants, fascisme, etc.) en termes sociologiques, comme *Le Monde* ou *L'Express*, au lieu de les poser à partir d'une prise de position politique.

Film non politique qui reste un objet de classe bourgeoise, au lieu d'être un sujet encore bourgeois, qui prend une position de classe prolétarienne.

Film politique en ce sens que sa façon de procéder extrêmement simple permet à tous de le critiquer facilement ; et donc de faire la démarcation entre être de classe bourgeoise et prendre une position de classe prolétarienne.

Film politique en ce sens qu'en face de lui, objet de classe, on doit se définir comme sujet de classe vis-à-vis de cet objet.

Certes, la signification du mot « politique » n'est pas stable et il est bon qu'elle fasse l'objet d'un litige toujours ouvert. Mais ce que Godard appelle « politique » dans ces remarques a quelque chose d'énigmatique. D'un côté il se reproche de rabattre la politique sur la sociologie, et de l'autre il renvoie la politique à une division en classes dont la conception semble encore largement dominée par une vision... sociologique. De sorte que ce qui semble ici constituer le plus la politique à ses yeux, ce n'est pas tant de diviser la notion de classe entre une lecture sociologique et une pratique militante, mais plutôt d'affiner une disposition dialectique de la contradiction sujet/objet, entre appartenance sociale et conscience. Le présumé non questionné, hérité d'une orthodoxie marxiste, relève finalement de la vision plutôt mécaniste d'un lien fatal entre les deux : l'être social déterminerait la conscience.

On reconnaît une influence de l'althussérisme dans cette chaîne qui rabat la politique sur sa théorie, et les difficultés de la « pratique théorique » sur les subtilités de la pensée dialectique qu'il s'agirait d'extraire de « l'idéalisme hégélien » : c'est le court-circuit par lequel Althusser parvint à « sauver » l'activité philosophique en investissant l'épistémologie d'enjeux politiques exorbitants. Pourtant, Godard semble y résister quand il écrit dans *Cinématique*, prolongeant l'élément de polémique sur la photographie avec les althussériens (lacaniens) de *Tel quel* : « Ce n'est pas le rapport Niepce-Hegel qui est important, c'est le rapport Niepce-Rotschild (ou Hegel employé de Rotschild). Hegel, on n'en a rien à foutre.

Tandis que les chemins de fer, la SNCF, on en a quelque chose à faire. » Son appropriation de la problématique althussérienne manifeste ici une certaine singularité au regard des usages qui en circulent alors : il tente de déplacer un questionnement de l'apparition de la photographie qui se veut matérialiste, en le faisant passer du terrain de l'histoire de l'art à celui de l'histoire du développement du capitalisme industriel.

Il est courant, aujourd'hui encore, de diluer la politique et de rendre dès lors insaisissable son champ spécifique (irréductible aux activités politiciennes). Si « tout est politique », chacun peut faire passer pour telles ses activités ou préoccupations, quelles qu'elles soient, pour peu qu'il emprunte de temps en temps un vocabulaire approprié. L'effet du mot d'ordre « tout est politique » était différent dans l'après-68. Mais le questionnement en termes de classes était devenu un instrument de culpabilisation et d'autoculpabilisation, au point que les intellectuels socialement issus de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie qui s'établissaient en usine se comptaient alors par dizaines de milliers. Ce symptôme permet rétrospectivement de mesurer la force de la pression idéologique qu'exerçait une conception de la politique lourdement axée sur l'ouvriérisme.

Une telle réduction de la politique au social agissait, et agit encore, à propos des arts et tout particulièrement du cinéma : le questionnement d'un film politique est alors subordonné à la question de ses effets quantitatifs (sur « les masses »). La valeur d'un film politique se mesurerait ainsi au nombre de ses spectateurs et à la proportion d'entre eux qui aurait manifesté, on ne sait comment, les signes d'une transformation consécutive à la réception de l'œuvre ? Se tournant vers un cinéma militant, Godard hérite de son propre travail antérieur qui n'a jamais cédé à cette pression quantitative, tôt identifiée à celle du marché. Et parmi les déclarations théoriques ayant une valeur de manifeste dans *British Sounds*, l'une des plus importantes à retenir à cet égard est celle-ci, dont les premiers mots empruntent à Mao une légitimation analogique dans la conjoncture : « Le Parti commande le fusil, la production commande la consommation et la distribution. S'il y a un million de copies d'un film marxiste-léniniste, ce film, c'est *Autant en emporte le vent* » (42). Or, contre une vision du cinéma politique soumise à la quantification de son audience, c'est en donnant le primat à la qualité que Godard veut mettre son cinéma sous le commandement de la politique. Des critères esthétiques doivent alors prévaloir, promettant une profondeur (politique) des effets sur les spectateurs. Cela suppose de pouvoir déroger aux habitudes de l'industrie, donc : d'expérimenter librement, de se permettre des essais. Ainsi, *la production doit commander à la diffusion*.

[...]

Vent d'est témoigne d'une évolution sensible de la dynamique de travail repérée dans les précédents films de Godard, y compris depuis que s'y affirme son engagement politique, de plus en plus clairement maoïste. Il serait superficiel d'attribuer intégralement cette évolution à la personne de Jean-Pierre Gorin, avec lequel un travail commun s'instaure : il s'agit plutôt d'un dialogue qui devient quotidien et privilégié. Certains des interlocuteurs antérieurs de Godard se sentent mis à l'écart par cette complicité mutuelle. De cette association étendue sur plus de trois ans, les films, textes et interviews constituent des traces communes, certes assez nombreuses, mais forcément lacunaires et laissant peu paraître la dialectique interne du duo. Sans donner un caractère hiérarchisé à ce qui suit, on peut repérer quelques zones d'évolution dans lesquelles l'implication de Jean-Pierre Gorin semble décisive.

Il apporte l'expérience et la légitimité d'un militantisme concret (ce qui était déjà le cas de Jean-Henri Roger), à relativiser toutefois, car, de *Vent d'est* à *Tout va bien*, la récurrence des allusions à la CSF d'Issy-les-Moulineaux où intervient son groupe Oser lutter indique aussi une expérience limitée, et sans doute en large part suspendue par sa collaboration avec Jean-Luc Godard. Bien qu'ayant échoué au concours d'entrée, il fréquenta quelques séminaires de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et le noyau de l'UJCM-I qui s'y forma autour de Louis Althusser. Il y acquit sans aucun doute un goût pour une rigueur théorique d'inspiration « structuraliste », « lacano-maoïste », qui était dans une position de domination locale au sein de l'intelligentsia de gauche après Mai. À ce titre, Gorin apporte les outils permettant de renforcer théoriquement l'ancrage maoïste déjà franc dans les films antérieurs de Godard. Par exemple, le primat donné à la « lutte antirévionniste », souvent aligné sur les intérêts diplomatiques chinois, a carrément conduit certains maoïstes à afficher, quelques années plus tard, une préférence pour Giscard au détriment de l'URSS, dans le cadre de la lutte contre les « superpuissances » impérialistes. Ou bien le recours, dans l'expression orale ou cinématographique, à un style intimidant, au besoin autoritaire plutôt qu'égalitaire. Ou encore une relation théorique à la « lutte armée » qui n'exclut pas l'incitation concrète, notamment dans *Vent d'est*. Les réserves qu'on peut éprouver à l'égard de certains propos politiques qui y sont tenus, surtout sous l'effet d'un changement de conjoncture qui les rend un peu lunaires, n'empêchent pas que le film soit le lieu d'un approfondissement de la recherche de formes simples, simplifiées, de représentation des concepts.

Cette tentative de donner une valeur conceptuelle aux éléments de la représentation, aux allégorisations, caractérise par exemple la séquence assez brève de présentation non verbale des « minorités agissantes ». Un couple (Anne Wiazemsky et José Varela) traverse différents décors de campagne. Sur un arbre, elle colle une affiche où est seulement répété le mot « union ». Se faufile sous une clôture, il accroche au barbelé une affiche « Union ». Le cortège des prisonniers et du soldat (Gian Maria Volonte) traverse un pont sur lequel la lettre « U » est peinte en rouge. Les bottes du soldat, la semelle trempée d'eau, tenteront de l'effacer. Au cours de la séquence consacrée à la répression, selon un principe déjà éprouvé dans *British Sounds*, un panoramique dont les mouvements d'exploration du décor sont fixés arbitrairement (à gauche, à droite, vers le haut, vers le bas) saisit des moments d'une scène confuse où des captifs sont acculés devant une cascade et pourchassés par le soldat à cheval. La grève active est racontée dans des lettres d'ouvriers lues en voix-off, pendant que le couple est simplement allongé dans l'herbe. L'évocation de l'État policier procède par quelques plans également simples : le soldat étrangle Anne Wiazemsky en lui enjoignant de parler, la relâche puis recommence, tandis que des jets de peinture rouge ensanglantent le visage de sa victime. Les murs d'une ruine conservent le cadre rectangulaire d'un espace clos, en contrebas d'un chemin. Filmé en plongé, cet espace suffit à représenter une prison.

Plus tôt dans le film, pendant le chapitre consacré au délégué, le caractère allégorique et transhistorique des personnages est souligné par des éléments de chronologie mêlant fiction et histoire. Ainsi, pour ce personnage de la femme incarnant la bourgeoisie et désignée sous diverses identités. La voix-off la présente d'abord ainsi : « Cette femme s'appelle Suzanne Monet. Femme du célèbre peintre Claude Monet, en 1903, elle publie dans *Le Figaro* une lettre ouverte au président de la République, protestant contre l'interdiction faite par les cheminots en grève à son mari de pénétrer dans la gare Saint-Lazare pour y finir son tableau » (25'). Et, aussitôt après : « En 1925, cette femme s'appelle Scarlett Faulkner, de Louisville, Alabama. Nymphomane connue, elle accusera l'ouvrier agricole Eldridge Cleaver de l'avoir violée plusieurs fois. La section locale du Ku Klux Klan procédera à l'exécution immédiate de l'odieux criminel. » Non sans fantaisie, le mélange des noms propres, comme un collage des époques et des situations, doit contribuer à attacher au personnage une valeur conceptuelle : le concept de sa classe qui traverse des conjonctures historiques diverses.

[...]



Contact presse
lambert@editionsamsterdam.fr

A



15, rue Henri-Regnault – 75014 Paris
amsterdam@editionsamsterdam.fr
www.editionsamsterdam.fr



[@editions.amsterdam](https://www.facebook.com/editions.amsterdam)



[@amsterdam_ed](https://twitter.com/amsterdam_ed)



Belles Lettres diffusion distribution