

**ENS Louis-Lumière**

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213

La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

**Mémoire de master**

Spécialité cinéma, promotion 2017-2018

Soutenance de juin 2018

*JLG 1982-1984 : Coutard pour quoi ?*

Marc LEYVAL

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :  
*Louis et le lévrier magique*

Directeur de mémoire : David FAROULT (maître de conférences)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy  
PISANO

## **Remerciements**

Je remercie David Faroult pour son aide précieuse.

Je remercie Federico Reichel et la HEAD pour leur confiance.

Je remercie ma famille pour leurs corrections.

Je remercie Laurent Stehlin, Didier Nové, Jean-Michel Moret pour leur expertise technique.

Je remercie John Lwoff et Françoise Barranger pour leur aide.

Je remercie Olivier Quennesson de NextShot pour ses conseils.

Je remercie Céleste, Adèle, Benjamin, Poton, Diarra, Louise, Clotilde, Idriss, Alexis, Julien, Alexandra pour leur soutien.

Je remercie Léo, Basile et Sacha pour tout.

## Résumé

Ce mémoire a pour ambition de déterminer les raisons qui motivent le retour du directeur de la photographie Raoul Coutard aux côtés du réalisateur Jean-Luc Godard dans les années 1980, puis d'en analyser la réussite ou la faillite. Après avoir travaillé conjointement sur quatorze films dans les années 1960, d'*A bout de souffle* à *Week-end*, *Passion* et *Prénom Carmen* réalisés respectivement en 1982 et 1984 marquent leur réunion et leur ultime séparation. L'un et l'autre ont suivi des parcours différents : Jean-Luc Godard et le cinéma militant, Raoul Coutard et Costa-Gavras ou Edouard Molinaro. Rejouer leur premier film, vingt années après *A bout de souffle*, c'est renouer avec une certaine approche du cinéma. Cette démarche nostalgique est emprunte de désillusions, dix années avant les *Histoire(s) du cinéma*. Le cinéma de Jean-Luc Godard est pris en étau entre une croyance dans l'image cinématographique et une désillusion quant à ses capacités.

## Abstract

This thesis aims to determine the reasons that motivate the return of the director of photography Raoul Coutard alongside the director Jean-Luc Godard in the 1980s, then analyze the success or bankruptcy. After working together on fourteen films in the 1960s, from *Breathless* to *Week-end*, *Passion* and *First Name Carmen* realized respectively in 1982 and 1984 mark their meeting and ultimate separation. Both followed different paths: Jean-Luc Godard and militant cinema, Raoul Coutard and Costa-Gavras or Edouard Molinaro. Replaying their first film, twenty years after *Breathless*, is to reconnect with a certain approach to cinema. This nostalgic approach is borrowed from disillusionment, ten years before the *History(s) of cinema*. Jean-Luc Godard's cinema is caught between a belief in the cinematographic image and disillusion with his abilities.

## Table des matières

Remerciements.....	2
Résumé .....	3
Abstract .....	4
Introduction.....	6
I.    Les images d'avant le langage .....	8
1) L'Adieu au langage.....	9
2) L'Usine du tournage.....	29
3) Retour à l'innocence .....	42
II.   Retrouver Raoul Coutard : l'amour du travail.....	53
1) La forme des nuages et le chaos originaire .....	54
2) « aux lèvres et dans les yeux ».....	61
3) Goya et la profondeur de champ .....	68
4) Attaque du plan et de la perspective.....	74
5) Les limites de la métaphore.....	80
6) Union de la fiction et la métaphore.....	83
III.  Se séparer de Raoul Coutard : la faute et la tragédie .....	86
1) Raoul Coutard et Kodak.....	90
2) Solitude du peintre.....	97
3) Innocence perdue .....	108
Bibliographie .....	126
Filmographie.....	128
Annexe .....	130
Table des illustrations.....	131

## Introduction

Le film *Passion* marque le retour de Raoul Coutard aux côtés de Jean-Luc Godard, et le film *Prénom Carmen* leur ultime séparation. Ils formèrent un célèbre duo de réalisateur et directeur de la photographie comme il en existe beaucoup : Ingmar Bergman et Sven Nyquist, Nestor Almendros et Eric Rohmer pour ne citer qu'eux. Tous deux travaillèrent conjointement sur quatorze films, d'*A bout de Souffle* en 1960 à *Weekend* en 1967 soit une moyenne de deux films par ans. En guise de comparaison sur cette même période, Claude Chabrol, pourtant prolifique, réalisa onze longs métrages, François Truffaut six, Eric Rohmer quatre, Jacques Rivette trois. Ils étaient donc les « plus rapides » des jeunes Turcs de la Nouvelle Vague. Le tournage d'*A Bout de souffle* ne dure qu'un mois à peine. Une dizaine d'années après, *Passion* en 1981 et *Prénom Carmen* en 1982 constituent leur dernière collaboration. Jean-Luc Godard est passé par une période de cinéma militant de 1968 à 1974 puis une période vidéo de 1975 à 1980. Raoul Coutard a quant à lui travaillé pour Costa-Gavras et Edouard Molinaro. Raoul Coutard fut imposé à Jean-Luc Godard sur le tournage d'*A bout de souffle* par le producteur Georges de Beauregard.

« Il ne m'a pas appelé, il m'a fait téléphoner par une secrétaire pour savoir si éventuellement je serai d'accord pour faire un film avec lui. Alors j'ai répondu que j'étais d'accord, que je me débrouillerai pour être libre. Quinze jours après on me dit « bon Jean-Luc est d'accord pour que éventuellement vous fassiez le film » puis on m'a rappelé un mois après pour me dire « bon il souhaiterait vous voir au studio de Billancourt » ; comme je n'étais pas à Paris j'ai pris ma bagnole et je suis arrivé très tôt comme c'est toujours la plaie pour trouver un place, je me suis garé tout de suite et je me dis « je vais aller au bistrot l'attendre » : il était là. Alors je suis allé le voir, je dis « Salut » « Ha bonjour » il m'a donné une main comme une serpillère. Il me dit « Ha écoute on a téléphoné à Storaro, à machin, à truc... » il m'a énuméré tous les grands chefs opérateurs de Paris « aucun n'était libre » « ha » « on est obligé de se rabattre sur Coutard » »<sup>1</sup>

L'histoire se répète donc à l'identique : c'est par dépit, réel ou feint, que le cinéaste accepte de tourner avec le directeur de la photographie.

---

<sup>1</sup> COUTARD Raoul, L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

## JLG 1982-1984 : Coutard pour quoi ?

Une vingtaine d'années après leur première et fructueuse rencontre lors d'*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard rejoue son premier film avec Raoul Coutard. Nous nous demanderons dans un premier temps « pour quoi ? », c'est-à-dire à quelles fins.

Nous nous demanderons ensuite ce qui a pu fonctionner dans *Passion* qui poussa Jean-Luc Godard à se lancer dans un second film à ses côtés.

Enfin nous nous demanderons ce qui ne fonctionne plus dans ce second film et qui fut à l'origine de leur séparation.

## I. Les images d'avant le langage

Retrouver Raoul Coutard pour Jean-Luc Godard, c'est renouer avec un passé. Or les préoccupations qui sont les siennes en 1982 ne sont plus celles d'*A bout de Souffle* ni de *Weekend* et plus largement de la période des années 1960. Que cherche t-il à retrouver ?

Je fais l'hypothèse qu'il s'agit d' « images d'avant le langage ».

Soit premièrement des images qui ne sont pas passées par la mise en mot, ni le chiffrage comptable. Raoul Coutard a pris l'habitude de travailler avec un scénario jamais définitif, parfois écrit au jour le jour, ce qui n'est pas le cas de tous les chefs opérateurs. A la question du réalisateur fictif du film *Passion* : « Est-ce qu'il y a une loi dans le cinéma monsieur Coutard ? » il répond : « Non monsieur il y a pas de loi » puis plus bas « Hormis celles du moindre effort et de l'emmerdement maximum ». Nous nous intéresserons à l'abandon du langage comme principe moteur de création. Le langage est omniprésent lors de la production des films sous forme de scénario mais aussi lors de leurs réceptions par l'approche linguistique. Comment s'en émanciper ?

Soit deuxièmement et comme conséquence du premier point, une équipe de tournage réduite donc flexible capable de s'adapter rapidement aux aléas de l'écriture. Raoul Coutard a une simplicité dans le style et une aisance avec la lumière naturelle qui lui permet de travailler avec un matériel réduit. Nous nous intéresserons à la critique du cinéma industriel, puis au développement de nouveaux outils et d'un nouveau poste. A quel besoin répondent ces nouveaux outils ?

Soit troisièmement et comme conséquence des deux points précédents, celui d'un retour à une innocence dans la manière d'aborder l'image. Ce scepticisme à l'égard du processus de création va de pair avec un doute croissant quant à la capacité du cinéma à retrouver une forme d'innocence.

Ces trois points abordés, nous envisagerons une réponse provisoire à la question : « pour quoi Coutard ? »

## 1) L'Adieu au langage

Nous nous intéresserons dans cette partie à l'abandon du langage comme principe moteur de la création, sous forme de scénario, et comme outil d'analyse des images comme le défend l'approche linguistique.

« Je pense qu'on voit d'abord le monde et qu'on l'écrit ensuite »<sup>2</sup> confie Jean-Luc Godard face à la caméra du *Scénario du film Passion*. Le langage se serait comme superposé au visible, en lui donnant un sens là où il y avait une multiplicité de sens, mais aussi et surtout une valeur qui puisse être chiffrée. Le *Scénario du film Passion*, dont la version connue est postérieure au film *Passion*, consiste en une reprise de la vidéo « Troisième état du scénario du film *Passion* (Le travail et l'amour : une introduction à un scénario) »<sup>3</sup>. Ce scénario est une œuvre audiovisuelle d'une cinquantaine de minutes retraçant les errances de l'écriture et du tournage du film *Passion*. Alain Bergala a également publié dans son ouvrage *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*<sup>4</sup> « Passion : introduction au scénario du film » soit un feuillet de douze pages qui porte comme sous-titre: « Principe résumé du film ». Il est composé de courts paragraphes, de photos des principaux comédiens et de reproductions de tableaux. Il est plus proche de ce qu'on pourrait appeler la « note d'intention du film ». Les trois acteurs principaux et leurs personnages ont été conservés tout au long du tournage : Isabelle Huppert comme ouvrière, Hanna Schygulla comme femme du patron et propriétaire d'un hôtel, Jerzy Radziwilowicz comme acteur puis metteur en scène. Le triangle amoureux fut lui aussi respecté : Jerzy aime Isabelle, Hanna aime Jerzy. Certains éléments ont cependant été relégués au second plan, modifiés voir éliminés ce qui ne va pas sans rappeler la description que le réalisateur fictif Jerzy fait de son propre métier « j'observe, je transforme, je transfère, je rabote ce qui dépasse... c'est tout ».

Premièrement, le fait qu'Isabelle soit décrite comme « une ancienne des jeunesses catholiques » n'est jamais explicité dans le film bien que plusieurs éléments corroborent ce passé, dont l'exclamation initiale « Oh Dieu pourquoi m'avoir abandonnée ? » ou la

---

<sup>2</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, Télévision Suisse Romande TSR, 1982

<sup>3</sup> Mc CABE Colin, *Godard : a portrait of the artiste at 70*, Bloomsburry, 2004, p.360

<sup>4</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998

prière latine qu'elle récite, nue sur le lit avec Jerzy. Dans l'iconographie chrétienne, la Passion désigne les différentes étapes de la vie du Christ depuis son arrestation par les romains jusqu'à sa mise sur la croix. Cette supplication d'Isabelle dans l'usine, le Christ la prononça sur la croix, au comble du désespoir : « Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». Simone Weil y voit la preuve de la divinité du Christ :

« Le Christ guérissant des infirmes, ressuscitant des morts, etc., c'est la partie humble, humaine, presque basse de sa mission. La partie surnaturelle, c'est la sueur de sang, le désir insatisfait de consolations humaines, la supplication d'être épargné, le sentiment d'être abandonné de Dieu »<sup>5</sup>

Paradoxalement, la philosophe ne voit pas la divinité dans les miracles qu'accomplit le fils de Dieu mais dans sa part d'humanité qui le pousse jusqu'à douter de la bonté de son père. Simone Weil opère à un renversement des valeurs et invite à chercher la grâce dans les gestes humains du Christ. Ce sont ces gestes que cherche le cinéaste. Le plan d'introduction au personnage d'Isabelle consiste en cette lente avancée, le dos courbé, à travers l'usine. Ce rapide chemin de croix, qui n'a pas besoin d'être plus appuyé, pose les jalons de la réflexion du cinéaste, soutenue par la philosophe. Simone Weil est à bien des égards le modèle du personnage d'Isabelle. Cette agrégée de philosophie devint entre les années 1934 et 1935 manœuvre dans différentes usines de la banlieue parisienne. Jean-Luc Godard préconisait à Isabelle Huppert un travail préparatoire dans les usines, similaire à la démarche de la philosophe, afin qu'elle se rende compte des conditions de vie ouvrières et qu'elle ne mime pas un scénario :

« et puisqu'Isabelle est ouvrière dans le film, que le film copie la vie, il y a tout un travail d'enquête qu'on ne fait plus aujourd'hui : Delon n'enquête pas dans la police avant de faire un film policier »<sup>6</sup>

Tout ce sur quoi le scénario peut se fonder, ce sont les gestes réels des ouvrières. La Passion selon Jean-Luc Godard débute par la fin, par l'ultime souffrance pour remonter, nous le verrons jusqu'à l'immaculée conception. L'itinéraire n'est pas antichronologique mais bien achronologique, hors du temps, à rebours de l'idée de succession propre au

---

<sup>5</sup> WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Les Classique des Sciences Sociale, 1947 [1988], p.90

<sup>6</sup> GODARD Jean-Luc, Scénario du film *Passion*, op. Cit.

cheminement d'une histoire, au sens de lecture. Cette conception immaculée devait aboutir selon l'introduction au scénario à la naissance d'un enfant : « ou le tableau de De la Tour, si l'acteur laisse en partant un enfant dans le ventre de on ne saura pas laquelle des deux femmes »<sup>7</sup>. L'enfant disparaît du film. Cependant si le film débute sur une séparation initiale, d'Isabelle avec dieu, du monde ouvrier avec dieu, il se conclut par une forme de réconciliation, du réel et de sa métaphore.

Autre modification du feuillet originel : Jerzy est décrit comme un « acteur polonais » préoccupé par l'absence d'histoire, répétant son texte, mais il devient un réalisateur préoccupé par la lumière. Jerzy Radziwilowicz est un acteur polonais qu'Andrej Wajda révéla avec les films *L'Homme de marbre* en 1977 et *L'Homme de fer* en 1981. Ce basculement scénaristique, Jean-Luc Godard l'explique dans le *Scénario du film Passion* : lors d'un essai filmé, Jerzy au volant de sa voiture se trompe et plutôt que de mettre dans l'autoradio une cassette du requiem de Mozart introduit celle de Léo Ferré reprenant le célèbre poème de François Villon *La Ballade des pendus*. Le premier vers étant : « Frères humains qui après nous vivez » François Villon en appelle directement dans son poème à la pitié et la compassion du lecteur « qui après nous vivez », « N'ayez les cœurs contre nous endurcis ». Ce « frères humains » inspire un élan de fraternité au réalisateur qu'il explique ainsi :

« Si tu es mon frère tu ne seras pas acteur mais réalisateur parce qu'en tant qu'acteur tu subis toutes les avanies, en tant que réalisateur tu as un certain pouvoir »<sup>8</sup>

Il se reconnaît en lui également en tant qu'exilé, l'un de Pologne l'autre de Suisse. C'est donc lors des essais filmés et de la part de hasard qu'ils contiennent, après avoir vu Jerzy dans son rôle, que le cinéaste choisit d'en faire un réalisateur fictif en contrevenant à l'« introduction au scénario ». Ce poème imprévu n'est pas seulement récupéré comme illustration de l'action, il la dicte, lui donnant une nouvelle direction. Godard conservera cette musique dans le montage final de *Passion*, lorsque Jerzy cherche la bonne lumière devant les techniciens désœuvrés. Un principe de mise en scène est aussi explicité dans cette *Introduction au scénario* :

---

<sup>7</sup> BERGALA Alain, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I, op. Cit., p.497

<sup>8</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

« C'est ainsi que chacun des moments où l'on verrait ces scènes sera fait à partir d'un tableau de peinture classique et célèbre, filmé de telle sorte qu'on a l'impression, non pas que l'on filme une équipe de film (...) mais que ce que l'on montre en train d'être enregistré par les gens n'est autre que le prolongement de l'action réelle précédente (ou qui lui succède) »<sup>9</sup>

Il y a continuité entre les actions du film hors des studios de Billancourt et la métaphore des tableaux vivants. Chaque reconstitution sera donc à voir en regard de la scène qui la précède ou de celle qui lui succède. Entre autres propositions :

- La dispute de Jerzy avec les coproducteurs n'est pas suivie d'une reconstitution de l'épisode de Jésus chassant les marchands du temple.
- La scène d'amour entre Jerzy et Isabelle est bel et bien suivie de *l'Assomption*.
- Jerzy ne laisse pas en partant d'enfant seul donc il est impossible d'intégrer la toile de De la Tour *Saint Joseph Charpentier*.

Mais aussi :

- A la réunion syndicale succède un ensemble des œuvres de Goya.
- *La Grande Odalisque* d'Ingres fait le lien entre Isabelle et Hanna.
- *Jacob contre l'ange* d'Eugène Delacroix est reprise avec Jerzy dans le rôle de Jacob.
- A la lutte d'Isabelle contre le patron et le policier succède *l'Entrée des croisés dans Constantinople* d'Eugène Delacroix.

**Cette « introduction » au scénario a été peu respectée et la plupart des décisions ont été prises lors des essais filmés avec les comédiens. C'est bien leurs actes, avec ce que cela peut avoir d'imprévu, qui dictent l'écriture et non l'inverse. Nous entrevoyons également une recherche documentaire, non de faits ou de chiffres,**

---

<sup>9</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, op. Cit., p.492

**mais de la gestuel du travail. Or filmer ces gestes du travail ne suffit pas, la reconstitution des toiles, en les prolongeant, fait office de caisse de résonance.**

Le *Scénario du film Passion* est quant à lui constitué d'une première partie lors de laquelle Jean-Luc Godard face caméra dans sa salle de montage nous expose ce qu'il pense être le parti pris central du film. Puis le voilà face à l'écran de projection de cette même salle, tournant le dos à la caméra, entouré de son matériel de montage et de mixage. L'image projetée est entièrement blanche, si bien que sa silhouette se découpe sur l'écran. Le cinéaste joue alors avec des images en surimpression du film *Passion*, des reproductions des tableaux qui l'ont inspiré, des essais filmés avec les comédiens et un making-off du film de Francis Ford Copolla *One from the heart* qu'il a lui-même réalisé l'année précédant le tournage. Sa silhouette se lève, caresse les images, leur fait signe avant de s'effacer en fondu, leur laissant place. Toutes les transitions sont d'assez lents fondus enchaînés qui traduisent le passage de l'invisible ou du peu visible au visible définitif et complet des images. Le degré de transparence témoigne du caractère plus ou moins vague des idées du film. Sa propre voix off commente l'émission. Le carton titre, en superposition sur l'image annonce :

Scénario du film

PASSION

par Jean-Luc Godard

copyright 1982 JLG films

Puis disparaît en fondu et réapparaît sous cette forme :

Scénario du film

PASSION

par Jean-Luc Godard

Puis :

Scénario du film

## PASSION

Avant de disparaître à nouveau et d'apparaître une dernière fois en indiquant simplement :

## PASSION

L'image du cinéaste au travail disparaît devant les images du film *Passion* de même que les sous-titres qui entourent le titre *Passion*. Le « copyright », « Scénario du film », « par », « JLG Films » ou la présence du réalisateur dans les coulisses sont autant d'informations contextuelles. Or quelle valeur ont les images ainsi dépouillées de tout ? Il y a une véritable croyance dans leur autonomie. C'est ce que développe Jacques Rancière dans son texte « Une fable sans morale : Godard, le cinéma, les Histoires » : cette croyance serait à l'origine des *Histoire(s) du cinéma* que le cinéaste érige pendant toute une décennie de 1988 à 1998. Ce détour nous permet de mieux saisir ce qui est en germe dans *Passion* et *Prénom Carmen*.

« L'histoire du cinéma est celle d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de son siècle. Si ce rendez-vous a été manqué, c'est parce que le cinéma a méconnu son historicité propre, les histoires dont ses images portaient la virtualité. Et s'il les a méconnues, c'est parce qu'il a oublié la puissance de ses propres images, héritée de la tradition picturale, qu'il les a soumises aux « histoires » que lui proposaient les scénarios, hérités de la tradition littéraire de l'intrigue et des personnages »<sup>10</sup>

Le cinéaste, selon Jacques Rancière, balaye les histoires de Jean Mitry, de George Sadoul ou de Robert Brasillach qui ne se proposaient pas de partir des images afin d'écrire *avec* le cinéma mais de s'aider du langage pour écrire *sur* le cinéma. Chaque image d'un film est virtuellement dotée d'une histoire qui ne demande qu'à s'actualiser ; L'« historicité » du cinéma, héritée de la peinture, ne propose pas de lire l'histoire mais de la voir. C'est bien là le projet du cinéaste, rendre aux images leurs histoires.

**A partir de cette rapide analyse du générique du *Scénario du film Passion* nous sommes en mesure de dégager un de ses objectifs : débarrasser les images du**

---

<sup>10</sup> RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 307

**poids de langage qui les encombrait, nous le rendre à nouveau visibles. Jacques Rancière oppose le concept d'histoire comme récit à celui de l'historicité propre aux images cinématographiques, héritée de la peinture. Les images racontent donc, mais d'une autre manière que le récit. « Là il y a des histoires de lumière » constate Jerzy face à un gros plan d'Hanna.**

Cette volonté ne date pas des années 1980. En 1966, soit une quinzaine d'années avant la réalisation du film *Passion*, a lieu la première édition du festival du nouveau cinéma de Pesaro. Luc Moullet, ancien rédacteur aux Cahiers du cinéma, y présente son premier film *Brigitte et Brigitte*. A l'approche de la clôture du festival, il est invité à une table ronde réunissant Christian Metz, Roland Barthes et Pier Paolo Pasolini. Tous trois sémiologues et travaillant, de manières différentes, à une approche linguistique de l'analyse des films :

« à Pesaro, devant Barthes qui faisait en pire le Berthomieux, la sublime envolée de Moullet, lançant à la figure du structuraliste : le langage, monsieur, c'est le vol. Moullet a raison. Nous sommes les enfants du langage cinématographique. Nos Parents, ce sont Griffith, Hawks, Dreyer, et Bazin, et Langlois, mais pas vous, et d'ailleurs, les structures, sans images, sans sons, comment pouvez-vous en parler? »<sup>11</sup> Réagit Jean-Luc Godard dans les *Cahiers du cinéma*. Le cinéaste parle de « langage cinématographique » dont ils seraient, lui et Luc Moullet, les héritiers. Ce terme ne doit rien à Christian Metz, qui réunit l'ensemble de ses recherches sous le titre *Langage et cinéma*<sup>12</sup>, mais tout à André Bazin, auteur de *Qu'est ce que le cinéma ?* qui comprend un chapitre entier intitulé « Evolution du langage cinématographique ». Si le titre du livre de Christian Metz distingue le langage et le cinéma, c'est bien qu'il ressent une difficulté à parler de langage cinématographique :

« pour qui aborde le cinéma sous l'angle linguistique, il est bien malaisé de ne pas être renvoyé sans cesse de l'une à l'autre des évidences entre quoi se partagent les esprits : le

---

<sup>11</sup> GODARD Jean-Luc, « 3000 heures de cinéma », Paris, Cahiers du cinéma n°184, novembre 1966, p.49

<sup>12</sup> METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971

cinéma est un langage ; le cinéma est infiniment différent du langage verbal. Va et vient que l'on n'esquive pas facilement, ni peut-être impunément »<sup>13</sup>

Le sémiologue ne doute pas que le cinéma puisse être un langage, mais il sait aussi que quelque chose le dépasse. Il fait pourtant le pari du langage en le justifiant de la manière qui suit :

« Le règne de l' « histoire » va si loin que l'image, instance que l'on dit constitutive du cinéma, s'efface à en croire certaines analyses derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée, et que le cinéma n'est plus qu'en théorie art des images. Le film, que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque « plan », est presque à tout coup l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la « suite ». La séquence n'additionne pas les « plans », elle les supprime. Les expériences filmologiques sur la mémoire du film — que ce soit celles de D. J. Bruce, de P. Fraisse et G. de Montmollin, de M. Rébeillard ou de D. Romano et C. Botson — aboutissent toutes par des voies diverses à l'idée qu'on ne retient d'un film que son intrigue et au mieux quelques images (...) les prétentions à un certain « langage » propres à tel cinéma moderne (Antonioni, Godard, etc..) en arrivent parfois à créer dans le film un surcroît embarrassant, encore que talentueux, du fait que la bande elle-même raconte toujours-déjà quelque chose »<sup>14</sup>

Ce « surcroît embarrassant » et le malaise ressenti par Christian Metz est décrit par Jean Narboni :

« il m'a semblé que certains films échappaient par instants aux six figure syntaxiques fondamentales décrites par Christian Metz dans sa communication : par exemple, le moment, dans *Alphaville*, où Lemmy passe de chambre en chambre et trouve chaque fois Karina derrière la porte, plusieurs instants de *Pierrot le fou* également, tous parfaitement intelligibles »<sup>15</sup>

Voilà qui nous intéresse : la linguistique ne parviendrait pas à saisir une certaine mouvance d'un cinéma moderne, sous prétexte que la bande image parle d'elle-même,

---

<sup>13</sup> METZ Christian, « Le cinéma : Langue ou langage ? », Paris, Communications n°4, 1964, p.61

<sup>14</sup> METZ Christian, « Le cinéma : Langue ou langage ? », ibid, p.62-63

<sup>15</sup> NARBONI Jean, « Notre Alpin quotidien », Paris, Cahiers du cinéma n°180, juillet 1966

qu'elle *raconte une histoire* qui ne saurait se confondre avec celle du déroulé de l'intrigue. Christian Metz oppose une « lecture longitudinale » d'un film par une lecture par exploration des éléments visuels. C'est au niveau de la perception, selon le linguiste, que se joue la toute puissance du langage : le spectateur lit les images comme il lirait un livre, décryptant un à un les caractères, leur attribuant un sens fini. Cette notion est à mettre en regard de ce qu'André Bazin considère comme une des évolutions du langage cinématographique :

« la profondeur de champs réintroduit de l'ambiguïté dans la structure de l'image, sinon comme une nécessité (les films de Wyler ne sont guère ambigus), du moins comme une possibilité. C'est pourquoi il n'est pas exagéré de dire que *Citizen Kane* ne se conçoit qu'en profondeur de champ. L'incertitude où l'on demeure de la clef spirituelle ou de l'interprétation est d'abord inscrite dans le dessin même de l'image »<sup>16</sup>

André Bazin considère que la profondeur de champ, sous certaines conditions de mise-en-scène, apporte une plus grande ambiguïté dans l'image cinématographique. L'ambiguïté, n'a pas de sens arrêté, elle définit ce qui peut être lu ou vu de différentes manières. Ainsi toute les expériences des spectateurs ne peuvent se résumer à la seule lecture de l'histoire du film. C'est contre cette notion que Christian Metz invoque des expériences filmologiques portant sur la mémoire des films qu'ont les spectateurs. Si ceux-ci se souviennent, non pas des images mais de l'intrigue du film, c'est qu'il n'y a pas « exploration à loisir du contenu visuel »<sup>17</sup> mais « lecture longitudinale, précipitée déphasée vers l'avant et anxieuse de la « suite » »<sup>18</sup>. Soit que l'image et le langage cinématographique avec elle, s'efface au profit de l'histoire et de sa lecture. Jean-Luc Godard lui répond, presque trente années plus tard :

« On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise, et qu'est-ce que Joel Mc Crea s'en allait faire en Hollande. On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel et pourquoi Janel Leigh s'arrête au Bates Motel et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'Oncle Charlie. On a oublié de quoi Henri Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain

---

<sup>16</sup> BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1959, p.76

<sup>17</sup> METZ Christian, « Le cinéma : Langue ou langage ? », op. cit., p.62-63

<sup>18</sup> METZ Christian, *ibid*, p.62-63

engage Ingrid Bergman. Mais on se souvient d'un sac à main. On se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse à cheveux. Mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clefs, parce que avec eux et à travers eux Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Napoléon : prendre le contrôle de l'univers »<sup>19</sup>

Pour le Jean-Luc Godard des *Histoire(s) du cinéma*, les souvenirs des spectateurs s'attachent plus à des images qu'à des histoires. Jacques Rancière nuance tout de même ce texte, car si l'on se souvient de ces éléments, c'est notamment grâce à leur contexte narratif :

« L'argument semble donc facile à réfuter. Mais Godard n'oppose pas argument à argument, il oppose image à image. Le film présente donc, en tenant ce discours, d'autres images faites avec les images d'Hitchcock : le verre de lait, les clefs, les lunettes ou les bouteilles de vin y apparaissent, séparés par des noirs, comme autant d'icônes, autant de visages de choses, semblables à ces pommes de Cézanne que le commentaire évoque au passage : autant de témoignages de la (re)naissance de toutes choses dans la lumière de la présence picturale »<sup>20</sup>

Si les souvenirs des spectateurs restent liés à des images, c'est en vertu de leurs places dans l'intrigue, de la capacité du « verre de lait » à se charger dramatiquement. Reste que les souvenirs se lient au verre de lait, et non à un quelconque prétexte scénaristique. Christian Metz reconnaît lui-même certaines exceptions à son « règne de l'« histoire » » autoproclamé dans les personnes d'Antonioni et de Godard. Nous pouvons ajouter sans crainte Alfred Hitchcock à cette liste, ce fervent partisan du McGuffin, élément scénaristique qui n'a qu'une valeur technique, un moyen de parvenir à ses fins visuelles. Loin de s'effacer comme le conclut Christian Metz, l'image sort renforcée de ce détour par l'histoire. Jean-Luc Godard comme Luc Moullet sont des cinéastes venus de la critique. Il n'y a pas, pour eux, de solution de continuité entre la critique et la création. Ni l'un ni l'autre ne sont cependant des théoriciens mais ils cherchent tous deux des réponses à la question « comment faire du cinéma ? ». C'est pourquoi la controverse de

---

<sup>19</sup> GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998, p.309

<sup>20</sup> RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, op. Cit., p.311

Pesaro est en quelque sorte un dialogue de sourds. Roland Barthes et Christian Metz se posent la question de l'approche méthodologique des films et non de leur création. Si Pier Paolo Pasolini applique ses concepts de « cinéma de poésie » à ses propres films, il renvoie la balle à son confrère :

« En quoi consiste, finalement, l'équivoque évidente de mon très humain et doux ami Godard ? En la croyance ingénue selon laquelle toute linguistique et toute sémiologie sont normative (...) Parce que Godard, dans sa nature profonde, est un essayiste (ou pour mieux dire, un moraliste typique de la culture française) : la rencontre entre le chercheur linguiste inconscient (donc farouchement hostile à toute sorte de conscience) et le moraliste qu'il est en fin de compte ne pouvait éviter que l'invention de nouvelles formes ne fut normative. Le moraliste est toujours prescriptif, et, même si c'est de façon adorable, terroriste »<sup>21</sup>

C'est que Jean-Luc Godard s'inscrit dans l'héritage d'André Bazin, auteur du « montage interdit ». Le montage, dans certains cas particuliers, est proscrit par l'auteur pour des raisons morales : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit »<sup>22</sup>. C'est qu'André Bazin conserve une croyance dans l'image et dans son essence réaliste, dans ses capacités à nous faire accéder au réel. Cette forme est bien évidemment prescriptive puisqu'il est question d'interdire un usage du montage qui trahirait l'essence même du cinéma.

**Si le langage est présent en amont de la création cinématographique, il est également présent en aval : l'approche linguistique cautionne un « règne de l'histoire ». Elle se justifie par une analyse de la perception des spectateurs qui liraient un film comme il lirait un roman : par l'association d'un signifié à un signifiant.**

---

<sup>21</sup> PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini cinéaste*, Cahiers du Cinéma, Hors-série, 1981, p.28

<sup>22</sup> BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, op. cit, p.59

## ***Esprit des formes***

« Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. Ce que submerge la nuit est le prolongement de ce qui plonge dans la lumière » récite Jerzy soucieux, du sommet de la plateforme du studio de Boulogne Billancourt. Cette phrase énigmatique est tirée du chapitre consacré à Rembrandt dans le quatrième tome de *l'Histoire de l'art* d'Elie Faure. Le mystère de cette citation, Jean-Luc Godard y revient dans ses *Histoire(s) du cinéma* une vingtaine d'années après. C'est précisément de ce fragment dont parle Jacques Rancière dans sa *Fable cinématographique* afin d'expliquer « la (re)naissance »<sup>23</sup> des images à « la lumière de la présence picturale »<sup>24</sup> dont nous avons précédemment parlée. Faisons un nouveau détour par les *Histoire(s) du cinéma* :

Alain Cuny lit en off le long paragraphe d'Elie Faure qui débute par la phrase citée plus haut tandis qu'apparaissent des images des monstres de *Nosferatu* et du *Faust* de Murnau, de *Metropolis* de Lang etc. D'après Jacques Rancière, les différentes postures de ces monstres dans les images sélectionnées par Jean-Luc Godard sont celles des « gestes essentiels »<sup>25</sup> et « quotidiens »<sup>26</sup>, « des poses archétypales de l'humanité »<sup>27</sup> soit, en guise d'exemple, Brigitte Helm couvrant les enfants comme la vierge son enfant ou Frankenstein portant son fils comme saint Christophe le Christ. Nous pouvons ajouter à cette liste la supplication du Christ sur la croix. Or ces gestes ne sont pas propres à l'iconographie chrétienne, ni à la peinture en général, mais ils forment le pot commun, un « monde originaire des images »<sup>28</sup> duquel la peinture et le cinéma tirent leur inspiration. Elie Faure écrit plus loin, toujours à propos de Rembrandt :

« Quand il eut suivi le lien moral qui unit les formes entre elles, quand il eut bien regardé comment une femme tient son enfant à qui elle donne le sein, comment elle l'habille, comment un petit fait ses premiers pas, comment deux têtes s'inclinent l'une vers l'autre pour la confiance et l'aveu, et tous les gestes essentiels que personne ne regarde, il

---

<sup>23</sup> RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, op.cit.,p.311

<sup>24</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*,p.311

<sup>25</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*,p.316

<sup>26</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*,p.316

<sup>27</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*,p.326

<sup>28</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*, p.319

recréa du dedans avec du dehors, et sans avoir l'air de sans apercevoir, les grandes harmonies formelle »<sup>29</sup>

Jean-Luc Godard ne dit pas autre chose quand il reconnaît, dans son *Scénario du film Passion*, à travers les gestes d'une ouvrière travaillant sur une machine à coudre, le mouvement qui compose la toile *Bacchus et Ariane* du Titien (1553) :

« il fallait (...) que j'aie vu les gestes d'une ouvrière, est-ce que ses gestes n'auraient pas à voir avec les gestes de l'amour ? »<sup>30</sup>

Il reconnaît aux gestes du travail et à ceux de l'amour une origine commune. L'observation attentive des formes de la vie, des expériences humaines dévoile un « esprit des formes » qu'Elie Faure définit ainsi :

« Qu'on le sente ou non, qu'on le veuille ou non, une solidarité universelle unit tout les hommes, non seulement dans l'espace, mais aussi et surtout dans le temps. La notion intuitive, intime, toujours vivante et présente du temps est d'ailleurs le meilleur moyen dont nous disposons pour saisir le sens intérieur de toutes les figures de l'espace, qu'il a déposé sur sa route comme un fleuve ses alluvions. On comprend tout, dès qu'on remonte aux sources. Un bois nègre et un marbre grec ne sont pas si loin qu'on le pense »<sup>31</sup>

Il y a, de la part de l'historien de l'art du XIXème, une volonté affichée de réunir toutes les formes d'art sous un discours commun : les terres cuites des tombes de la dynastie Tang avec celles des tombes de Tanagra. Jacques Rancière, quant à lui, parle de l'esprit des formes comme d'une :

« intériorité des œuvres de l'art, celle qui lie les formes de l'art aux formes de la vie partagée et permet à toutes ces formes de s'associer les unes aux autres, de s'entre-exprimer en un nombre indéfini de combinaisons et d'exprimer par ces combinaisons la vie collective qui lie ensemble tous les faits, les objets ordinaires, les geste élémentaires,

---

<sup>29</sup> FAURE Elie, *Histoire de l'art, L'Art moderne*, tome 4, Paris, Editions du Livre de poche, 1921, p.104

<sup>30</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

<sup>31</sup> FAURE Elie, *Histoire de l'art : l'esprit des formes*, tome 1, Paris, Editions Folio Essais, 1976, p.16

les paroles et les images, banales ou extraordinaires. Cette coappartenance des formes et des expériences a pris, depuis ce temps, un nom spécifique : elle s'appelle *histoire* »<sup>32</sup>

Jacques Rancière propose alors une redéfinition du terme même d'histoire, non plus comme « récit du passé », c'est dire succession d'événements selon une frise chronologique et d'après une hiérarchisation des faits, mais comme « coappartenance des expériences individuelles, glorieuses ou quelconques »<sup>33</sup>, comme « le nom de ce qui met les formes des tableaux et les phrases du roman – mais aussi les graffitis et les lézardes des murs, l'usure d'un habit ou la lèpre d'une façade – en rapport d'entre-expressivité »<sup>34</sup>. Dès lors, il n'est plus question pour Jacques Rancière d'une « histoire de l'art » ou d'une « histoire du cinéma » mais d'histoire en général, c'est-à-dire la recherche de la vérité à travers les faits passés :

« Cette réserve d'historicité qui soutient la poétique des *Histoire(s) du cinéma* qui fait de toute phrase et de toute image un élément susceptible de s'associer à tout autre pour dire la vérité sur un siècle d'histoire et un siècle de cinéma »<sup>35</sup>

Les *Histoire(s)* d'Elie Faure et de Jean-Luc Godard correspondent à cette définition de l'histoire : ils mettent en rapport des éléments lointains, aussi bien spatialement que temporellement afin d'en retrouver le geste commun : « Une image n'est jamais belle parce qu'elle est brutale ou fantastique mais parce que la solidarité des idées est lointaine et juste » pense tout haut Jerzy. Nous retrouvons dans les réflexions du faux cinéaste, et du poète surréaliste Pierre Reverdy, la solidarité qui unit les formes de la vie humaine dont parle Elie Faure.

Pourquoi faire de Rembrandt le porte-drapeau de cette cause ? Car il « est le héros rétrospectif d'une « nouvelle » école de peinture : celle qui rompt avec la division ancienne des sujets et la hiérarchie des genres que résumait l'opposition de la grande peinture d'histoire à la vulgaire peinture de genre (...) héros d'une « nouvelle histoire » : non plus celle des princes et des conquérants mais celle de la multiplicité entrelacée des

---

<sup>32</sup> RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, op.cit.,p.319

<sup>33</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*, p.319

<sup>34</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*, p.319

<sup>35</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*, p.321

temps, des gestes, des objets, des symboles de la vie humaine ordinaire, celle des âges de la vie de la transmission de ses formes »<sup>36</sup>

**Jacques Rancière propose un nouveau modèle d'histoire, non plus fondée sur une hiérarchisation des faits, sur une succession chronologique des événements, sur un regroupement géographique mais sur une construction subjective par mise en relation des significations passées. C'est au nom de cette historicité propre aux images cinématographique, héritage de la tradition picturale, que Jean-Luc Godard condamne le langage et ses récits.**

### ***Le scénario comme procédé comptable***

Lors de l'introduction du film *Scénario du film Passion*, Jean-Luc Godard esquisse une généalogie du scénario comme procédé comptable. L'origine de l'écriture serait une initiative marchande, afin de tenir compte des échanges. Le scénario est la pièce majeure présentée aux producteurs et aux commissions du CNC, qui déclenchent ou non l'avance sur recette donc le financement du film. Le scénario permet officiellement l'étude qualitative du projet mais aussi et surtout l'étude quantitative des dépenses nécessaires. Jean-Luc Godard préconise de « voir » avant d'écrire quoi que ce soit. Par ce biais il s'affranchit de l'expertise comptable. Pour le film *Sauve qui peut la vie*, le cinéaste a pu obtenir l'avance sur recette grâce à des essais filmés qui ont été conservés dans la version finale du film. Il ajoute : « on peut, grâce au scénario, non pas créer un monde, mais créer la probabilité d'un monde que la caméra rend ensuite possible »<sup>37</sup>. La *probabilité* définit une chance de réalisation relevant du hasard contrairement à la *possibilité* qui s'appuie sur des critères concrets de faisabilité. Le scénario rend ce monde probable, et seule la caméra le rend possible.

Le tournage fictif du film *Passion* prend du retard. A la question réitérée en off du producteur Laszlo Szabo : « Qu'est ce que c'est que cette histoire ? », adressée à l'assistante de mise en scène mademoiselle Loucachevsky, au comédien monsieur

---

<sup>36</sup> RANCIERE Jacques, *ibid*, p.317

<sup>37</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

Bonnel puis au directeur de la photographie monsieur Coutard, tous répondent à côté, parlant de mensonge, de peinture et de lumière. Le producteur les interrompt dans leur dissertation « Arrêtez vos histoires ! Où est Jerzy ? ». Le coproducteur italien, petit et trapu, portant un costume-cravate et des lunettes noires, arrive dans les studios pour questionner l'avancée du tournage, il interroge Laszlo : « Qu'est-ce que c'est que ce commerce ? Mais qu'est ce que vous avez fait de mon argent ? Montrez, montrez, montrez-moi ! ». Les questions « Qu'est ce que c'est que ce commerce ? » et « Qu'est ce que c'est que ces histoires ? » sont dans l'esprit du film et dans les bouches du coproducteur et du patron d'usine, interchangeable. Rappelons le triste mais drolatique sort que Jean-Luc Godard avait réservé aux acteurs de la coproduction italienne dans *Weekend* (1967) : abandonnés au bord de la route de l'intrigue du film. Le coproducteur cherche en vain une histoire qui pourrait le rassurer sur l'avancée du tournage, Laszlo lui répond en énumérant la valeur de chaque chose se trouvant sur le plateau : « 1000 (les projecteurs), 25 000 (la caméra), 1000, 32 000, 15 millions, 3000, 5000, 15, 20, 35, 25, son pantalon 150, 300 millions, 15 centimes, 1200, 300 000... ». A travers le prisme du *Scénario du film Passion*, on comprend qu'il s'agit ici d'une remontée aux origines du scénario comme budget prévisionnel, et c'est bien ce que cherche le producteur à travers l'histoire, une réponse à la question : « Combien ça va me coûter ? ». Le coproducteur italien revient plus loin dans le film, cette fois-ci accompagné d'une femme plantureuse en robe rouge, Pamina, que le coproducteur italien a sauvé des griffes d'un soldat. Face aux invectives du coproducteur qui lui demande « Une histoire ! Une histoire ! Une histoire ! Une histoire de qui ? Une histoire de quoi ? Une histoire de qui ? A elle ? Une histoire à elle ? Une histoire à raconter ? ». Jerzy demande si Pamina a une histoire, le coproducteur répond en demandant si Hanna, dont des images sont diffusées par une télévision, en a. Comme l'indique le cinéaste lui-même dans *Scénario du film Passion*, « Et lui n'arrive pas à trouver une histoire pour son film, alors qu'il y en a cinquante autour de lui »<sup>38</sup>. Effectivement le film a une histoire, disons même un enchevêtrement d'intrigues secondaires qui se superposent, se recoupent bien qu'il n'y ait pas eu de scénario à proprement parler. Les histoires pullulent et, comme toute chose en surabondance, elles sont communes et vulgaires : « Vous croyez qu'elles tombent du ciel ? Vos histoires de cul ? ! » S'énerve Jerzy. En début de film, Jerzy annonce

---

<sup>38</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

à son producteur Laszlo qu'il cherche un « coup de couteau » pour lui « ouvrir les yeux ». Ce mélimélo d'histoires qui entoure Jerzy, c'est par exemple cet ouvrier qui revient régulièrement au cours du film demander son chèque au patron qui ne lui donne pas. Alors que Jerzy se trouve au milieu du café à discuter avec Manuelle, qui lui demande pour la énième fois l'histoire du film, l'ouvrier à bout de nerfs court après le patron un couteau à la main et criant « mon chèque ! ». Ce coup de couteau destiné au patron c'est Jerzy qui le reçoit, comme rattrapé par les histoires qu'il n'a pas cherchées et puni de ne pas s'y être intéressé. Ce coup de couteau, qu'il appelait de ses vœux dès le début du film pour lui « ouvrir les yeux », lui révélera qu'il faut rentrer dans sa Pologne natale, en proie à une tourmente politique : les dirigeants du syndicat indépendant Solydarnosc sont arrêtés par la police lors du tournage.

**La quasi-totalité des plans de *Passion* contient au moins une intrigue secondaire présente dans la profondeur de l'image qui se développe en parallèle, se juxtaposant et parodiant le récit principal. Cet enchevêtrement n'est possible que du fait de la profondeur de champ qui rend à l'image son ambiguïté. L'ambiguïté de l'image cinématographique met en échec toute tentative de scénarisation préalable et toute analyse linguistique à posteriori.**

En quoi consiste le processus d'écriture de Jean-Luc Godard dans les années 1980 ? L'analyse des figures de réalisateurs fictifs dans les films *Passion* et *Prénom Carmen* apporte quelques éléments de réponses. Le cinéaste conclut le *Scénario du film Passion* par un poème récité en gros plan de profil devant son écran de projection blanc :

« Et voici la lumière, voici les soldats, voici les patrons, voici les enfants,

Et voici la lumière, voici la joie, voici la guerre, voici l'ange, voici la peur,

Et voici la lumière, voici la blessure universelle, voici la nuit, voici la vierge, voici la grâce,

Et voici la lumière, et voici la lumière, et voici la lumière,

Et voici le brouillard, et voici l'aventure, et voici la fiction,

Et voici le réel, et voici le documentaire, et voici le mouvement,

Et voici le cinéma,

Et voici l'image, et voici le son,

Et voici le cinéma, voici le cinéma, voici le cinéma.

Voilà le travail »

L'énumération réunit aussi bien des émotions que des personnages, des phénomènes physiques, ou des genres cinématographiques. Les mettant sur un même plan dans une parfaite égalité de traitement, n'en privilégiant aucun. Comme si chacun de ces éléments devait être soumis au même examen, à la même scrupuleuse attention. L'itération en début de vers des présentatifs « voici » et « voilà » évoque l'injonction de Godard de « voir » avant d'écrire le scénario. Soit les impératifs « Vois ci », à savoir, « vois ici la lumière » et « vois là le travail ». Mieux encore, pourquoi ne pas entendre « Vois si la lumière », sous entendu : « vois si la lumière est possible » ou « voit si la lumière rend possible » ? Voir si c'est possible, c'est en cela que consiste le travail « Vois là le travail ». Là où « voici » et « voilà » induisent que le travail est déjà fait, qu'on le présente fini à l'interlocuteur, « vois si » et « vois là » consiste en une proposition à l'interlocuteur d'achever ce qui n'a été que commencé.

Ce que le scénario rend probable, avec ce qu'il y a d'hasardeux et d'imprévu là dedans, la caméra doit pouvoir le rendre possible, réalisable. Une fois avoir été vu et entendu, le scénario devient « probable » et la silhouette de Godard déclare « j'inscris dans la mémoire » devant l'écran blanc du *Scénario du film Passion*. Cette phrase « j'inscris dans la mémoire », l'infirmière-script de l'oncle Jean, interprétée par Jean-Luc Godard lui-même dans *Prénom Carmen*. Le réalisateur malade est accompagné partout où il va d'une infirmière qui fait office à la fois de confidente et d'assistante. Elle lui demande régulièrement si elle doit prendre note ou non des événements qui surviennent. Par exemple lorsqu'il répond par un calembour à la remarque du premier violon du quatuor :

**Oncle Jean.** Hé oui les temps sont durs pour des œufs comme nous.

**Infirmière.** J'inscris ?

Plus loin, par rapport à la disposition de figurants autour d'une table :

**Oncle Jean.** Une ronde, une blanche et deux noires pour que ca croche.

**Infirmière.** J'inscris ?

Puis :

**Oncle Jean.** Vous savez la beauté, c'est le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter.

**Infirmière.** J'inscris.

Enfin pour elle-même, citant le *Carnet intime de Beethoven* :

**Infirmière.** L'union parfaite de plusieurs voix empêche, somme toute, le progrès de l'une vers l'autre. J'inscris.

L'infirmière poursuit la rédaction de ses notes même lorsque l'assaut des bandits débute. Nous pouvons avancer l'hypothèse que la démarche de Jean-Luc Godard lors de la préparation du film relève d'un travail similaire. Précisons que Jerzy, le réalisateur fictif du film *Passion*, ne cesse depuis le début du film de noircir de petits cahiers d'idées relatives au film, que ce soit sur le tournage, dans sa voiture ou depuis sa chambre d'hôtel.

Godard se rend sur les lieux du tournage, avec les acteurs et figurants, les dispose et les fait répéter jusqu'à ce que l'idée survienne ; elle est alors « inscrite dans la mémoire ».

L'écriture du scénario d'un film, en l'occurrence du film *Passion* mais aussi de *Prénom Carmen*, ne consiste pas pour Jean-Luc Godard en la rédaction des dialogues et des actions, des intentions de réalisation et de caractérisations des personnages tels que l'avance sur recette du CNC le requiert. Il comprend un travail préparatif, en présence des comédiens, des lieux, des équipes techniques et d'un sommaire descriptif du film. Il s'agit d'échapper à la standardisation des modes de production de films. Jacques Rancière décrit une double trahison du cinéma, à savoir : « faillite du cinéma à l'égard de

son temps »<sup>39</sup> sur laquelle nous reviendrons plus tard, mais aussi « faillite du cinéma à son propre égard »<sup>40</sup> soit « le pacte hollywoodien avec le diable de l'industrie du rêve et du commerce des intrigues »<sup>41</sup>. Un cinéma qui aurait « livré ses pouvoirs de paroles silencieuses à la tyrannie des mots, la puissance des ses images à la grande industrie de la fiction, à l'industrie du sexe et de la mort qui substitue à notre regarde un monde illusoirement accordé à nos désirs »<sup>42</sup>. Jacques Rancière parodie ici la citation faussement attribuée à André Bazin lors du générique du film *Le Mépris* revenant en réalité à Michel Mourlet, critique du mouvement des Mac-Mahoniens. Voici la véritable phrase de Michel Mourlet : « Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs »<sup>43</sup> Qu'est ce qu'un film qui s'accorderait aux désirs de ses spectateurs ? Un film qui ne leur proposerait rien d'autre que ce qu'ils souhaitent voir, dans ce cas précis les fesses de Brigitte Bardot, c'est-à-dire qui dissimulerait le monde qui ne s'accorderait pas à leurs désirs. Or un tel monde a existé : c'est la « faillite du cinéma à l'égard de son temps » de n'avoir su saisir le présent des camps de concentration, trop occupé qu'il était à s'accorder aux désirs de ses spectateurs.

**Ce long détour nous a permis de mieux cerner que le cinéaste reproche au langage, au scénario, à la linguistique : sa puissance normative à l'égard des images. Or un scénario est aussi un document de travail, qui permet à toute l'équipe de se faire une idée du film. Ce scénario, souvent écrit au jour le jour, complique considérablement le travail du directeur de la photographie. Raoul Coutard, après dix années de pratique commune s'est habitué à cette méthode de travail : « avec JLG c'est tourné dans l'ordre car il n'avait pas scénario, donc c'est plus simple (...) le grand problème pour les opérateurs reste le même : on a trois cents ou huit cents plans et ca doit faire un film »<sup>44</sup>**

---

<sup>39</sup> RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, op. Cit. p.323

<sup>40</sup> RANCIERE Jacques *La fable*, Ibid, p.323

<sup>41</sup> RANCIERE Jacques, Ibid, p.325

<sup>42</sup> RANCIERE Jacques, Ibid, p.326

<sup>43</sup> MOURLET Michel, « Sur un art ignoré », Paris, Cahiers du cinéma n°98, aout 1959

<sup>44</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

## 2) L'Usine du tournage

La première réplique d'Isabelle « Oh dieu pourquoi m'avoir abandonnée ? » est détimbrée et recouverte par le bruit incessant des machines. La jeune femme nous tourne le dos. Un autre plan nous la présente derrière une imposante amorce d'outils industriels. C'est bien que ces dernières nous dissimulent quelque-chose en recouvrant, comme le scénario, les images d'un voile.

Après avoir dressé le parallèle entre l'usine et le tournage présent dans le film *Passion*, nous nous intéresserons aux nouveaux modes de production que propose Jean-Luc Godard et aux raisons qui l'ont poussé à retrouver Raoul Coutard.

Isabelle bégaye « comme la parole ouvrière », qui, malgré ses idées, a du mal à s'exprimer, à se mettre en mot. Michel tousse et étouffe les mots, comme s'il essayait de les dissimuler, de les empêcher de s'exprimer hautement et clairement. Jerzy est à bout de nerfs, toujours insatisfait du film, il refuse de répondre aux multiples sollicitations des techniciens, assistants, costumiers, producteurs. Son exaspération va croissante jusqu'à ce qu'un figurant en costume d'ange s'interpose. Les deux hommes s'affrontent selon la représentation d'Eugène Delacroix *Jacob luttant avec l'ange*. Jacob selon l'ancien testament affronte l'ange lors du retour de son exil forcé. Jerzy lutte entre son envie de retourner dans son pays et son intention de terminer le tournage. « lutter avec soi-même c'est lutter avec l'ange »<sup>45</sup> résume Jean-Luc Godard. Lutter avec soi-même pour un réalisateur, c'est lutter contre son équipe.

---

<sup>45</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

### ***D'une industrie à l'autre***

Penchons nous sur le parallèle que suggère le film *Passion*, celui d'industrie automobile et de l'industrie cinématographique. Qu'est ce qui les unit ? Qu'est ce qui les distingue ?

L'usine de Michel et le studio « le plus moderne d'Europe » de Boulogne Billancourt sont deux lieux du film *Passion* qui communiquent via l'hôtel, zone tampon où les ouvriers et techniciens du film, les patrons et réalisateurs vivent. Dans son document préparatif au tournage de *Sauve qui peut la vie*, Jean-Luc Godard défend une vision géographique du scénario. Il inscrit les mouvements des comédiens sur une carte, associe un espace à un personnage.

Le patron Michel côtoie Jerzy et Laszlo. Il leur donne le contact d'un ami à la « Métro », entendre la Metro-Goldwyn-Mayer soit l'une des plus importantes sociétés de production américaine, pour leur trouver des fonds et permet aux assistants de sélectionner des ouvrières pour figurer dans les grandes toiles. Il oppose parfois quelques limites : « celle là je peux pas c'est ma nièce ». Les figurantes deviennent « les smicards du cinéma » selon la formule de Godard. Il existe une réelle solidarité entre les patrons de l'usine et ceux du tournage. Solidarité que l'on ne retrouvera pas, ou sous une forme plus conflictuelle, chez les ouvriers : malgré leur réunion syndicale, leur mouvement de grève, une ouvrière obéit à son patron lorsqu'il lui ordonne de l'aider à maîtriser Isabelle. Magali est une ouvrière choisie pour être figurante dans les toiles de Goya, tout comme Myriem « trop jolie pour Delacroix » selon Sophie. La première est une amie d'Isabelle, la seconde est la nièce du patron, sourde et muette. Figurer dans le vrai et le faux tournage du film *Passion* consiste bien souvent à être nue sur le plateau, au milieu de l'agitation du tournage, des centaines de projecteurs et des chevaux. Avant la reconstitution proprement dite de *La Prise de Constantinople par les croisés* de Delacroix, nous assistons à une lente procession de constantinopolitains réduits en esclavage par les croisés sur leurs chevaux. La caméra suit Myriem puis la quitte. Elle profite de son passage dans le hors-champ pour s'échapper mais elle est prise en chasse par les croisés. Le rapport de force n'est pas juste mimer devant la caméra, il se prolonge dans le hors-champ. Lors d'un autre plan, un chevalier s'empare d'une figurante nue, l'assistant réalisateur Patrick s'empare d'elle pour, semble t-il la sauver. Il lui empoigne alors la nuque et crie « au travail ! au travail ! » .

Magali a une aventure avec Patrick, l'amant de Sophie, tous deux assistants sur le tournage. Dans le café de l'hôtel, elle annonce son intention de partir : « Vous êtes pas des gens sûrs, votre usine ou la sienne c'est pareil ». Bien que Sophie la questionne sur son aventure avec Patrick « Il a été méchant avec vous ? », Patrick insiste « Attention ! L'amour c'est une chose mais il y a le travail, le travail c'est autre chose ». Magali souhaite trouver un travail « calme et agréable », ironie du sort on la retrouvera plus loin dans le film embrassant un policier et la profession de gendarme. Le patron les rassure « ne vous en fait pas, des filles comme elle je vous en trouve quinze » ou plus loin « Alors vous avez trouvé votre bonheur ? ». Myriem souhaite également partir mais contrairement à Magali, étant sourde et muette, elle ne peut se défendre contre les producteurs qui lui conseillent de rester. Magali ne fait aucune distinction entre les deux « usines », entre les conditions des ouvriers et celles des figurants. De même, le rapport de forces entre patrons et ouvriers est présent entre les techniciens et les figurantes lors du tournage du film *Passion*. Isabelle, jeune ouvrière, est renvoyée de son travail en usine. Lors d'une réunion syndicale, elle tente de fédérer les autres travailleuses à sa cause et de provoquer un mouvement de grève :

**Isabelle.** Parfois je vais voir des films, ou à la télévision, et on montre jamais le travail des gens, vous savez pourquoi ?

**Sophie.** C'est défendu de filmer dans les usines.

**Isabelle.** Alors j'avais raison.

**Sophie.** Sur quoi ?

**Isabelle.** Je me dis que profondément, le travail c'est pareil que du plaisir, c'est les mêmes gestes que l'amour, pas forcément la même vitesse, mais les mêmes gestes.

Au travail du cinéma, ses coulisses, les projecteurs, les passerelles, les techniciens répondent ceux de l'usine, tout deux relayés dans le même hors-champ. Le premier au nom de la transparence, le second sous l'effet d'une prohibition. Nous ne voyons que le produit fini et nous oublions la valeur de travail qu'il implique.

**La société de consommation tend à faire oublier les conditions de production d'un objet, qu'il soit voiture ou film. Au détour d'un mouvement de caméra, lors de la reconstitution du *Bain Turc*, nous voyons une voiture, au beau milieu du décor, qui**

**klaxonne en pleine répétition. C'est la rencontre fortuite du produit du tournage et du produit de l'usine. Godard réintroduit les travaux des ouvriers et des techniciens dans le champ du visible.**

Ces gestes, ceux du travail dans les usines automobiles et les usines cinématographiques, ont partie liée avec les gestes de l'amour. C'est à la lumière de cette hypothèse que l'on comprend la gêne d'Hanna devant la diffusion d'une répétition pour le casting du film fictif *Passion*. Elle se bande les yeux, rit nerveusement, refuse de voir la vidéo alors que Jerzy l'invite à « voir le travail qu'on a fait ». Comme si pour voir pleinement ces gestes du travail il fallait aussi dépasser une certaine gêne.

Du travail des ouvriers nous ne voyons pas grand-chose. Nous les observons faire certes, mais le spectateur est privé de l'objet de ce travail. Nous voyons Isabelle exécuter une tâche sur une machine mais nous comprenons seulement qu'il y a perçage. Comme si elle-même était privée de l'objet de son labeur. C'est que l'objet du travail, qu'il soit filmé au automobile, n'intéresse pas le cinéaste. Ce sont les gestes du travail qui le préoccupent, ceux d'ouvriers ou de techniciens du cinéma voir de télévision. Le film fictif *Passion* n'est ni un film ni un téléfilm. Alors que le Jean-Luc Godard des années 1960 tenait à ce que ses films en couleurs se fassent en scope et ses films en noir et blanc en format Academic, celui des années 1980 décide de se rapprocher du modèle télévisuel, c'est-à-dire du ratio 1 :1.37 en couleurs. Seul le changement de tonalité de la musique lors d'une diffusion à vingt-cinq images par seconde plutôt qu'à vingt-quatre l'a dissuadé de cette modification. Il prend acte d'un changement de paradigme : du cinéma à la télévision. Son film suivant *Je vous salue Marie* voit la petite fille regarder *Le Mépris* rogné sur un téléviseur au ratio 1 :1.37. Le Godard des années 1980 désespère du non respect des ratios et préfère opter pour le format le plus polyvalent : « le sentiment du cadre est respecté, le centre seul est important, pas un cadre précis à la Eisenstein ou Antonioni car moi je ne sais pas très bien cadrer »<sup>46</sup>

Mais qu'est ce qui fait la différence fondamentale entre le travail d'Isabelle et celui des techniciens du film ? D'amples mouvements de caméra vont du cadreur aux figurants, mais le résultat ne nous est jamais montré. Les techniciens ne comprennent pas les raisons pour lesquelles le tournage n'avance pas. L'assistante réalisatrice Sophie en a «

---

<sup>46</sup> GODARD Jean-Luc, conférence de presse du film *Passion*, Cannes, Festival du film, 1982

marre de diriger une production qui ne produit rien » ce à quoi Jerzy répond indirectement « on fait un film ordinaire où on a perdu le sens alors on cherche ». Jerzy dans son éternel insatisfaction refuse de faire avancer le tournage.

« Alors moi j'étais patron d'Isabelle, et j'avais beaucoup d'autres employés, toute l'équipe du film »<sup>47</sup> annonce Godard dans son *Scénario du film Passion*. L'oncle Jean de Carmen lance une soudaine tirade alors que son assistante répare sa veste déchirée :

« Quelle est la nature de la crise actuelle? On vit dans des économies de merde, des économies qui produisent des déchets. Le capitalisme classique avait pour mission de produire les meilleurs des biens possibles. Dans le monde moderne, aujourd'hui, c'est pas possible de faire faire des bénéfices parce qu'il y a la formidable puissance des machines. Les machines se sont mises à produire des biens qui ne correspondent à aucun besoin, depuis les bombes atomiques jusqu'aux gobelets en plastique. Personne a besoin d'une bombe atomique ni d'un gobelet en plastique »

Cette veste du réalisateur qui est à recoudre, nous la retrouvons dans *Passion* : Hanna recoud la veste de Jerzy après le coup de couteau, elle est le prétexte à leur dernière entrevue. N'est-ce pas là l'image d'un bien qui a vocation à être conservé et réparer, « le meilleur des biens possibles » ?

**Les ouvriers comme les techniciens du film *Passion* effectuent un travail dont ils ne saisissent pas la finalité. C'est qu'ils n'ont pas de dialogue avec les industriels qui conçoivent les machines, qu'il n'appréhende pas toutes les chaînes de création artistique.**

### ***Vers la lumière***

La « formidable puissance des machines », c'est tout à la fois celle de l'industrie automobile et celle de ces chefs opérateur qui se déplacent avec des camions entiers de matériel, remplis d'une lumière artificielle qui ne correspond à aucun besoin. En 1981, de retour de l'American Zoetrope en Californie, Jean-Luc Godard cherche un conseiller à la lumière. Un directeur de la photographie qui soit capable d'abandonner le cadre. Chose commune aux Etats-Unis, où de puissants syndicats luttent pour la distinction entre le poste de cadreur et celui de directeur de la photographie. Jean-Luc Godard a

---

<sup>47</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

cependant une autre idée en tête : ne pas utiliser de sources artificielles en extérieurs. Non pas pour des raisons budgétaires, mais pour qu'une fois sorti de l'œilleton et du confort rassurant d'un camion de projecteurs, le conseiller à la lumière se confronte à la lumière quotidienne. Le travail consiste alors à repérer les lieux et les instants où la narration est rendue possible. Les intérieurs sont eux soumis à une autre loi : celle de la limitation des sources. Pas plus d'une direction artificielle. Ce dépouillement, il l'a exigé à quatre directeurs de la photographie de renommée mondiale, l'italien Vittorio Storaro, les français Henri Alekan et Henri Decae, l'argentin Ricardo Aranovitch. Tous ont refusé, faute de ne pouvoir apporter de la lumière en extérieur. Jean-Luc Godard « a été obligé de se rabattre sur Coutard ». Ces mots, rapportés par Raoul Coutard, sont ceux de leurs retrouvailles lors de la préparation du film *Passion*.

« le principe était de regarder la lumière et de chercher le décor en fonction de la lumière, le lieu où la narration est possible »<sup>48</sup>

Alors que le machiniste embrasse l'assistante réalisatrice du film *Passion*, la voix de Raoul Coutard crie « Jean-François, allume le 104 et 105 ». Il s'agit de deux projecteurs présents sur la passerelle, Jean-François s'exécute. Ni lui ni nous ne savons ce qu'ils éclairent, quel est leurs buts. Il en va de même pour la forêt de projecteurs omniprésente dans le champ l'image dont aucun ne semblent réellement utiles. Raoul Coutard parle en ces termes de la lumière de la *Ronde de nuit* :

« Il n'y a pas d'histoire, tout est correctement éclairé, de gauche à droite, un peu de haut en bas, un peu d'avant en arrière. Ce n'est pas une *Ronde de nuit* mais une ronde de jour, éclairée par un soleil déjà bas sur l'horizon »

Il y a une ironie dans ce discours, tant on connaît l'attachement du cinéaste à la limitation des sources et plus largement à un principe explicité par le réalisateur fictif Jerzy : « Elle (la lumière) ne va pas, elle vient de nulle part et elle va nulle part ». La lumière doit avoir une direction nette et précise, qu'on puisse en deviner la source. Tout le contraire de ce déploiement de tous côtés. « Il n'y a pas d'histoire » peut-être compris comme une formule péjorative : « Là il y a des histoires de lumière » annonce Jerzy face au visage d'Hanna. Jerzy ne cherche pas une histoire en tant que récit mais une histoire

---

<sup>48</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

de lumière. Il ne cesse de répéter que la lumière ne va pas, et c'est la raison principale pour laquelle le film n'avance pas. Laszlo le producteur s'inquiète et vient le trouver sur le décor du film *Passion*. Tous les deux sont assis et regarde le faux ciel éventré de découvert :

**Laszlo.** Moi, je ne retournerai jamais à l'est camarade, alors explique-moi cette histoire de lumière.

*Il pose la main sur l'épaule de Jerzy, Jerzy pose la sienne sur la cuisse de Laszlo, dans un grand élan de fraternité.*<sup>49</sup> Notons que les deux émigrés, Jerzy de Pologne et Laszlo de Hongrie, viennent d'avoir une discussion sur le bloc de l'est qu'ils ont décidé de quitter.

**Jerzy.** Michel est-ce qu'on peut couper tout ce qu'il y a sur la découverte ?

**Technicien** (off). La ville aussi.

**Jerzy.** Oui la ville aussi.

**Jerzy.** Manu, est-ce qu'on peut mettre les deux parties du ciel ensemble ?... on coupe tout !

(...)

**Jerzy.** Stop, il faut bien voir les choses avant d'en parler, hein ? Alors quoi camarade ?

**Laszlo.** : Et bien, je vois le jour, la nuit...

Alors que les deux hommes remplissaient la cadre, un lent dézoom découvre les passerelles avec les projecteurs qui s'éteignent, le décor du studio et le bassin où l'eau s'agite au premier plan. Il s'arrête une fois que tout est plongé dans l'ombre, ne reste qu'un projecteur sur les deux hommes, et la fissure entre les deux parties de la découverte de ciel peint qui demeure illuminée. Cette faille, c'est évidemment la « blessure universelle » que dit contempler Jerzy en regardant une figurante nue dans le bassin, c'est aussi le coup de couteau qui déchire le voile : « il faut m'ouvrir les yeux, je ne vois plus rien ». Ne reste qu'un projecteur, l'unique projecteur que Jean-Luc Godard

---

<sup>49</sup> « Jean-Luc Godard : *Passion* », *L'Avant scène cinéma*, n°380, avril 1989, p.62

autorise à Raoul Coutard. Si le réalisateur avoue : « en extérieur je me sens assez fort »<sup>50</sup> il concède cependant « j'avais peur de ne pas savoir comment faire techniquement en studio où tout se crée à partir du noir »<sup>51</sup>. C'est aussi en cela que Raoul Coutard peut l'aider : le directeur de la photographie a une pratique du studio que le cinéaste n'a pas, notamment avec le réalisateur Edouard Molinaro. « Le film se fera avec la vraie lumière » souffle Jerzy à Hanna. Or, plus tard dans le film, il claque la fenêtre au nez de Laszlo qui lui parle de son départ pour les Etats Unis :

« Je t'ai pris un aller-retour, et moi un aller simple, simple comme bonjour. Tu verras la lumière là-bas, hein, celle de Sternberg, et celle de Boris Kaufmann »

C'est qu'il ne souhaite pas prendre pour modèle la tradition classique américaine. La « vraie lumière », c'est la lumière naturelle qui ne saurait être reproduite en studio. Raoul Coutard a l'expérience du reporter de guerre capable de réagir rapidement à une éclaircie où à une brume intéressante. Il rapporte lors de sa conférence à la cinémathèque française que les photographes d'Indochine choisissaient les escadrons en fonction de leur trajectoire et de la position du soleil : une marche le matin en contre-jour, ou une manœuvre l'après midi en trois quarts dos.



Figure 1: photogrammes du *Mépris* et de *Passion*

Nous pouvons voir sur ces photogrammes l'évolution du poste occupé par Raoul Coutard, des années 1960 aux années 1980. Il cadre seul le *Mépris*, aux commandes de l'imposante Mitchell BNC, maniant les manivelles et cherchant la course du soleil à l'aide de son verre de contraste. *Passion* les positionne derrière tous les figurants, au second plan, discutant avec un autre personnage.

<sup>50</sup> GODARD Jean-Luc, conférence de presse du film *Passion*, Cannes, Festival du film, 1982

<sup>51</sup> GODARD Jean-Luc, conférence de presse du film *Passion*, Cannes, Festival du film, 1982

« Raoul Coutard n'est pas général ou colonel de la photographie mais un paysan de la photographie, très humble, très pratique, tous les opérateurs l'ont pillé et lui en ont beaucoup voulu c'est pourquoi il se trouve souvent sans travail »<sup>52</sup> résume Jean-Luc Godard.

Alain Bergala développe l'idée que la Nouvelle Vague a inventé une esthétique avant d'avoir les outils justes pour la réaliser : c'est parce que Raoul Coutard a commencé à utiliser un éclairage indirect sur *A bout de souffle*, c'est-à-dire des ampoules survoltées braquées contre les murs ou le plafond réfléchissant indirectement la scène, que les fabricants se sont mis à concevoir des projecteurs dit « floods ». Ce n'est pas l'industrie qui dicte la pratique mais bien la pratique qui dicte l'industrie. Jean-Luc Godard a longtemps caressé le rêve d'une caméra sur mesures.

**Rares sont les directeurs de la photographie qui acceptent le dépouillement exigé par Jean-Luc Godard, le nombre de ceux qui ont refusé le tournage de *Passion* le prouve. La recherche de la lumière repose sur le même procédé que la recherche du geste juste que nous avons décrite plus haut : l'observation attentive de la nature et de ses phénomènes. Rendre à la lumière son histoire, c'est lui donner une origine et une direction, un sens. A l'opposé du brouillage scénaristique par la saturation de direction, Godard envisage un dépouillement de la lumière.**

### ***Pour un nouvel outil***

« Le seul truc qui me rend furieux – moins maintenant mais à certains moment encore – c'est que je ne peux pas voir une fleur, ni un nuage, je ne parle même pas d'un visage – c'est plus difficile, ce qui est la base de mon travail aujourd'hui, parce que je n'ai pas cette caméra et que c'est pour ça que je l'ai commandée »<sup>53</sup>

Le Jean-Luc Godard des années 1980 ressent le besoin d'un nouvel outil, plus en adéquation avec sa démarche. Les caméra-monstres du film *Passion* requiert trois assistants pour être mises en fonctionnement. Ce sont des caméras utilisées sur des plateaux de télévision : le zoom motorisé est si gros qu'il doit être recouvert d'une coque

---

<sup>52</sup> GODARD Jean-Luc, *ibid.*

<sup>53</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, op. cit. p.524

en plastique pour ne pas trop peser sur la monture. Elles n'ont absolument pas vocation à filmer autre part qu'en studio ni à être utilisées sans les tourelles mobiles. Le cadreur regarde l'image retransmise sur un écran, il n'y a pas d'œilleton. Jean-Luc Godard publie une lettre de sa correspondance avec l'ingénieur Jean-Pierre Beauviala dans le 300<sup>ème</sup> numéro des *Cahiers du cinéma* daté du 5 février 1979. Il joint au texte la photographie de deux hommes, l'un en costume de marin l'œil rivé sur l'œilleton d'une caméra Eyemo de Bell & Howell installée sur un trépied, l'autre le regard dans le vide esquissant un geste comme pour désigner ce qu'il y a à filmer. Il s'agit d'une petite caméra 35 mm utilisée lors de la seconde guerre mondiale. Cette lettre et cette image constituent en quelque sorte un cahier des charges, du cinéaste à l'ingénieur, pour la fabrication d'un nouveau prototype de caméra : « on pourra la nommer la 35-8 ou la 8/35 »<sup>54</sup>. L'intention est claire : faire une caméra 35 mm de la taille d'une caméra 8 mm. « Il faut que d'un point de vue fixité, ça puisse marcher avec l'arri-BL » mais « si elle n'est pas très silencieuse, pour les vingt prochaines années, ça ne fait rien, on pourra enfin filmer ceux qui écoutent, et par conséquent faire un peu plus attention à ce qu'on dit »<sup>55</sup>

La fixité du défilement de la pellicule face à la fenêtre de la caméra est directement liée à la qualité de l'image résultante. Jean-Pierre Beauviala est un ancien ingénieur de la firme française Eclair. C'est à son compte qu'il fonde la société Aaton, responsable notamment de la conception et de la fabrication de caméras. Jean-Luc Godard décrit ainsi le besoin auquel cette caméra doit répondre :

« On en en Hollande, on passe dans la campagne, on voit un moulin dont les ailes s'arrêtent ; on prend la caméra dans le vide poche de la voiture, on filme et on a une image en 35mm, de la meilleure définition qui soit à l'heure actuelle pour le cinéma et pour la télé. Ensuite ca peut donner l'idée de *Correspondant 17*. Ou d'autre chose puisque j'aurais déjà une image et quand on a une image on fait autre chose. Et si Ingrid Bergman est là, je tourne avec Ingrid Bergman. Voilà, cette caméra est faite pour ca »<sup>56</sup>

Il s'agit donc d'une caméra que Godard peut emporter partout avec lui et filmer, quand bon lui chante, des images susceptibles d'être intégrées à un film : fleur, nuage ou visage.

---

<sup>54</sup> GODARD Jean-Luc, « Jean-Pierre Beauviala », Paris, Cahiers du cinéma, n°300, février 1979, p.29

<sup>55</sup> GODARD Jean-Luc, *ibid.*

<sup>56</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.519

Or les techniciens qui travaillèrent avec le prototype, dont Raoul Coutard, la refusèrent en invoquant un problème de netteté : le point ne se faisait pas sur le plan film, que l'opérateur pointe à l'œil ou au décamètre. Les techniciens ont diagnostiqué un problème dû au remplacement du traditionnel miroir tournant de la visée réflexe par une lame. Jean-Pierre Beauviala défend cette technologie, également utilisée par les caméras Imax et le Mitchell BNC. Il fait part de sa déception à Jean-Luc Godard de voir cette caméra devenir l'objet des techniciens :

« Les gens que tu as mis autour de toi, ton équipe, dès cette époque, c'était plus toi. Tu as lâché les rênes de l'objet que tu avais décidé avec moi ; tu devais t'en servir toi, tiré du siège arrière de ton vélo, ou de ton sac à poireaux. Au lieu de ça tu l'as laissé à Lubtchansky, puis à Pierre, Paul, Jacques puis pour finir à Coutard »<sup>57</sup>

Un quart des budgets de *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion* et de *Prénom Carmen*, tous aux alentours de cinq millions de francs, part dans la fabrication de cette caméra qui reste à l'état de prototype. Elle est utilisée sur ces trois films, bien que, de l'avis du cinéaste, *Sauve qui peut (la vie)* ait besoin d'une Arri BL, que *Passion* aurait pu se filmer avec n'importe quelle caméra mais que *Prénom Carmen* nécessitait réellement cette invention.

Jean-Luc Godard dessine deux plans au sol des trajectoires et mouvements des techniciens sur le plateau. L'un autour de Mitchell BNC, la grosse caméra du *Mépris*, et l'Aaton 8/35 : comparaison est sans appel, le gribouillis illisible autour de la Mitchell fait pâle figure face aux lignes épurées autour de la 8/35.

« Quand la caméra est fixée là, au bord d'une table, et qu'il n'y a pas de pied au milieu, les gens comme Coutard, ils ne bougent pas autour. La pièce n'est pas la même la mise en scène n'est pas la même, les films ne sont pas pareils, la société pourrait être mieux, voilà mon avis ! »<sup>58</sup> Confie Jean-Luc Godard.

---

<sup>57</sup> BERGALA Alain, *ibid*, p.523

<sup>58</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.526



Figure 2: prototype de l'Aaton 8-35 gravé "Jean-Luc Godard a pensé à vous, et vous ?

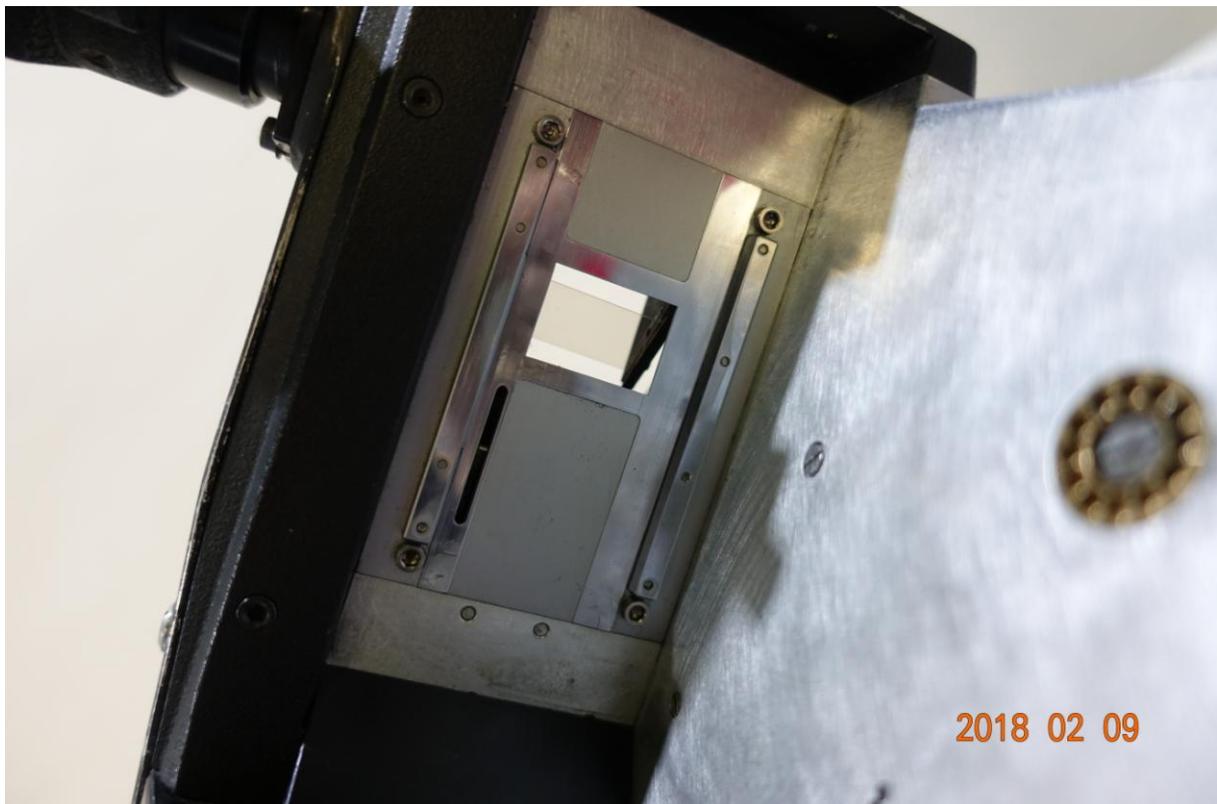


Figure 3: prototype de l'Aaton 8-35 avec une lame semi-aluminée 16mm et non pas 35mm

C'est que les outils conditionnent les mouvements des techniciens sur le plateau et que les mouvements des techniciens sont à l'origine des images du film. Notons qu'Aaton est une entreprise grenobloise, non parisienne, où un vrai dialogue est possible avec les ingénieurs qui maîtrisent toute la chaîne de fabrication des caméras. De même François Musy, seul responsable de l'enregistrement, du montage et du mixage des films *Passion* et *Prénom Carmen*, choisit l'enregistreur Stellavox bi-piste :

« Les rapports avec Stellavox ont été d'emblée intéressants parce que c'est une petite entreprise. Chez Stellavox il y a une possibilité de dialogue avec le directeur et les techniciens de l'entreprise. Par rapport aux demandes qu'on a en fonction de la pratique des machines, il y a une véritable écoute, une volonté de participer aux modifications personnelles ou généralisables. Et puis aujourd'hui, je pense que c'est la machine la plus performante »<sup>59</sup>

Pour Jean-Luc Godard, construire son propre studio de montage-image, montage-son et mixage à Rolle en Suisse est aussi une manière de s'émanciper des intermédiaires, d'avoir la mainmise sur son matériau.

**Cet abandon du langage s'accompagne d'une recherche des outils les plus adaptés aux projets de *Passion* et de *Prénom Carmen*. Cela passe par l'organisation d'un dialogue entre les techniciens, Raoul Coutard et François Musy, et les industriels grenoblois Aaton et suisse Stellavox. « on a jamais vu un technicien investir dans la production, on a jamais vu un technicien inventer du matériel, c'est pas toi qui a inventé le Nagra, c'est pas toi qui a inventé l'Arriflex » reproche le cinéaste à Bruno Nuytten, directeur de la photographie du film *Déetective* (1985), avant d'ajouter qu'Arriflex est une invention d'Adolf Hitler. C'est dire que la technique n'est pas neutre mais idéologique, que des outils conditionnent des usages.**

---

<sup>59</sup> MUSY François, « Les mouettes d'Austerlitz » entretien avec Alain Bergala, Paris, *Cahiers du cinéma* n°355, 1983, p.13

### 3) Retour à l'innocence

Après s'être débarrassé de l'histoire de l'industrie, Jean-Luc Godard entreprend un retour à une certaine forme d'innocence cinématographique, celui du burlesque et de son slapstick.

#### ***Hommage au burlesque***

En préambule du film *Scénario du film Passion*, Jean-Luc Godard prend comme modèle Mack Sennett, réalisateur de films burlesques américains et propriétaire du studio Keystone resté célèbre pour ces « Keystone cops » mais aussi et surtout pour avoir accueilli en son sein Charles Chaplin.

« Le cinéma du reste qui copie la vie, le cinéma qui est venu de la vie, qui représente la vie, le cinéma a commencé comme ça, on ne faisait pas de scénario, on ne les écrivait pas, on partait et on tournait ; Mack Sennet dans son petit studio d'Hollywood qui ne s'appelait pas encore Hollywood faisait comme ça : il partait avec une voiture, un copain déguisé en flic, une fille déguisée en baigneuse et un puis un jeune qui faisait l'amoureux »<sup>60</sup>

De là vient sûrement son intention de faire rentrer techniciens et matériel dans la même et unique voiture<sup>61</sup>. Il ne s'agit pas d'un simple clin d'œil mais d'une véritable référence à laquelle est dédiée film *Prénom Carmen* : « in memoriam small movies ». Cette formule en épitaphe suggère que les « small movies » ont disparu. « et puis il faut que ce soit un petit peu gai tout ça, qu'il y ait de la bonne humeur même dans le désespoir »<sup>62</sup> annonce le réalisateur dans le *Scénario du film Passion*. En voix-off d'ouverture, Carmen nous confie aussi : « je n'ai pas fait d'études mais je sais que le monde n'appartient pas aux innocents ». L'innocence du cinéma n'est elle pas celle du burlesque ? Que le monde n'appartient pas à ces innocents, c'est dire que l'industrie et son « règne de l'« histoire » » que décrit Christian Metz a pris le dessus. Le burlesque, en se passant de

---

<sup>60</sup> GODARD Jean-Luc, *ibid.*

<sup>61</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, op. Cit.

<sup>62</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

scénario, a court-circuité l'étape de mise-en-mots qui, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dissimule quelque chose du présent et du réel.

« Il va de soi qu'on ne saurait lui appliquer les habituels critères de la dramaturgie cinématographique. Il est évident que Chaplin n'invente pas la matière du récit en partant d'un squelette de scénario, d'un ordre dramatique abstrait, fut-ce celui, déjà substantiel, de la tragédie. C'est ce qui peut dérouter et décevoir dans l'analyse de ses films. Ce sont des suite de scènes quasi-autonomes, dont chacune se contente d'exploiter à fond une situation »<sup>63</sup>

Ce qu'écrit André Bazin à propos du Chaplin en particulier vaut pour le genre du burlesque en général et à fortiori pour celui, primitif, des premiers Mack Sennett : une succession de situations dont il épuise toutes les possibilités. Les liens entre les situations sont pour la plupart assez faibles tout comme l'histoire. L'enjeu de ces films réside dans les gags, dans la performance souvent gratuite. Il hérite plus du cirque et de ses numéros que du roman ou du théâtre.

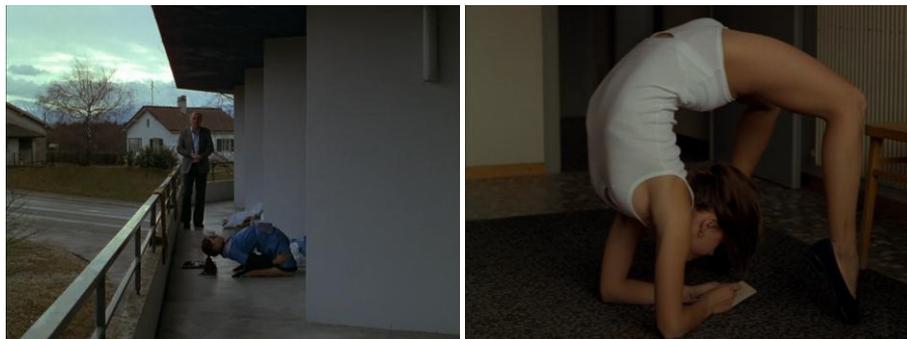


Figure 4: photogrammes de *Passion*

La jeune fille de l'hôtel de *Passion*, Sarah, réalise à deux reprises une performance gymnastique. Dans les deux cas de figure ci-dessus, elle exécute une tâche secondaire dans l'avancée du récit, à savoir servir le petit déjeuner à l'hôtel ou prendre la commande Jerzy. C'est une manière pour la figurante de s'affranchir de la tache scénaristique qui la maintenait dans l'ombre de l'histoire et dans l'oubli du spectateur par cette performance qui nous montre l'étendue de ses capacités de gymnaste, et la fait exister dans le film ainsi et dans l'esprit du spectateur. Alors que toute la scène est

---

<sup>63</sup> BAZIN André, *Charlie Chaplin*, « Le Mythe de monsieur Verdoux », Editions du cerf, 1972, p.60

éclairée en contre-jour, et que le diaphragme est posé pour l'extérieur de sorte à ce qu'on ne voit que des silhouettes, la jeune fille est cadrée pleine face. Ce faux raccord lumière insiste sur le faux raccord scénaristique.

Lors de la conférence de presse autour de *Passion* à Cannes, Jean-Luc Godard précise choisir des stars, non pas par goût, mais parce qu'elles « ont été élues par le peuple »<sup>64</sup>. Comme si elles avaient une certaine légitimité à apparaître à l'image en tant que représentantes élues du peuple. Nous ne disons pas par là qu'il laisse aux spectateurs le soin de la composition de son casting, mais qu'il le confectionne à partir d'une sélection de personnalités en vogue. Il en va ainsi pour Jacques Dutronc dans *Sauve qui peut la vie*, Johnny Hallyday dans *Déetective*, Isabelle Huppert ou Isabelle Adjani. Ce n'est donc pas une nouvelle composante du cinéma de Godard qui a toujours engagé des personnalités du cinéma, de Brigitte Bardot à Samuel Fuller, de la chanson avec Chantal Goya, de la littérature ou autre humoriste dans ses films. Isabelle Huppert est déjà une actrice à la notoriété mondiale, en témoigne sa performance dans *Les portes du paradis* de Michael Cimino, il va de même pour Isabelle Adjani qui a travaillé avec François Truffaut et Roman Polanski. Jerzy Radziwilowicz tient le premier rôle dans le film de Wajda. Hanna Shygulla est l'égérie de Rainer Werner Fassbinder. Des acteurs habitués de la Nouvelle Vague : Michel Piccoli, Laszlo Szabo ou Jean-François Stévenin. Des acteurs qui débute leur carrière dans le cinéma : Patrick Bonnel, Jacques Bonnafé, Maruschka Detmers, Myriem Roussel ou Christophe Odent. La capacité de Godard à révéler de nouveaux comédiens, chose dont Michel Piccoli lui reste profondément reconnaissant, est moins due au hasard qu'à sa capacité renouvelée de parier sur d'illustres inconnus. Notons également la présence de personnalités à part comme Sophie Loucachevshi, metteuse en scène de théâtre ou les membres du quatuor Prat de *Prénom Carmen*. Notons que chaque personnage porte le véritable nom de l'acteur, de sorte à ce qu'on appelle Michel Piccoli « monsieur Gulla », abréviation de Schygulla, le nom d'Hanna, sa femme fictive.

**Le film *Passion* est mélange hétérogène de renommées et de compétences que Jean-Luc Godard tente de faire coexister au sein du même film. Or il arrive bien souvent que les acteurs secondaires aient leurs instants de gloire, qu'ils volent la**

---

<sup>64</sup> GODARD Jean-Luc, conférence de presse du film *Passion*, Cannes, Festival du film, 1982

**vedette aux stars du film. Cette différence de compétence induit une inégalité dans le registre de jeu que le cinéaste se plait à exploiter.**

### ***Jean-Francois Stévenin et le karaté***

Intéressons nous à un plan séquence de *Passion* : le coproducteur italien aimerait que Jerzy lui donne l'histoire du film. Exaspéré, Jerzy et son équipe se débarrasse du coproducteur. Nous sommes sur le parking de l'hôtel. La scène débute avec Hanna, propriétaire de l'hôtel, qui frappe son mari Michel, propriétaire de l'usine : « Voilà pour l'usine ! Voilà pour l'amour, voilà pour l'argent ! Et voilà pour les souvenirs ». Michel parvient à s'échapper et se cache derrière un buisson, il sautille pour voir par-dessus si sa femme l'attend, manque de chance elle se trouve de l'autre côté et le frappe de plus belle. Mais voilà qu'arrivent Jerzy, Lazlo et Sophie qui tiennent à bras le corps le coproducteur italien et sa maitresse Pamina. Les assistants de mise-en-scène, Sophie et Patrick arrivent pour prêter main forte. Une voiture s'arrête au premier plan, le chauffeur sort pour aider le coproducteur et sa maîtresse. Jerzy crie « Jean-François ! » qui menace à coups de prises de karaté le chauffeur. Le tout est filmé en panoramique et entrecoupé d'injures « morue » ou « salope ». Le plan, qui était initialement assez large se termine au niveau des bustes des acteurs, face au soleil. Elle s'interrompt brutalement sans autre conclusion qu'un cut. Autre bizarrerie, il y a une saute d'image entre les Time Code 1:01:26 et 1:01:27 : le cadre s'est décalé vers la droite et les acteurs ont avancé. Ne criions pas néanmoins au jump cut, celui-ci étant à peine perceptible et ressemblant plus à un défaut de copie. Cette scène a des affinités avec celle du film *Weekend* qui voit des automobilistes se battre à mort sur le parking d'un immeuble. La lutte entre Hanna et Michel, qui ouvre le plan, disparaît au profit du conflit entre l'équipe du film et la coproduction. Le gros plan d'Hanna précède tout juste ce plan séquence. Leur présence assure le raccord mais fait écho à un principe que nous avons déjà souligné : toutes les histoires s'entremêlent et se superposent au sein d'un même plan. Ce plan s'inscrit dans la tradition du slapstick burlesque dont le comique provient de l'exagération de la violence physique. Notons que Jean-François Stévenin, grand amateur de karaté, se met en garde et effectue des prises complexes alors même que les autres comédiens se débattent timidement. L'acteur a des antécédents : c'est lui qui enseigne l'art martial à

Pascale Ogier dans *Pont du nord* de Jacques Rivette. Il s'agit là de mettre en avant un second rôle pour ses compétences propres hors de toutes justifications scénaristiques.

Le film *Passion* contient également des courses-poursuites traditionnelles du burlesque, que ce soit celle de l'ouvrier en colère et du patron, du patron et de sa femme ou celle des gendarmes contre l'ouvrière en grève. Le patron Michel ne cesse de se cacher, que ce soit de sa femme ou de ses employés. Deux panoramiques couvrent la course-poursuite entre Isabelle, le patron et le gendarme. Isabelle vient de se faire renvoyer. Elle refuse cependant de quitter l'usine et s'agrippe aux machines. Elle échappe à l'emprise des gendarmes aidés du patron Michel qui interpelle ses employés : « Mais aidez moi bon dieu ! ». Les ouvriers, face à cette course-poursuite assez dérisoire, restent impassibles et poursuivent tranquillement leurs travaux.

### ***Mort d'un figurant***

Penchons nous sur une autre apparition, celle d'un figurant dans *Prénom Carmen*. Ce vieil homme est assis sur son fauteuil et assiste impassible aux échanges de feu lors du braquage d'une banque. Il ajoute un caractère dérisoire et grotesque aux gesticulations de Jacques Bonnaffé gendarme. Notons néanmoins la fin tragique de ce figurant puisqu'il meurt d'une balle perdue tirée par Joseph ou bien Carmen, le montage laisse le coupable impuni. Ce vieil homme est comme un badaud qui assisterait paisiblement au tournage d'un film et qui ne croirait évidemment pas aux échanges de feu. A l'instar de Jerzy, puni d'un coup de couteau pour ne pas s'être intéressé aux histoires, le pauvre meurt de ne pas y avoir cru. Deux personnages de manutentionnaires reviennent au cours du film *Passion*. Une vieille femme qui nettoie la banque des taches de sang et un vieil homme qui dépoussière un lustre. Ils travaillent dans la plus totale indifférence. Comme si le récit de la fiction, qui plus est celui d'un opéra, se déroulait en parallèle de la vie d'une classe d'ouvriers.

*Passion* et *Prénom Carmen* hérite de manière très lointaine du cinéma de Mack Sennett. Bien que nous retrouvions des motifs bien réels du burlesque tels que la présence de gendarme, la course-poursuite, le slapstick, le jeu à outrance, ceux-ci sont nuancés par la

non-participation de certains figurants. Pour Jean-Luc Godard ce retour du burlesque s'accompagne de la question : Peut-on encore y croire ?

Les deux films répondent de manière différente à cette question. Il y a dans *Prénom Carmen* un désespoir, le comique du braquage et contrebalancé par la mort de nombreux figurants, une mort certes comique, parfois exagérée, mais une mort tout de même. C'est cette mort qui jonche le sol de la banque qui rend l'indifférence de ses clients effroyable. Dans ce massacre, seul deux enfants pleurent, comme s'ils étaient les derniers innocents à y croire encore.

**Si Jean-François Stevénin dans *Passion* s'engage peut-être un peu trop dans la mascarade burlesque, les ouvrières elles ne s'engagent pas dans la course poursuite d'Isabelle avec les gendarmes, pas parce qu'elles n'y croient pas, mais parce que le patron est là et qu'il leur ordonne de rester à leur place. *Passion* est, nous l'avons vu, une recherche de la bonne lumière. La lutte qui oppose l'équipe du film à la coproduction se termine par un panoramique gauche-droite qui suit les personnages de sort à ce que la caméra se retrouve face au soleil du soir.**



Figure 5: photogramme de *Passion*

Cette lumière, le concerto de Dvorak et les prises de karaté de Jean-François Stévenin prouvent qu'il y a encore chez Jean-Luc Godard une croyance dans un possible un retour à l'innocence du cinéma, c'est-à-dire un cinéma d'avant le langage et d'avant l'industrie.

### **Epiphanie**

Parmi les différents collages de l' « introduction au scénario du film *Passion* » on trouve *La Liberté guidant le peuple* (absente de la version finale) et *L'Entrée des croisés dans Constantinople* d'Eugène Delacroix. Leur particularité vient de ce que Jean-Luc Godard a prélevé et grossi un élément de la toile : un des insurgés suivant la Liberté sur les décombres et une des byzantines victimes des croisés penchée sur un cadavre. Le « principe résumé du film » précise qu'il s'agit d'un « ensemble de larmes, de bruits, d'armures et de chevaux qui aboutit à ces deux femmes à droite en bas »<sup>65</sup>. C'est en quelque sorte un mouvement du regard balayant le chaos de la toile pour aboutir à un élément singulier qui constitue le lien avec les scènes précédentes ou suivantes. Par exemple « le mouvement de ce puissant dos nu et de cette tête renversée de douleur »<sup>66</sup> amène à celui d'une ouvrière aculée par la police. Notons que les deux toiles choisies sont celle de massacres, emplis de soldats, de fumée et de décombres et que les deux détails sont secondaires, anecdotiques.

Les détails anecdotiques pullulent dans tout le film *Passion*. La première scène sur le parking d'une station service de *Passion* est exemplaire dans cette manière de juxtaposer les histoires : la caméra est fixe, le champ est large. Au premier plan nous avons la voiture Vidéo Télé France du producteur Laszlo et de l'assistante à la mise-en-scène Sophie. Le producteur sort de la voiture et crie à l'assistante d'aller chercher le réalisateur Jerzy qui accompagne l'ouvrière Isabelle jusqu'à sa voiture garée dans la profondeur du champ. Jerzy salue Isabelle et s'approche de Laszlo pour discuter avec lui. Soudain une voix se fait entendre depuis le hors-champ « Qu'est ce qu'il lui trouve à cette fille elle n'a même pas de cou ? ». Pour en trouver la source la caméra s'éloigne de quelques mètres tout en gardant à peu près le même axe. Nous sommes maintenant à

---

<sup>65</sup> BERGALA Alain, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I, op. Cit., p.493

<sup>66</sup> BERGALA Alain, ibid, p.494

l'intérieur de la voiture d'Hanna dont l'amorce se superpose au plan précédent. Hanna discute avec Isabelle qui est sortie du plan précédent. Pendant ce temps dans la profondeur du champ, la voiture de Laszlo démarre, Jerzy rejoint sa voiture tout au fond du cadre. S'interpose alors la voiture de Michel, patron de l'usine et mari d'Hanna. Le couple discute un temps puis la voiture de Michel démarre et sort du champ. Ne reste qu'Hanna et Jerzy, d'un bout à l'autre de la profondeur de l'image. Jean-Luc Godard conclue la scène par un échange de regards entre les deux personnages, en gros plan, alors que débute la messe de Mozart en ut mineur. Les histoires des différents personnages, les relations qu'ils entretiennent entre eux, se superposent d'un point vu spatial, comme autant de plans masquant la profondeur de l'image jusqu'à totalement brouiller la compréhension de la scène. D'un point vu sonore, la compréhension de la scène est rendue complexe d'une part les bruits constants de circulations et de moteurs en démarrage, par les cris du producteur, par le fait que celui-ci parle en polonais non sous-titré avec Jerzy, qu'Hanna parle en allemand non sous-titré avec son mari, que son mari n'articule pas, tousse et conserve une fleur dans la bouche de sorte à ce que dans le numéro de l'« Avant scène cinéma », consacré à la reconstitution du scénario de *Passion*, les auteurs se permettent une note de bas de page « on entend Marchal ou Machin »<sup>67</sup>. Or ce chaos, visuel et sonore, aboutit au simple champ-contrechamp d'un échange de regard, pourtant éloigné d'une dizaine de mètre, sur une composition de Mozart.

La pureté et la simplicité de cet échange de regard sont d'autant plus présentes qu'elles émergent de ce brouillage des histoires que se racontent les personnages. Comble de l'ironie dans cette cacophonie, Michel ne cesse de répéter à Jerzy « Faudrait bien qu'on se parle une fois tous les deux », phrase que répète également Sophie à Isabelle. Mais quand ceux-ci se retrouvent dans la possibilité de discuter, ils ne le font pas ou sont interrompus. L'annonce d'une vraie discussion qui ne serait plus un brouillage informe mais une réelle avancée scénaristique est sans cesse ajournée.

« Au moment de *Passion*, j'avais été frappé, sur un plan purement esthétique, par la « ligne de défense » que Godard mettait en œuvre, dans ce film sur la création, pour

---

<sup>67</sup> « Jean-Luc Godard : *Passion* », *L'Avant scène cinéma*, n°380, avril 1989, p.14

approcher la beauté, comme s'il lui était interdit, et à nous aussi, de la regarder en face sans s'être coltiné auparavant tout le désordre et toute la cacophonie du monde »<sup>68</sup>

Alain Bergala prend l'exemple d'un plan sur Isabelle vue de très loin, derrière des arbustes. Cette tendance à partir du chaos afin de retrouver la simplicité et une certaine forme de beauté est un des motifs du film *Passion*. Et s'appuie sur la citation du poète allemand Rilke que prononce l'oncle Jean de *Prénom Carmen* : « La beauté n'est que le commencement de la terreur que nous sommes capable de supporter »

A n'en pas douter ce simple échange de regard en gros plan est pour Jean-Luc Godard un retour à certaine forme d'innocence. Innocence de la figure cinématographique : le champ-contrechamp, qui ne respecte pas tout à fait la sacro-sainte règle de 180° selon laquelle Hanna aurait du regarder à gauche de l'image, et le raccord regard. Enfin le geste d'Hanna, de se passer les doigts sur les lèvres, nous renvoie vingt ans plus tôt : c'est celui qui unissait Michel Poiccard à Patricia Franchini dans *A bout de souffle*.

**C'est une fois être passé à travers le « brouillage », la « ligne de défense » des histoires secondaires, du chaos, du tumulte des bandes image et son, que Jean-Luc Godard entend retrouver une forme de pureté et de frontalité qui était la sienne dans les années 1960. Notons cependant cette imperfection dans la direction des regards, qui nous donne le sentiment d'un échange raté, que les personnages ne se voit pas réellement.**

---

<sup>68</sup> BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1999, p.88



Figure 6: photogrammes de *Passion*.

Le Jean-Luc Godard des années 1980 est en proie aux réflexions qui sont à l'origine des *Histoire(s) du cinéma* : l'abandon du langage comme principe moteur de la création et de la réception des œuvres cinématographique et la redéfinition du concept d'Histoire. L'industrie cinématographique y est décrite sans complaisance, dans une dénonciation des us et coutumes de la profession et de la prétendu neutralité des outils techniques. L'industrie nous fait oublier les images en multipliant les directions de lumière, hors de toute référence naturelle. Le langage nous fait oublier les images en leur donnant un sens de lecture là il y a multiplicité de sens. Il impose une hiérarchie entre les images, entre le signifiant et l'insignifiant. Il force la chronologie et l'idée de succession. Le contourner c'est retrouver une forme d'innocence dans l'approche du cinéma et de ses figures. Le cinéaste est en quête d'une origine du cinéma, qu'il ne trouve pas dans le burlesque auquel il peine à croire encore. C'est la peinture qui fait exister le cinéma en tant qu'art, à travers ce socle commun que constituent « les gestes essentiels de l'humanité ». Le cinéma ne peut retrouver la beauté que sous perfusion de peinture, que grâce à son appui. Les deux arts se sont posés des questions similaires, auxquelles ils ont apporté des réponses différentes, en fonction de leurs moyens : celui notamment d'un rapport au monde d'avant le langage. Cela ne consiste pas seulement dans le refus d'utiliser les ressources du langage, mais également d'en débarrasser le regard.

## II. Retrouver Raoul Coutard : l'amour du travail

Le parti pris de *Passion* est celui d'un éclatement des histoires afin de mieux ressaisir, à travers le « brouillage » dont parle Alain Bergala, une forme de pureté. Cette pureté peut être celle d'un dos nu, d'une performance de gymnastique, d'un élégant mouvement de caméra. Le résultat n'est pas garanti, il s'agit d'une recherche, que ce soit de la bonne lumière ou du bon cadre, de la bonne attaque du plan. Le travail y est montré, explicitement, de même que les errances et les ratés. C'est cet amour pour les ébauches, pour le travail du cinéma, qui porte le film. « A l'époque de la Nouvelle Vague, on s'était entraînés dix ans à faire des films, d'une autre manière que les autres. Et tout a été reperdu. Moi je ne m'entraîne pas assez. Je cherche à le faire, mais on ne fait pas un film seul »<sup>69</sup> nous apprend Jean-Luc Godard.

Le modèle de cette démarche pourrait être ce plan du soleil filmé depuis la voiture de Jerzy. Les arbres défilent devant lui, si bien qu'il ne nous parvient que par flashes en rythme avec le concerto de Ravel. C'est alors qu'il nous apparait pleinement, majestueusement, sans obstacle ou brouillage.



Figure 7: photogrammes de *Passion*

Il en va ainsi des gestes, des visages et des paysages, Godard cherche à nous rendre leur beauté initiale, celle que le langage et l'industrie n'ont pas terni. Nous essayerons à travers les analyses des reconstitutions de toiles et de leurs prolongements de mettre en évidence cette recherche. Mais avant cela nous nous pencherons sur le plan inaugural de *Passion* qui constitue en quelques sortes la matrice du film.

---

<sup>69</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.581

## 1) La forme des nuages et le chaos originaire

La Passion constitue les différentes étapes qui ont mené à la mort du Christ. Elle est inscrite dans l'évangile de saint Jean. Sa représentation picturale dans la tradition catholique porte le nom de « Chemin de croix », soit *Via Crucis* en latin : elle se divise en quatorze tableaux, depuis la condamnation jusqu'à la mise au tombeau du fils de Dieu. Au Moyen Age, la peinture est la bible des illettrés. Il y a une affinité, un rapport plus direct, entre la grande peinture et les masses laborieuses. Pour le cinéaste, le rapport de forces entre les ouvriers et les patrons ne se laisse pas deviner à travers les seules images documentaires, il faut les exagérer : les ouvriers bégayent, peinent à trouver les mots justes et le patron tousse, étouffe la vérité. Le langage reproduit les inégalités, ce n'est pas pour rien, précise le cinéaste, que des représentants syndicaux parlent au nom de ouvriers. D'où la récurrence tout au long du film de la l'invitation à « dire sa phrase ». C'est que la parole ouvrière ne va pas de soi : « Profites de ce que la phrase n'est pas faite pour commence à parler, pour commencer à vivre » invite Jerzy. Il ne suffit pas pour Jean-Luc Godard de filmer les conditions de travail des ouvriers mais de porter leur parole :

« Juste une petite ouvrière, qui rêve pas très juste, un peu de justice... Faut trouver les mots justes c'est pas facile, le rêve est trop grand, la poitrine et la bouche trop petites ; alors Isabelle bégaye elle s'essouffle ses copines rigolent un peu et dieu l'abandonne mais le grand Goya va venir au secours de la petite isabelle »<sup>70</sup>

Simone Weil décrit comme étant la « condition première d'un travail non servile » l'usage d'une certaine poésie :

« Puisque le peuple est contraint de porter tout son désir sur ce qu'il possède déjà, la beauté est faite pour lui et il est fait pour la beauté. La poésie est un luxe pour les autres conditions sociales. Le peuple a besoin de poésie comme de pain. Non pas la poésie

---

<sup>70</sup> GODARD Jean-Luc *Scénario du film Passion*, op. cit.

enfermée dans les mots ; celle-là, par elle-même, ne peut lui être d'aucun usage. Il a besoin que la substance quotidienne de sa vie soit elle-même poésie »<sup>71</sup>

Jean-Luc Godard réunit dans un même espace les *El Quitasol* (1777), *Maya Desnuda* (1800), *La Familia de Carlos IV* (1800) et *Le Tres de Mayo* (1814) de Goya ; A *La Prise de Constantinople par les croisés* (1840) il associe la *Lutte de Jacob avec l'ange* (1854) de Delacroix, ainsi qu'une scène qui se trouve à mi-chemin entre le *Bain Turc* (1862) d'Ingres et sa *Grande Odalisque* (1814). Enfin il recompose *L'immaculée conception* du Greco (1608) et *L'Embarquement pour l'île de Cythère* (1718) de Watteau.

Le premier plan du film *Passion* est celui d'un ciel bleu et nuageux que traverse un avion dont on n'aperçoit que la traînée blanche, nous entendons le concerto pour main gauche de Ravel. Jean-Luc Godard soupçonnait ses techniciens d'être « incapables de filmer un avion »<sup>72</sup>, note écrite sur le scénario d'origine que nous rapporte Raoul Coutard. Le cinéaste s'empare de la caméra et filme seul. Il est bientôt rejoint par Coutard qui l'aide à exposer correctement l'image. La caméra va d'un cadre fixe à l'autre, par à coups. Toujours est-il que ces mouvements fébriles qui cherchent l'avion dans le ciel puis se stabilisent ont été sciemment conservés au montage. Or qu'indique cette fébrilité ? Ces instants de recherche entre les plans fixes du ciel constituent une étape du travail de Godard cadreur, une esquisse qu'il exhibe. C'est en quelque sorte « un plan en train de se faire » qui annonce « un film en train de se faire » comme l'indiquait l'intertitre d'ouverture de *La Chinoise*. Et si cette fébrilité était prévue ? Si par « incapables de filmer un avion » Jean-Luc Godard sous-entendait non pas que ses techniciens n'étaient pas assez rigoureux, mais au contraire qu'ils l'étaient bien trop ? Qu'ils ne pourraient, même s'il leur demandait, retrouver cette fébrilité d'un cadre qui se cherche. Montrer le travail en train de se faire est un gage d'honnêteté envers le spectateur, à qui on ne dissimule rien, pas même les ratés. En se montrant ainsi au milieu de ses moyens techniques dans le film *Passion* ou dans son *Scénario*, le cinéaste expose son travail, sa démarche et sa propre personne aux critiques. Le choix de filmer un avion dans le ciel a peu de justification narrative. Il pourrait s'agir de l'avion qui amène le producteur Laszlo aux Etats-Unis à la fin du film, le début du film rejoignant sa fin. Elle a cependant un véritable

---

<sup>71</sup> WEIL Simone, *La Condition ouvrière*, Paris, Editions Gallimard, 1951, p. 424

<sup>72</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

sens pictural. L'historien de l'art Hubert Damisch, l'auteur d'une *Théorie du nuage*, en parle ainsi :

« Sur le registre conceptuel, le « nuage » est cette formation instable, sans contour mais aussi sans couleur définie, et qui cependant participe des puissances d'une manière où toute figure vient au jour et s'abolit, substance sans forme ni consistance où le peintre, comme déjà Léonard dans les taches d'un mur, imprime les emblèmes de son désir »<sup>73</sup>

Le nuage représente un triple défi pour la peinture. Premièrement il est en perpétuel mouvement de déformation, si bien que le peintre, tout attentif et rapide qu'il puisse être, ne peut espérer le copier d'après nature. Il le façonne donc selon son imagination, son désir, le temps qu'il passe à l'observer. Deuxièmement, les contours d'un nuage ne se laissent pas saisir. Le machiniste Jean-François fait la dictée à sa fille dans le café de l'hôtel de *Passion* :

« Pourquoi les choses ont-elles des contours... point d'interrogation ; ont-elles des contours, je n'en suis pas sûr, et puis de quelles choses tu parles... »

Le trait est, chez Hubert Damisch, de l'ordre de l'expression et la couleur de l'ordre de la vérité. Le trait joue une délimitation or aucune frontière n'a d'existence dans la nature. Il est une invention de la peinture et du dessin et en cela pure expression de la virtuosité du peintre, de son génie. La main du peintre fait la médiation entre les choses et le spectateur, en leur imposant contours et formes. L'avion à travers le ciel laisse une trainée blanche, pur trait, pure expression. La couleur quant à elle, si elle n'est que taches, sans forme ni contour, entretient un rapport plus direct avec la perception. L'art de Cézanne a été d'abandonner le trait comme délimitation et frontière et d'opérer à une décomposition par tâches de couleurs de la perception vécue. C'est-à-dire reconstituer le vrai à partir du faux, de l'arbitraire, de ces taches de couleurs. Maurice Merleau-Ponty fait répondre Cézanne à la question dictée par le machiniste de *Passion* :

« Comment distinguer dans les choses leur couleur et leur dessin ? Cézanne le disait, « le dessin et la couleur ne sont plus distincts, au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise... Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». Chaque touche que pose le peintre doit « contenir

---

<sup>73</sup> DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 49

l'air, la lumière, l'objet, le plan, le caractère, le dessin, le style ». Il ne saurait être question de comprendre la perception comme l'imposition d'une certaine signification à certains signes sensibles, puisque ces signes ne sauraient être décrits dans leur texture sensible la plus immédiate sans référence à l'objet qu'ils signifient » »<sup>74</sup>

Cézanne décrit le chaos de la perception dès lors que l'intelligence n'intervient pas pour dissocier la forme du fond, le trait de la couleur, la notion de profondeur et de lumière. Il parle d'un état de la perception originaire. Un peu plus haut le philosophe écrit :

« Que nous apporte sur ce point la théorie de la Forme ? En rejetant résolument la notion de sensation, elle nous apprend à ne plus distinguer les signes et leur signification, ce qui est senti et ce qui est jugé. Comment pourrions-nous définir exactement la couleur d'un objet sans mentionner la substance dont il est fait, par exemple la couleur bleue de ce tapis sans dire que c'est un « bleu laineux » ? »<sup>75</sup>

De même pourrions-nous parler d'un blanc nuageux ? Merleau-Ponty se réfère à la psychologie moderne contre la psychologie classique. La psychologie classique considère que l'intelligence intervient dans la perception, le monde perçu est décrypté par ma raison. Il prend l'exemple d'un cube que je ne peux percevoir que partiellement, quelle que soit ma position par rapport à lui. La psychologie classique considère que ma mémoire retrouve la forme géométrique et redresse ma vision. La psychologie moderne sépare la perception immédiate et vécue de l'intelligence : elle considère que je ne vois même pas la perspective du cube. Revenons-en à la couleur de notre nuage :

« Si nous reconnaissons sous un éclairage changeant un objet défini par des propriétés constantes, ce n'est pas que l'intelligence fasse entrer en compte la nature de l'éclairage, la lumière incidente, et en déduise la couleur réelle de l'objet, c'est que la lumière dominante du milieu, agissant comme éclairage, assigne elle-même immédiatement à l'objet sa vraie couleur »<sup>76</sup>

Nous avons pris l'exemple limite du nuage dont la couleur ne dépend *que* de la lumière dominante du milieu mais cela vaut pour tous les objets, même ceux de propriétés

---

<sup>74</sup>MERLEAU-PONTY Maurice, Conférence faite le 13 mars 1945 à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques

<sup>75</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *ibid.*

<sup>76</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, *ibid.*

stables. Ma raison ne lui assigne aucune couleur, c'est par rapport à un référent présent dans le champ visuel, une source principale, que je lui attribue une couleur. C'est-à-dire que je ne vois la couleur des objets qu'en fonction de la configuration de mon champ visuel, c'est-à-dire des relations entre ses différentes parties. La perception elle-même réorganise sans cesse le champ de vision, sans intervention de l'intelligence.

« La permanence des couleurs et des objets n'est donc pas construite par l'intelligence, mais saisie par le regard en tant qu'il épouse ou adopte l'organisation du champ visuel. Quand nous allumons à la tombée du jour, la lumière électrique nous paraît d'abord jaune, un moment plus tard elle tend à perdre toute couleur définie, et corrélativement les objets, qui d'abord étaient sensiblement modifiés dans leur couleur, reprennent un aspect comparable à celui qu'ils ont pendant la journée. Les objets et l'éclairage forment un système qui tend vers une certaine constance et vers un certain niveau stable, non par l'opération de l'intelligence, mais par la configuration même du champ. Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi »<sup>77</sup>

Le nuage nous rappelle à cet état instable car il est une forme qui ne peut être saisie par l'intelligence : on ne saurait lui attribuer ni couleur, ni propriétés stables, à l'image du chaos originaire de la vision que peint Cézanne.

« La perception n'est pas comme une sorte de science commençante, et un premier exercice de l'intelligence, il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence »<sup>78</sup>

C'est pour cela qu'il représente un triple défi pour la peinture, que le cinéma résout avec une facilité déconcertante et ce dès les films des frères Lumière comme le défend Jacques Aumont dans son ouvrage *L'œil interminable* <sup>79</sup>:

- l'impalpable car la lumière ne se laisse pas touchée, on la devine par ses effets et sa source mais on ne peut en appréhender la trajectoire, le cheminement.
- l'irreprésentable, « les nuages aussi ça se dessine, ce sont des lignes, rien de plus » selon Ingres alors que William Turner les noie dans des nuées colorées.

---

<sup>77</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, op. cit.

<sup>78</sup> MERLEAU-PONTY Maurice, ibid.

<sup>79</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p.24-25

- le fugitif ou comment fixer l'éphémère sur la toile.

C'est à ces trois défis que répondent les films des frères Lumière, reconfigurant les problèmes que s'était posés la peinture. Ces phénomènes atmosphériques appartiennent en plein au cinéma, qui « détrône la peinture et en même temps lui libère la voie vers l'abstraction »<sup>80</sup> selon Jacques Aumont. C'est donc aux mêmes problèmes que le cinéma et la peinture se sont retrouvés confrontés mais ils y ont apporté des réponses différentes. La peinture s'est débarrassé de la question des nuages, ou du moins de leur imitation rigoureuse, Jacques Aumont parle des nuages « ironiques »<sup>81</sup> de Dali. Aller du cinéma vers la peinture pour en revenir au cinéma, cet aller-retour n'est pas sans évoquer le mouvement du film vers sa métaphore picturale. L'impératif qu'il s'est posé, celui de voir avant de raconter quoi que ce soit, et le même que celui du peintre : faire passer quelque chose qui n'ait subi ni le langage ni l'intelligence, afin de réapprendre à voir.

*Passion et le Histoire(s) du cinéma* n'inaugurent pas l'intérêt de Jean-Luc Godard pour les écrits d'Elie Faure. Le générique de *Pierrot le fou*, sorti en 1965, consiste en un écran noir sur lequel apparaissent en lettres capitales rouges et bleues le carton « Jean-Paul Belmondo et Anna Karina dans *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard ». Ces lettres surgissent dans l'ordre alphabétique : tous les A puis tous les B... de sorte à ce que des trous se remplissent au fur et à mesure. La voix de Jean-Paul Belmondo lit un extrait des *Histoires de l'art* d'Elie Faure à propos de Velasquez :

« Velasquez, après cinquante ans, il ne peignait plus des choses définies »

Jacques Aumont, dans son chapitre de *L'œil interminable* intitulé « Godard peintre », s'intéresse de près à cette phrase :

« à la conquête de l'espace, achevée avec Léonard, succède chez Titien et, à sa suite, Velasquez, l'envahissement de cet espace par la lumière, le sentiment que l'espace n'est pas un réceptacle creux mais un milieu. Sur la toile elle-même apparaît alors, moyen de cette envahissement, le tremblé du pinceau, la matière du pigment et celle de la toile, le

---

<sup>80</sup> AUMONT Jacques, *ibid*, p.26-27

<sup>81</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, op. cit., p.25

geste enfin de peindre. Dans ces histoires, fantasmatique, idéaliste, tout ce qu'on voudra, Velasquez marque le moment où la peinture commence à vouloir peindre l'air »<sup>82</sup>

La peinture, que ce soit de Velasquez ou de Cézanne, déploie tous ses outils stylistiques afin de saisir ce qu'il y a entre les choses, ce qui n'a ni forme ni couleur. Nous y trouvons le geste de peindre comme nous trouvons dans ce plan inaugural le geste de filmer. Cette « méthode du entre »<sup>83</sup> ne touche selon Jacques Aumont « qu'un aspect des films – la narration, le sens, la communication »<sup>84</sup>, il « privilégie ce qui devrait être les « trous », les temps faibles d'un récit normal »<sup>85</sup> La forme du nuage inquiète la vision puisqu'elle relève d'un insaisissable temporel et spatial. Elle met en évidence l'incapacité de la raison, du langage, du trait, du dessin, de la couleur, à saisir l'impalpable, le fugitif et l'irreprésentable qui est un rapport plus direct de l'homme avec le monde. La forme du nuage désigne ce qu'il y a entre les choses, l'air que la peinture s'est efforcé de représenter et dont le cinéma de Godard trouve un équivalent dans la « méthode du entre », celle des « temps faibles ». C'est un entre-deux cadres que le recadrage constant des nuages : un cadre qui se fait et se défait, qui n'a pas de forme finie mais se fige par intervalles réguliers à l'image du nuage. Godard lui aussi, passé cinquante ans, ne filme que des choses indéfinies.

**La figure du nuage met en évidence un rapport de l'homme au monde non médiatisé par l'intelligence, c'est-à-dire par le langage et sa tentative de définitions des choses. C'est vers un chaos originaire de la perception que le cinéaste souhaite tendre.**

---

<sup>82</sup> AUMONT Jacques, L'œil interminable : cinéma et peinture, op. cit., p.233

<sup>83</sup> AUMONT Jacques, ibid, p.233

<sup>84</sup> AUMONT Jacques, ibid, p.233

<sup>85</sup> AUMONT Jacques, ibid, p.233

## 2) « aux lèvres et dans les yeux »

Prenons la première toile, celle de la *Ronde de nuit* de Rembrandt. Le plan d'ensemble de reconstitution ne correspond pas au cadre d'origine de la toile, le bord droit a été raboté, certains figurants ont disparus. Rappelons que la toile a subi un rabotage semblable en 1715, puisque ses dimensions ne correspondaient pas à celles de l'hôtel de ville d'Amsterdam. La caméra entre dans l'espace scénique de la toile et l'explore, en panoramique et plan fixe. La toile fut une commande faite à Rembrandt, d'une série de portraits de la garnison de Frans Banning Cocq, une milice bourgeoise d'Amsterdam. La caméra va donc de visage en visage, respectant la commande, longeant la direction d'un fusil. Un plan dévoile cette étrange présence d'une jeune femme ou d'une naine rayonnant d'une lumière particulière.



Figure 8: photogrammes de *Passion*

La caméra propose deux plans de profil de la scène, vu depuis la droite. L'un en contreplongée, l'autre en plongée, tous deux légèrement décalés mais comprenant dans le cadre l'homme à la collerette, l'homme au costume blanc et la naine. Leur singulière proximité met en lumière les différences qui apparaissent d'autant plus frappantes : la naine ne se trouve plus entre les deux hommes, comme sur la toile, mais derrière eux. L'objet des deux plans est le même, les trois personnages, mais leur configuration est étonnante. Dans le premier, la naine apparaît minuscule et à moitié dissimulé par l'homme à la collerette et celui habillé de blanc. Elle disparaît, entouré par ces deux géants. Dans le second plan, elle est apparaît moins petite est se trouve dans la netteté de l'image, le point basculant de l'un à l'autre, alors que les deux hommes sont dans le flou. Cette variation du point de vue autour d'un objet arrêté constitue l'élément central du découpage et de la mise en scène. Deux considérations de lumière et de cadre touchent à la fois le domaine de la peinture et celui du cinéma :

« C'est parce que la composition est pleine de trous, d'espace mal occupé. N'examinez sévèrement ni la composition ni les plans. Faites comme Rembrandt : regardez les êtres humains, longuement, attentivement, aux lèvres et dans les yeux »

Cette sentence est dite par Monsieur Bonnel, l'assistant metteur en scène, mais aurait très bien pu être lue par Godard à l'intention de Raoul Coutard. L'injonction de « regardez les êtres humains », de les voir avant de les filmer ou de les peindre, c'est ce que nous avons développé dans la partie précédente. Mais sur le fait de n'examiner sévèrement ni plan ni composition, cela évoque directement la rengaine connue de Jean-Luc Godard à propos du cadre : « moi je cadre alors que les autres encadrent »<sup>86</sup>. Une certaine tendance du travail du cadre consiste à prêter plus d'attention à ce qui en constitue le bord, à composer avec soin les limites alors que Godard privilégie la direction, l'angle et la distance au détriment de la bordure.

« Interrogé sur les cadrages du film, notamment dans les scènes intenses sur Myriam Roussel, Godard balaie la question pour y substituer celle-ci : à quelle distance, selon quel angle fallait-il, pour ces scènes placer la caméra, et sur quel objet, quel partie du champ fallait-il faire le point, pour obtenir le cadre le plus juste, le cadre juste ? »<sup>87</sup>

Du rabotage de la toile en 1715 résulte que certains personnages sont coupés à la diable par le cadre. Si Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Beauviala ont un jour discuté d'une caméra ayant une qualité suffisante qu'elle permette de « bonnardiser » l'image, ce n'est pas pour arranger la composition mais bien pour la malmener, pour déséquilibrer l'image. Pierre Bonnard est un peintre Nabis qui retoucha souvent ses propres toiles, en dimensions et en couleurs. « A la façon Bonnard, « recadrer », ce n'est pas seulement sélectionner des nouveaux bords d'images plus petits dans les grands d'origine, c'est modifier les masses dans leurs valeurs et aussi leurs couleurs et même déformer la perspective « Renaissance » »<sup>88</sup> analyse l'ingénieur Beauviala.

---

<sup>86</sup> CHAMPETIER Caroline, *projection de Soigne ta droite de Jean-Luc Godard (1987)*, PARIS, Cinéclub de l'ENS Louis-Lumière au Grand Action, 2017

<sup>87</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, op. cit., p.244

<sup>88</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.527

Cette invitation à observer les être humains dans les lèvres et dans les yeux est prise en compte par le cinéaste qui l'applique immédiatement après la reconstitution lors d'une scène de réunion syndicale. Cette scène voit le son et l'image désynchronisés, de sorte à ce que nous ne puissions associer une parole à un visage.

« si elle n'est pas très silencieuse, pour les vingt prochaines années, ça ne fait rien, on pourra enfin filmer ceux qui écoutent, et par conséquent faire un peu plus attention à ce qu'on dit »<sup>89</sup> Godard décrit ainsi son idéal de caméra. Les visages des ouvrières parlent à leur place. Nous voyons des plans-portraits des différentes ouvrières de l'usine dans une quasi-parfaite égalité du temps à l'image et de distance à la caméra. La réunion syndicale suspend provisoirement l'inégalité de traitement des figurants : ce ne sont pas des acteurs professionnels. Ainsi débarrassés à la fois de leur fonctionnalité scénaristique et leur position hiérarchique, ces portraits valent par eux-mêmes, nous laissant libres de regarder attentivement ces femmes aux lèvres et dans les yeux. Les ouvrières de la réunion syndicale sont traitées avec la même attention que celle que Rembrandt portait à la garnison de Frans Banning Cocq. Lors de la reconstitution de la toile, Raoul Coutard met en évidence un élément de la toile en allumant et éteignant un projecteur :

« Notez monsieur qu'à la place qu'elle occupe, en un des coins sombres de la toile, un peu en bas, au second plan, entre un homme rouge foncé et le capitaine habillé en noir, cette lumière excentrique a d'autant plus d'activité que le contraste avec ce qui l'avoisinent est plus subit, et que, sans des précautions extrêmes, il aurait suffi d'une explosion de lumière accidentelle pour désorganiser tout le tableau »



Figure 9: photogrammes de *Passion*

---

<sup>89</sup> GODARD Jean-Luc, *ibid.*

Cependant, La naine excède la commande faite à Rembrandt : qui est cette jeune femme ? Que vient-elle faire au milieu de tout ces hommes ? Pourquoi la mettre en lumière ? La toile ne répond pas à cette énigme. Mais cette « explosion accidentelle de lumière » qui « désorganise tout le tableau » intéresse Jean-Luc Godard qui cherche à la provoquer. Il propose deux méthodes pour cela : l'ouverture du diaphragme et la fausse teinte. Il joue avec le visage d'Isabelle, le surexposant et le sous-exposant par une ouverture de diaphragme, l'illuminant de la même lumière que celle qui baigne la naine de Rembrandt. Ce portrait contraste donc avec ceux des autres ouvrières, tous correctement posés.



Figure 10: photogrammes de *Passion*

Ce gros plan est à mettre en relation avec un autre, qui intervient celui-ci un peu plus tôt. C'est celui de Magali, ouvrière qui refuse d'aller à la réunion syndicale parce qu'elle a un rendez-vous plus important. Il obéit au même principe de désynchronisation de l'image que les autres gros plans. Lors du plan la lumière passe de l'obscur au clair mais cette fois pas à l'aide du diaphragme mais du fait de la lumière naturelle. L'atténuation du contour des ombres derrière Magali témoigne d'une fausse teinte, c'est-à-dire d'un nuage passant devant le soleil, autre figure que le cinéma a toujours essayé de dissimuler.



Figure 11: photogrammes de *Passion*

L'ouverture de diaphragme, le changement, l'exploitation de la fausse teinte et le changement de point de vue sur un même sujet sont autant de manière pour Jean-Luc Godard de nous faire part de ses recherches en nous dévoilant son travail. Ces figures de style sont généralement dissimulées : les fausses teintes sont corrigées en étalonnage, l'ouverture de diaphragme se fait lors d'un passage de porte et est dissimulée par le changement d'ambiance. Il fallait franchir un interdit pour parvenir à toucher quelque chose de cette « explosion de lumière accidentelle ». Qui d'autre que Raoul Coutard, qui ne reconnaît aucune loi au cinéma, pour l'aider dans cette tâche ? « Là il y a des histoires, de la lumière » constate Jerzy sur un gros plan d'Hanna dont il visionne un travail préparatif sur un téléviseur.



Figure 12: photogramme de *Passion*

Le seul regard à la caméra du film *Passion*, répété à deux reprises, est celui d'Isabelle lors de la réunion syndicale.



Figure 13: photogramme de *Passion*

Elle se démarque de ses camarades par ce regard mais également parce qu'elle est la seule à être synchrone :

« Il faut voir ce qu'on va écrire, voir » prononce-t-elle avant de se remettre à jouer de l'harmonica, puis de regarder la caméra. Voir la déclaration, la protestation contre son licenciement avant de l'écrire. En cela le personnage d'Isabelle se fait la porte parole du film, c'est un regard complice qu'elle lance à la caméra, presque interrogateur. Or pourquoi l'avoir répété ? Pratiquement dans la même valeur, avec seulement une lampe de moins dans le champ. C'est en quelque sorte une démonstration : quel nous semble être, à nous spectateurs, le plus probant ? Jean-Luc Godard n'apporte pas de réponse, il cherche comme Jerzy la bonne lumière, le bon cadre. Le cinéaste n'a plus les certitudes qui étaient les siennes dans les années 1960, il tâtonne et nous expose son tâtonnement. Le regard caméra de la figurante interprétant la *Maja Desnuda* de Goya (1800) lors de la séquence suivante et brouillé par l'arrivée des techniciens dans le champ.



Figure 14: photogramme de *Passion*

**Cette figure de la modernité picturale, qui a autant choqué les contemporains de Goya que ceux de Manet lorsqu'il peignit *L'Olympia*, a-t-elle encore valeur aujourd'hui ? Un siècle après, le regard de *Monika* n'a-t-il pas réactualisé ce malaise du spectateur que Godard décrit de la sorte :**

**« Il faut avoir vu *Monika* rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type qu'elle avait plaqué, regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter volontairement pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma »<sup>90</sup>**

**Or qu'en est-il une vingtaine d'années plus tard ? Si le cinéaste choisit de dédoubler ce plan, c'est qu'il n'est plus sûr de sa force. Il craint que l'industrie ait eu le dessus, qu'il ne soit plus qu'une figure désuète à laquelle les techniciens du film ne prêtent même plus attention.**

---

<sup>90</sup> Godard Jean-Luc, Arts n°680, 30 juillet 1958.

### 3) Goya et la profondeur de champ

*El Quitasol* (1777), *Maya Desnuda* (1800), *La Familia de Carlos IV* (1800) et *Le Tres de Mayo* (1814) de Francesco Goya sont les quatre toiles que le cinéaste réunit dans un même espace dans un joyeux mélange. Le chien d'*El Quitasol* reniflant les cadavres du *Tres de Mayo* et la jeune femme à l'ombrelle se baladant dans toutes les toiles. Ce qui intéresse Jean-Luc Godard, c'est le *Tres de Mayo* dont il va fouiller jusqu'à l'intérieur de l'espace scénique. Néanmoins, il s'intéresse à cette toile en regard des œuvres passées du peintre, qui n'ont pas la même portée politique : il s'agit de commandes de l'aristocratie espagnole que ce soit Carlos IV dont il est le peintre officiel, ou Manuel Godoy. Le *Tres de Mayo*, est peint de sa propre initiative bien après les autres toiles, des suites du massacre commis par l'armée napoléonienne sur la population espagnole. Cette toile met en scène des victimes anonymes qui affrontent la mort sans héroïsme mais humainement.

Si le nuage constitue un défi pour la peinture, la forme du temps en est un tout aussi considérable. Ce qui lie la peinture et le cinéma, se sont les gestes essentiels que nous avons décrit dans la partie précédente. Ces gestes, la peinture les décrit à l'arrêt. Les reconstitutions vivantes sont l'occasion de les reproduire, de les retrouver à l'identique. *La Ronde de nuit* est la reconstitution lors de laquelle les figurants posent le plus et s'agitent le moins. Seul le capitaine de la garde en blanc soupire et hoche de la tête. La naine va et vient dans la toile. Le *Tres de Mayo* quant à lui remonte quelques secondes avant la pause : les fusils se lèvent, les mains se crispent, les visages se décomposent. La citation « le cadre c'est quand est-ce qu'on commence le plan et quand est-ce qu'on le coupe »<sup>91</sup> permet à Jacques Aumont de dresser sa théorie de « Godard peintre » : le cadre n'est plus une délimitation spatiale mais un geste temporel, la fameuse touche à laquelle on reconnaît un peintre. Le caractère pictural d'un film n'est plus affaire de composition d'image, de délimitation spatiale mais de rythme, de tempo, de montage.

---

<sup>91</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989, p.230



Figure 15: *Tres de Mayo* par Francisco de Goya, 1808

Le concept d'instant décisif, bien qu'il convienne très bien à certaines toiles ne peut rendre compte de la totalité des stratégies picturales, et certainement pas de celle du *Tres de Mayo* de Goya. L'instant décisif est la coupe dans le temps de l'action qui concentre le plus de sens, symboliques, narratifs etc. Distinguons quatre groupes dans la toile : celui des soldats napoléoniens, celui des exécutés, celui des spectateurs, celui des cadavres. Ajoutons un cinquième que forme l'homme en blanc à lui tout seul. Le peloton d'exécution n'a pas de visage, tous tournent le dos au spectateur et baissent la tête. Ils brandissent uniformément le canon de leurs fusils. A cette uniformité répondent les postures des cadavres qui, bien que morts, semblent, par leurs couleurs, leurs attitudes et bien entendu par leurs regards bien plus vivants que les soldats. Observons maintenant les postures des spectateurs de gauche à droite : la première est terrifiée mais regarde les condamnés, le deuxième a la tête entre les mains, les jambes arquées, il est au comble du désespoir, le troisième est à genoux, tête baissée, priant peut-être, résigné c'est certain. Nous avons donc une évolution : de la terreur au désespoir à la résignation. Cette série émotionnelle est portée par trois personnages mais constitue

une séquence temporelle. Passons aux condamnés, toujours de gauche à droite, les quatre visages derrière l'homme en blanc, forment une pente descendante. Le premier se cache les yeux, le deuxième les garde baissés mais ouverts, le troisième affronte le peloton du regard et du poing, le quatrième prie les mains jointes. Nouvelle séquence temporelle, nouvelle série émotionnelle. Le dernier personnage ne suit pas cette pente, brille d'ailleurs d'un éclat qui n'est pas celui des tons de la toile. Son attitude ne correspond en rien à celle des quatre autres groupes. La forme du temps dans la toile ne consiste pas en un instant T, photographique et homogène, mais en la coexistence de différentes séquences temporelles. Coexistence et enchevêtrement également de plusieurs toiles dans le même espace. Godard filme ces séquences grâce à trois travelling qui, à la différence du panoramique, est un véritable déplacement. Notons qu'il s'agit de la seule intrusion au beau milieu de l'espace pictural, la caméra ne faisant que tourner autour des autres toiles.

La caméra panote sur les cadavres qui jonchent le sol, réalise un travelling devant les fusils des soldats, balaye de droite à gauche les spectateurs impuissants, prend du recul, rejoue la levée des fusils par les soldats et le travelling face à eux, arrive sur l'homme en blanc, poursuit sur la série des condamnés et finit sur le moine. Le cinéaste prend un malin plaisir à lire la toile dans le sens inverse.

Premièrement Godard donne un visage à ceux qui n'en avaient pas et leur fait face : les soldats.

Deuxièmement, il ne suit pas la série des spectateurs dans le sens de la résignation à la terreur mais dans le sens inverse, comme si, à l'imminence de l'exécution, le sentiment ultime était la peur.

Troisièmement, plutôt que de partir des condamnés pour arriver à l'homme en blanc, il réalise le mouvement inverse. Du sacrifice aux réactions d'angoisse et aux prières. Enfin il commence bien entendu par les cadavres plutôt que de partir d'eux.

Notons également cet étrange mouvement qui descend avec le projecteur, accompagne une caméra de télévision, suit le regard de la jeune femme d'*El Quitasol* longe les spectateurs du *Tres de Mayo*, descend sur la boîte à lumière et dézoom à partir de là, découvrant les soldats brandissant leurs fusils. Cette boîte à lumière évoque bien

entendu le projecteur du début de plan, le lumière devient le liant entre le tournage et la peinture. Pour Jerzy, le problème vient ici encore de la lumière. En effet, paradoxe s'il en est un : le sacrifié au bras tendus émet autant si ce n'est plus de lumière que la boîte. Chose possible en peinture, impossible au cinéma : la lumière provient d'un personnage qui rayonne littéralement. Que nous indique, d'une part cette exploration de la toile, cette réinterprétation, d'autre part ce mélange de registre ?

La continuité entre la réunion syndicale et cette reconstitution est doublement assurée : d'une part grâce au raccord d'Isabelle qui descend une lampe de chevet et d'un technicien abaissant un projecteur ; d'autre part grâce au *Requiem* de Mozart qui débute à la fin de la réunion syndicale et qui se poursuit tout au long de la reconstitution du *Tres de Mayo*.



Figure 16: photogrammes de *Passion*

Le parallèle est donc dressé entre les victimes des soldats napoléoniens et les ouvrières victimes du licenciement d'Isabelle. Cependant, ce parallèle politique est parasité par d'autres histoires, celle de la royauté, celle de belles femmes nues ou habillées, celle de l'argent qui est à l'origine de ces commandes.

Or ces reconstitutions deviennent le théâtre du désamour entre les deux assistants à la mise-en-scène, Sophie et Patrick. Un plan en pied nous présente la reconstitution de *La Familia de Carlos IV* (1800) de Goya. Tous sont en costumes sauf la petite fille de gauche qu'un coiffeur essaye de peigner. La dame et son chien de la toile *El Quitasol* (1777) du même peintre se promène entre la famille de Carlos IV et la caméra. La voix-off de Jerzy se fait entendre « Qu'on éteint tout c'est fini », la faute de français étant volontaire. Un brusque dézoom fait apparaître : au fond en haut, sur une plateforme, un chœur d'une dizaine de figurantes en bure blanche, sur les côtés deux caméras de plateau et leurs opérateurs, au sol les câbles emmêlés, à droite Sophie assise face au moniteur qui

retransmet l'image de la caméra de gauche. Patrick prend son manteau et s'en va. Il fait signe à une figurante dans le chœur. Sophie l'appelle une première fois, puis elle se retourne vers le moniteur qui diffuse l'image en gros plan d'une des figurantes qui répond à la salutation de Patrick. Sophie se doute de quelque chose et la rappelle une seconde fois. Un nouveau plan nous montre l'extérieur de studio, Sophie donne un dossier à Laszlo qui se trouve à la porte d'un camion régie. Passe alors le chœur des figurantes en bure blanche. Parmi elles se trouve Patrick qui tient la main de sa conquête. Sophie lui court après. S'ensuit un gros plan sur le couple s'embrassant dans la voiture, Sophie les interrompt par la vitre ouverte de la portière, gifle la figurante et tire les cheveux de Patrick. La valeur serrée de ce plan et la rapidité des mouvements brouillent la vision, de sorte à ce que nous ne voyons plus que des masses colorées. La figurante est de blanc, Patrick de bleu et Sophie de rouge. Nous ne distinguons plus que ces trois couleurs se disputant l'image, qui ne sont pas celles de la France, mais celle du macaron RTF présent sur la voiture : Radio Télévision Française. L'histoire de Patrick et de Sophie ne s'arrête pas là, nous ne retracerons pas leurs réconciliations et leurs nouvelles tromperies. Les revendications politiques sont parasitées par les excroissances secondaires du récit. Notons également que toute l'équipe du film loge à la même enseigne, l'hôtel d'Hanna, et que les parois séparant les chambres ne sont pas insonorisées, de sorte à ce que n'importe quelle discussion dans ce lieu se trouve immédiatement parasitée par le bruit des autres histoires secondaires. Ces digressions ont pour principal objet l'argent et le sexe « Comme dans tous les films ils parlent que d'argent et de cul, c'est de ça dont on parle tout le temps dans le cinéma » confie Godard : l'assistant Patrick Bonnel trompe l'assistante Sophie avec une figurante, ex-ouvrière et future maîtresse du gendarme, Sophie le trompe en retour avec Jean-François qui, lui, passe son temps à éduquer sa petite fille.

**Le couple de l'argent et du sexe apparait comme l'envers du couple du travail et de l'amour. L'argent et le sexe sont les maîtres mots de la prostitution, de la soumission, de la servilité, de la « pesanteur »<sup>92</sup> ; le travail et l'amour sont ceux de la « grâce », de l'émancipation. Or la superposition de ces différentes histoires dans un même plan est évidemment permise par une importante profondeur de**

---

<sup>92</sup> WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Les Classique des Sciences Sociale, 1947 [1988], p.90

**champ. Cette zone de netteté permet aux spectateurs d'assister simultanément aux déroulements de plusieurs intrigues parallèles.**

#### 4) Attaque du plan et de la perspective

Les tableaux du film *Passion*, ceux de Delacroix, de Rembrandt, d'Ingres, du Greco et de Goya ne sont pas reproduits. Les reconstitutions des toiles les évoquent mais ne les imitent pas, ne serait-ce que littéralement, jamais l'image du film ne se confond avec la surface de la toile, ce fameux quatrième mur.

« pour une fois, Godard n'a pas à inventer : il lui suffit de regarder les tableaux, qui font loi, et d'en recopier la scénographie avec humilité. Libéré par cette contrainte, si j'ose dire, il ne lui reste que les plaisirs et les angoisses, pour une fois absolument pure d'une attaque radicalement dissociée de son habituel corolaire, la disposition »<sup>93</sup>

Raoul Coutard rapporte cette anecdote du tournage<sup>94</sup> : les peintres ayant fini la découverte pour le ciel de la *Prise de Constantinople par les croisés* l'ont proposé à Jean-Luc Godard qui aurait exigé qu'ils la recommencent afin que celle-ci ne corresponde pas rigoureusement au modèle mais à ce qu'eux pensaient du ciel. Ce ciel à propos duquel Théophile Gautier écrit :

« Ce coloris étouffé et tranquille étonne et déroute au premier coup d'œil; l'on s'attend, sur l'énoncé du sujet, à une inondation de splendeurs, à toute la féerie de l'Orient; car l'on ne se figure Constantinople que comme une blancheur éblouissante entre deux azurs inaltérables. M. Eugène Delacroix, à qui il était si facile de réaliser cet idéal, a choisi un temps couvert et presque septentrional »<sup>95</sup>

Eugène Delacroix ne s'est jamais rendu à Istanbul durant cette période et s'est probablement inspiré du ciel parisien. Il n'est pas plus légitime que le décorateur dans la représentation de ce ciel d'orient.

« Le seul tableau filmé ressemblant exactement à l'original, c'était la *Ronde de nuit*. Je me souviens que, pour *L'Entrée des croisés à Constantinople*, Jean-Luc souhaitait que la scène soit ressemblante mais pas tout à fait, ce qui avait posé quelques difficultés aux

---

<sup>93</sup> BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, op. cit. p.110-111

<sup>94</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

<sup>95</sup> GAUTIER Théophile, « Salon de 1841 », Paris, *Revue de Paris*, 1841, p.160

décorateurs. Cela a été long à mettre en place, nous avons utilisé tous les projecteurs disponibles dans le studio et mis trois générateurs en route »<sup>96</sup>

Cette exigence, non pas d'imitation mais d'inspiration peut être généralisée à tous les éléments de la reconstitution : décors, costumes, figurants, position... La transposition de la peinture au cinéma s'accompagne d'une transformation que Jacques Aumont qualifie de « cinématisation » :

« Ce qui importe dans *Passion* est qu'on y montre, non des tableaux, mais des tableaux se faisant et se défaisant »<sup>97</sup>

« Par l'intermédiaire d'un délégué, le personnage de Jerzy, Godard refait des toiles célèbres, les explore, les démonte et les monte, les pousse à leurs limites et essaie des variantes, les combine entre elles et les simplifie. Bref, il les met au travail, et à la question. L'ensemble de ces opérations pourrait commodément se désigner, d'un mot : c'est une cinématisation, un devenir-cinéma de la peinture. Au sens très exactement où Eisenstein proposait d'appeler « cinématisme » la rétroaction conceptuelle et analytique du cinéma sur les arts traditionnels (surtout la peinture et la littérature). Eisenstein par exemple, analysait les toiles du Greco à la lumière du concept de montage »<sup>98</sup>

Nous retrouvons l'auteur du *Scénario du film Passion* qui voit la toile du Titien *Bacchus et Ariane* (1553) dans les gestes d'une ouvrière travaillant sur une machine à coudre : du mouvement de va-et-vient décomposé par la caméra à celui de la composition de la toile.

Jean-Luc Godard reconstitue le massacre de constantinopolitains perpétré par les croisés sur leurs chevaux. Il fait construire les décors de la toile en respectant l'échelle imposée par le point de vue, ainsi, les chevaux sont plus grands que les bâtiments de la ville en arrière plan. De même, les colonnes au premier plan à gauche sont grandeur nature et sur la découverte du fond est peint le prolongement de la ville en très petit. Cependant, plutôt que de jouer le trompe-l'œil, en respectant le point de vue de la toile en le confondant avec celui de la caméra, il fait circuler figurants et chevaux dans cette

---

<sup>96</sup> PARAIS Pierre-Emmanuel & RENOUE Maris, *Protée* « interview avec Raoul Coutard », Paris, volume 31 n°3, 2002, p.105

<sup>97</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, op. cit., p.224

<sup>98</sup> AUMONT Jacques, *ibid.*

ville miniature, hors de toute vraisemblance de perspective. Notons également qu'il fait prolonger l'hôtel aux colonnes à gauche, coupé par le cadre de la toile. L'expansion de la toile est à la fois spatiale et temporelle. Ce chaos de perspective, de figurants, de chevaux, de techniciens, de mouvements est interrompu par l'assistant metteur scène criant des « au travail ! » et des « en place ! » en poussant et dénudant les figurants qui refusent de jouer les victimes des croisés et réellement effrayés par les chevaux. Lorsque que chacun a pris place, un lent panoramique balaye toute la toile presque achevée. Le dernier élément apparaît tel un deus ex machina : deux figurantes imitant la pause tout en bas à droite de la toile, descendent lentement dans le champ à l'aide d'une grue, comme si elles se trouvaient sur un tapis volant. L'introduction au scénario mentionne :

« Pas une scène historique à la Cecil B. de Mille. Mais dans ce tableaux de Delacroix : un ensemble de cris de larmes, de bruits d'armures et de chevaux qui aboutit à ces deux femmes en bas, pliant le dos sous le choc, que l'on pourra retrouver, pas les femmes (ou peut être l'un d'elles si l'idée de figuration tient) mais le mouvement de ce puissant dos nu et de cette renversée de douleur. Le mouvement que l'on pourra retrouver (je ne cherche pas je trouve disait Picasso) dans l'immobilité d'une ouvrière figée par la fatigue, et affalée au café après l'arrivée des gendarmes »<sup>99</sup>

Jean-Luc Godard en fait l'apogée de sa reconstitution. Le couple est comme à part, séparé du tumulte et de la violence qui l'entoure il descend du ciel. Un cercle parfait se forme par l'épaule et le bras soutenant le cadavre, le visage penché, les cheveux tombants. Cet espace clos, hors du monde et du temps, attire l'œil par la blancheur et la pureté de ce dos dénudé et musculeux. Alors que les cavaliers sont plongés dans l'ombre, les victimes sont baignées de lumière, constituant un véritable piège à regard. Cette scène évoque un épisode précis de la Passion du Christ, celui de la mère épanchée sur le cadavre de son fils : Jésus est descendu de la croix et son corps est rendu à sa mère, Via Crucis XIII. Le massacre, les cris, la fumée, le gigantisme de la ville tout est comme aspiré par ce couple. Mais revenons sur ces décors en trompe-l'œil qui ne trompent personne. Ils font échos à une autre lutte qu'ont menée de front Raoul Coutard et Godard : celui contre la perspective. Tout comme l'histoire au cinéma, il s'agit d'un mode de représentation devenu hégémonique. Elle nous vient de la peinture renaissante et c'est d'après ses lois

---

<sup>99</sup> BERGALA Alain, Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome I, op. Cit., p.494

qu'ont été conçu le l'appareillage technique du cinéma et de la photographie. Toutes les toiles dont le cinéaste s'inspire pour le film *Passion* héritent également de ce mode de représentation. La perspective est une vue depuis un point unique, un œil central ou position idéale, dont découlent les lignes de fuites. Cette œil central, c'est bel et bien l'objectif de la caméra. Or cela ne va pas de soi : pourquoi préférer fabriquer des caméras à un œil plutôt qu'à deux ? C'est qu'il y a eu une volonté, consciente ou non, de créer une machine à reproduire la perspective. L'exploration de la toile par la caméra, la multiplication des points de vue proposés d'un même objet rompent le cou de cette perspective tout comme la multiplicité des histoires met un terme au scénario à sens unique :

« Dans la plupart des films, où les auteurs s'efforcent de s'effacer devant l'histoire qu'ils ont à raconter, l'attaque va toujours dans le sens de la disposition, et ce sens commun est à la fois vecteur de la lisibilité du plan et garant de la bonne foi du contrat avec le spectateur ( ...) Auguste Renoir aurait déclaré un jour à Matisse : « je peints souvent les bouquets du côté où je ne les ai pas préparé ». Au cinéma pareillement, Godard peut disposer dans le même espace une jeune femme, une table, sur la table un bouquet de fleurs, et attaquer au dernier moment son plan de telle sorte que le bouquet de fleurs vienne masquer partiellement le visage de la femme »<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1999, p.105-106

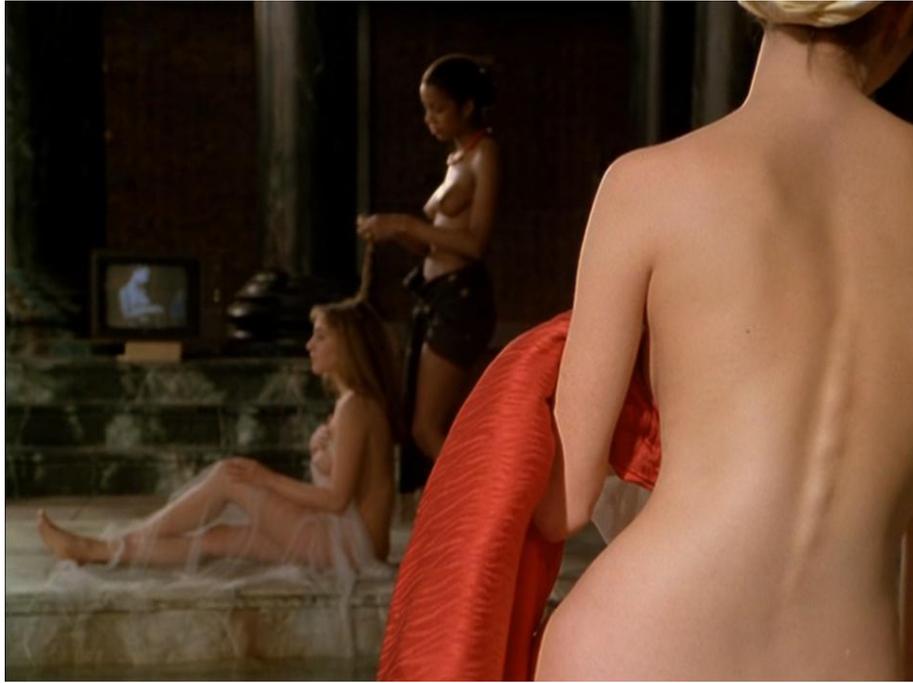


Figure 17: photogramme de *Passion*

Le plan ci-dessus propose une autre manière de rompre avec la perspective classique. Il est l'aboutissement d'un ample mouvement de grue porté par la messe en ut mineur de Mozart, parasité par les klaxons d'une improbable voiture dans le décor, par les cris du producteur Laszlo qui appelle « Mademoiselle Loucachevsky ! » et de la discussion qui s'ensuit, par les allées et venues des techniciens, ainsi que par les ordres du cadreur de la caméra de plateau. La beauté et la pureté du plan, nous l'avons déjà vu, ne peuvent être tirés que de l'informe et du désordre. Nous avons un dos nu à droite qui occupe la moitié de l'image formant un aplat de peau. Dans la profondeur à gauche deux femmes, l'une assise et l'autre debout, la coiffant. La femme assise adopte une posture quasi similaire à celle au premier plan de sorte à ce que l'on ait à la fois le profil et le dos d'un même personnage. De même, la femme debout est filmée en contrechamp et son image est retransmise par un téléviseur présent dans le champ. Sur un même plan et selon une même perspective nous avons toutes les facettes d'une même femme. Cette vision omnisciente fut un temps recherché par la peinture cubiste, notamment les célèbrissimes *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Ce plan arrive en même temps qu'une réplique du producteur, toujours en discussion avec l'assistante réalisatrice : « Quelle femme ? il y en a tellement ! »

**Alain Bergala propose de dissocier la disposition des reconstitutions de toiles du film *Passion*, qui préexiste au film, de l'attaque du plan par la caméra. Puisque**

**nous connaissons les toiles filmées, nous sommes capables d'extraire de ces séquences l'apport réel du cinéaste, c'est-à-dire son travail. Filmer la peinture lui permet de l'explorer de fond en comble, de découvrir même des éléments nouveaux que la toile nous masquait que ce soit dans le temps ou dans l'espace. Regarder l'espace scénique de la toile depuis un autre point de vue, c'est rompre avec la perspective instaurée par le peintre. La multiplication exponentielle de différents points de vue sur les mêmes toiles témoigne du plaisir pris par le cinéaste à filmer ces peintures, à retrouver un forme d'insouciance dans la recherche. Or cette recherche peut aussi être compromise, par le manque d'inspiration du cinéaste.**

## 5) Les limites de la métaphore

Nous avons vu ce que la reconstitution des toiles filmées est l'occasion d'une dialogue de la peinture au cinéma. Or ce dialogue, parfois fructueux, peut également s'avérer infertile.

La *Prise de Constantinople par les croisés* est la toile que Jerzy aura le plus de mal commencer :

**Jerzy.** (*s'adressant aux techniciens désœuvrés*) Qu'est ce qu'ils font tous là ?

**Patrick.** Il faudrait que vous leur disiez quoi faire, on a répété tout ce matin, mais cet après-midi, on sait pas quoi faire maintenant.

**Sophie.** Ca ne va pas monsieur, ca ne va pas du tout...

**Jerzy.** Ce n'est pas la peine de répéter. Bon. De toute façon ça ne va pas, je vous l'ai dit. De toute façon, ils sont payé jusqu'en janvier non ?

**Sophie.** Il n'y pas que l'argent monsieur.

Ce dialogue se superposant au poème de François Villon interprété par Léo Ferré dont nous avons vu qu'il était un élan de fraternité de Jean-Luc Godard envers son alter-ego Jerzy : « Frères humains qui après nous vivez, n'ayez contre nous les cœurs endurcis... » Or cet élan ne vient pas par hasard au moment où le cinéaste doute face à toute son équipe, Alain Bergala rapporte cette anecdote du tournage d'*Alphaville* :

« Le début du film *d'Alphaville* est aussi début du tournage, ce sont les premiers qui ont été tournés. Godard comme toujours n'arrive pas commencer et là ca a été le pire du pire parce que ces plans là il les a tourné pendant une semaine : au bout de cinq jour de tournage il n'avait tourné que trois plans qu'il avait refait etc. Mais ce n'était pas pour des raisons techniques, si Godard n'arrivait pas à commencer des film c'était pour des raisons de création parce qu'il n'arrivait pas à se lancer dans le régime du film, à peu

près tout les films c'est pareil, les trois premiers jours c'est la catastrophe, il tourne pas, il fait tomber la caméra, du coup il gagne un jour »<sup>101</sup>

La parade à cette situation consiste en un contrat que Godard fait signer à ses techniciens qui sont payés à l'année pour travailler sur ses films. C'est selon ce principe que Caroline Champetier fut engagée durant l'année 1985 pour les films *Soigne ta droite*, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* et *Puissance de la parole*.

Intéressons nous à un plan séquence qui voit Jerzy s'attaquer à la reconstitution de la *Prise de Constantinople par les croisés*. Le réalisateur est assis avec le cadreur sur la plateforme de grue actionnée par un premier machiniste et assuré par un second. Des chevaux déambulent dans la reconstitution miniature de la ville. Les techniciens obéissent aux mouvements de la main de Jerzy, comme des musiciens obéissent à la baguette du chef d'orchestre. La grue effectue une rotation complète autour du plateau, au sens propre comme figuré, Jerzy tourne en rond. Las, il descend de la plateforme. A bout de nerfs et toujours insatisfait du film, il marche droit vers la sortie et refuse de répondre aux multiples sollicitations des figurants, techniciens, assistants, costumiers, producteurs qui s'interposent en travers de sa route. Son exaspération va croissante jusqu'à ce qu'un figurant en costume d'ange s'interpose. Les deux hommes s'affrontent selon la représentation de Delacroix *Jacob luttant avec l'ange*. Jacob selon l'ancien testament affronte l'ange lors du retour de son exil forcé. Jerzy lutte entre son envie de retourner dans son pays et son intention de terminer le tournage. « lutter avec soi-même c'est lutter avec l'ange »<sup>102</sup> déclare Jean-Luc Godard dans son *Scénario du film Passion*. Le réalisateur est dans l'impasse, dans le fond de l'image deux techniciens déplacent une toile de diffusion illuminée par un projecteur qui détoure les postures de Jerzy et de l'ange, comme si cette lumière était le fruit du hasard.

Penchons nous sur la dernière toile reconstituée, *L'immaculée conception* du Greco (1608). Nous observons deux mouvements ascendants puis un mouvement descendant très certainement effectué par une grue. Le premier mouvement monte de l'ange du bas jusqu'au flutiste tout en haut à gauche. L'ange du bas donne régulièrement de petits

---

<sup>101</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

<sup>102</sup> GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, op. Cit.

coups de poing au chérubin qui lui barre la route de son index. Le musicien trône tout en haut, nu sur un escabeau. Lorsque la caméra parvient à son niveau, il porte la flute à sa bouche et se penche en direction de l'ange à la gauche de la toile. Le second mouvement ascendant part du même ange mais pour cette fois arriver à la contrebassiste en passant par la vierge pour finalement revenir à elle. L'ange qui priait à la droite de vierge est toute aussi nue que le flutiste. Elle se tourne vers la contrebassiste et par son index sur sa bouche lui fait signe de silence. La contrebassiste, donne d'ample coup d'archer sur son instrument. Enfin un mouvement descendant, depuis la contrebassiste qui se rhabille jusqu'à l'ange du bas de la toile qui met les doigts du chérubin dans la bonne position. Godard ne s'intéresse ici qu'à la disposition des personnages. Le décor n'est pas reconstitué, de quelque manière que ce soit, les techniciens en sont absents. Les anges sont à la bonne hauteur par rapport à la vierge, leurs costumes sont à peu près similaires en couleurs et en matière. Il s'accorde une grande marge de liberté en dénudant deux anges, en inventant le mouvement du flutiste ou de celle qui, plutôt que de prier comme sur la toile, demande le silence à la contrebassiste. Enfin l'ange porteur de la toile, qui permet à la vierge de s'élever dans les cieux s'affronte désormais avec un chérubin qui semble du doigt lui barrer la route. C'est une libre interprétation de la toile qui se serait épuré de tout ce qui l'encombrait dans l'œuvre du Greco pour ne garder que l'essentiel : l'élévation, la toile mesurant trois mètres et demi. Et pourtant, cette pure reconstitution, sans la présence des techniciens, des caméras, des voitures, des cris mais seulement accompagnée du requiem de Fauré ne convainc pas Jerzy : « Ca ne passe pas. Ca ne peut pas passer parce que ce n'est pas ce passage qu'il faut. Il faut trouver l'ouverture ».

**C'est que la métaphore picturale ne suffit plus, en tant que verticalité qui s'imprime sur le déroulement horizontal du récit. Jerzy appelle de ses vœux une union de la métaphore et du récit de la fiction. Non plus comme superposition ou succession mais une union réelle et totale.**

## 6) Union de la fiction et la métaphore

La seule toile qui correspond rigoureusement à l'original est la *Ronde de nuit* et, au fur et à mesure, les techniciens, les ouvrières, le réalisateur, vont s'immiscer dans la reconstitution où dans le prolongement de l'atmosphère que celle-ci crée. L'exemple le plus parlant consiste en celui de la danse qui se répand comme une maladie contagieuse : danse tout d'abord complexe des figurants, de la caméra et des techniciens lors d'une répétition de la *Prise de Constantinople par les croisés*, suivi de la danse de la fille du machiniste dans les décors, puis de celle de Sophie sur la passerelle puis de celle d'Hanna et de son bouquet de fleurs. Comme si les différents éléments de l'image communiquaient entre eux. Jerzy fait mine de jouer du piano sur sa machine à écrire, comme s'il s'agissait du prolongement du concerto de Dvorak qui s'est interrompu dans le plan précédent. Ce mouvement dans la peinture, Auguste Rodin en parle dans son entretien avec Paul Gsell en 1911 réuni dans l'ouvrage sobrement intitulé *Art*. Le chapitre qui nous intéresse ici, « le mouvement dans l'art » fait mention de la dernière toile reconstituée dans le film *Passion : Le Pèlerinage sur l'île de Cythère ou L'Embarquement pour Cythère* de Watteau. Après avoir décrit longuement à son interlocuteur les moindres détails de la toile, il ajoute :

« Mais avez-vous noté le déroulement de cette pantomime ? Vraiment, est-ce du théâtre ? Est-ce de la peinture ? On ne saurait le dire. Vous voyez donc bien qu'un artiste peut, quand il lui plaît, représenter non seulement des gestes passagers, mais une longue action, pour employer le terme usité dans l'art dramatique. Il lui suffit, pour y réussir, de disposer ses personnages de manière que le spectateur voie d'abord ceux qui commencent cette action, puis ceux qui la continuent et enfin ceux qui l'achèvent »<sup>103</sup>

Hanna circule de scène en scène, parapluie à la main et fourrure sur les épaules. Le ciel bleu et la nature luxuriante sont remplacés par la neige et les arbres nus. Le bateau est bien là, les costumes, les badinages et jeux aussi. Mais notons également la présence des techniciens du film et des projecteurs qui participe à la fête. Le genre des Fêtes galantes

---

<sup>103</sup> RODIN Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1911, p.97-98

consiste en la représentation d'une aristocratie oisive qui s'adonne à des jeux champêtres sans conséquences. Très loin donc des illustres sacrifices de Goya et des assauts épiques de Delacroix. Il s'agit ici d'un relâchement, d'une respiration. Notons que nous sommes sortis des studios, que la lumière ne pose plus de problème puisque simplement naturelle. Les techniciens et figurants ne travaillent plus, ils s'amuse. Cette oisiveté, propre à l'aristocratie, est accordée aux techniciens du film maintenant au chômage, le réalisateur et le producteur ayant temporairement abandonné le tournage. En effet, le bateau semble ici plus échoué que prêt à voguer vers une île inconnue. Cela ne va pas sans évoquer encore une fois l'article d'Emile Novis, alias Simone Weil :

« Il ne suffit pas de vouloir leur éviter des souffrance, il faudrait vouloir leur joie. Non pas des plaisirs qui se paient, mais des joies gratuites qui ne portent pas atteinte à l'esprit de pauvreté. La poésie surnaturelle qui devrait baigner toute leur vie devrait aussi être concentrée à l'état pur, de temps à autre, dans des fêtes éclatantes. Les fêtes sont aussi indispensables à l'existence que les borne kilométrique au réconfort du marcheur »<sup>104</sup>

Même le cadre, qui suit en panoramique Hanna dans la clairière enneigée lors d'un plan très large, l'abandonne soudain et part dans l'autre direction se laissant portée par le concerto pour piano et orchestre n°20 en ré mineur de Mozart. Elle ne filme plus que la cime des arbres, sans chercher à se poser où que ce soit, dans un pur mouvement sans but, à l'opposé du plan d'ouverture de nuages et d'avion. A l'opposé de la fin tragique, de la convergence des histoires et de l'accélération de l'intrigue de *Prénom Carmen*, la fin de *Passion* correspond plutôt à une divergence des histoires et à un relâchement, à un ralentissement de l'intrigue. Le récit reste inachevé, tout comme le film fictif de Jerzy.

**« Cet infini va se finir quand la métaphore aura rejoint le réel » annonce Godard lors de la conférence de presse de *Passion*. Chacun prend une voie différente. Manuelle danse seule sur la route. Le film se conclue par une nouvelle excroissance du récit, laissé à l'abandon.**

---

<sup>104</sup> WEIL Simone, *La Condition ouvrière*, op. cit. p.434

Le film *Passion* propose un aller-retour du cinéma à la peinture. L'abandon du langage que nous avons décrit s'accompagne d'une recherche d'un nouveau mode de médiation, que le cinéaste trouve dans la peinture. L'injonction de « voir » avant de « décrire » consiste à ne plus se fier qu'au chaos de la perception sans intervention de l'intelligence dont le nuage est une figure-symbole. Le cinéaste est à la recherche d'un rapport plus ancien au monde, non médiatisé par le langage. Le film *Passion*, aidé de la peinture, s'affronte à la frontalité, à la perspective, à la profondeur de champ. Néanmoins, il conserve une méfiance vis-à-vis des ses anciens outils qu'il n'utilise plus sans arrière-pensée. Le regard caméra des années 1980 n'a plus la même force que celui des années 1960, et encore moins que celui du XIX<sup>ème</sup>. La lutte contre la perspective par la multiplication des points de vue paraît vouée à l'échec. La profondeur de champ n'est plus là pour éclairer le sens du plan mais pour l'obscurcir. Le cinéaste pousse le dialogue jusqu'à unir le récit et sa métaphore picturale dans un relâchement commun, dans un épuisement du schème sensori-moteur selon la taxinomie Deleuzienne. *Passion* n'est alors plus qu'une succession de situations optiques et sonores pures, qui ne cesse de reconfigurer le film selon de nouvelles catégories : danse, peinture ou couleurs. Ce basculement marque l'abandon de la recherche et de la croyance d'un lien entre le spectateur et le film. La tragédie de *Prénom Carmen* est celle de ce lien perdu que le cinéaste tente de renouer par la musique.

### III. Se séparer de Raoul Coutard : la faute et la tragédie

Au début des deux films :



En fin du film *Passion* :



En fin du film *Prénom Carmen* :



Figure 18: Photogrammes de *Passion* et de *Prénom Carmen*

En guise de préambule nous comparons les génériques de *Passion* et de *Prénom Carmen* en regard de ce qui nous intéresse, soit l'évolution des relations entre Jean-Luc Godard et Raoul Coutard.

Le générique du film *Passion* est constitué d'un carton indiquant le titre du film, puis il faut attendre la fin pour avoir les différents postes. Tous se succèdent alors, chaque corps de métier ayant son propre carton et son intitulé, des machinistes aux électriciens. Raoul Coutard est seul responsable de la photographie, il est accompagné plus bas de son cadreur et de son assistant.

Le générique du film *Prénom Carmen* commence par le titre puis est entrecoupé d'images du film. Le film commence avant que celui-ci soit terminé. Il est divisé en quatre cartons :

- Un carton introduit par « avec » et réunissant les comédiens principaux
- Un carton réunissant les responsables du scénario, du son et de l'image
- Un carton rassemblant tous les techniciens confondus, son, image et mise en scène sous l'intitulé « techniciens »
- Un carton annonçant les musiques présentes dans le film

Jean-Luc Godard n'apparaît pas dans ce générique, il faut attendre la fin du film pour voir apparaître son nom, suivi de la formule « in memoriam small movie ». Quant à Raoul Coutard, la photographie n'est plus de son seul fait mais celle également de Kodak et de Jean-Bernard Menoud. Notons que la pellicule « Kodak » occupe la première place dans la responsabilité de l'image. Jean-Bernard Menoud était déjà présent dans *Passion* sous l'intitulé « vidéo » et cette première expérience à la photographie du film se révèle concluante puisqu'il occupe la place de Raoul Coutard sur le film suivant, *Je vous salue Marie* (1985)

La dégradation de leurs relations est visible et lisible. Le titre de *Prénom Carmen* vient d'un dialogue entre la jeune femme et son amant Joseph :

**Carmen.** Qu'est ce qui vient avant nom ?

**Joseph.** Le prénom.

**Carmen.** Non avant, avant qu'on nous appelle.

**Joseph.** Je vois pas.

**Carmen.** Souvent qu'je me dis que... j'ai pas grand-chose à faire avec toi.

Joseph, plus loin dans le récit et désormais seul :

**Joseph.** Carmen nom de dieu ! Ça doit être ça qui vient avant... le nom de dieu.

Pour Raoul Coutard il n'y pas à chercher plus loin : ce qu'il y a avant son nom c'est l'industriel Kodak et ses pellicules. Plus terrible encore est ce carton rassemblant sans distinction les techniciens sous la même bannière. Comme si avant toutes choses, un machiniste ou un perchman n'était qu'un technicien. Ironie de ce prix exhibé avant le commencement du film : « ce film a reçu le lion d'or à Venise et une mention spéciale pour la valeur technique de l'image et du son ». Enfin, loin devant le générique présentant toute l'équipe du film, en toute fin, apparaît le seul nom de Jean-Luc Godard et de ses souvenirs énigmatiques. L'isolement du cinéaste qui se souvient des « small movie », séparé de son équipe par le film lui-même, traduit un mal-être dans la réalisation de *Prénom Carmen*. L'acte de jouer lui-même dans le film est aussi une manière de se séparer des techniciens, de clairement signifier qu'ils ne font plus partie de la même équipe. Cette attitude du créateur qui signe seul son œuvre est aux antipodes de la démarche de *Passion* qui consistait en une réinvention du cinéma et de sa pratique notamment grâce au travail de techniciens. Lors de la conférence de presse du film *Passion* en 1982 un journaliste interroge le cinéaste sur la beauté des films récents, en demandant l'implication du chef opérateur. Jean-Luc Godard cite lors de la conférence de presse du film en 1982 le couplet d'une chanson de Léonard Coen :

I came so far for beauty

I left so much behind

My patience and my family

My masterpiece unsigned

I thought I'd be rewarded

For such a lonely choice

Nous trouvons ici à la fois la quête de la beauté, qui est au cœur de la démarche de *Passion*, mais aussi le regret de ce choix solitaire, de l'absence de récompense, de l'absence de signature des œuvres. *Passion* contrairement à *Prénom Carmen* fut un échec commercial.

**Nous nous intéresserons dans une première partie à décrire ce que Raoul Coutard a fait de la pellicule Kodak puis nous nous pencherons sur la démarche solitaire de Godard comme peintre. Enfin nous conclurons sur l'innocence perdue, de *Passion* à *Prénom Carmen*.**

## 1) Raoul Coutard et Kodak

« Je ne voulais pas de Fuji. Les japonais ont mis au point une pellicule qui est faite pour les couleurs, les lumières japonaises, qui ne sont pas les couleurs et les lumière de Vermeer ou de Rembrandt »<sup>105</sup>

Voilà pour le choix de la pellicule par le réalisateur. Les pellicules japonaises et les pellicules américaines sont calibrées pour un rendu différent des peaux, cela influe bien évidemment sur le rendu global de la lumière et de la couleur. Nous nous efforcerons dans cette partie, de comprendre, en regard de ce nous savons déjà de son poste, quel fut les apports respectifs de Raoul Coutard et de la pellicule Kodak.

### ***Dynamique contrariée***

« la pellicule qu'on a utilisé quand on faisait *Une femme est une femme*, donc il y a pratiquement un demi-siècle, faisait 64 ASA et on avait comme marge quatre diaphragmes de différence entre les parties éclairées et les parties sombres ; là on a une pelloche qui fait presque 500 ASA et il y a un des plans... c'est pour ça que je l'ai choisi, les persiennes sont fermées et derrière le soleil, il y a onze diaphragme de différence, c'est considérable comme avancée technique »<sup>106</sup> témoigne Raoul Coutard lors d'une conférence à la cinémathèque française. *Une Femme est une femme*, le premier film en couleurs de Jean-Luc Godard et de Raoul Coutard, la pellicule a à la fois gagné en sensibilité mais aussi en dynamique. Cela permet d'éclairer sans lumière additionnelle or son invention de l'éclairage indirect en plafonnier pour le tournage d'*A bout de souffle*, était une tentative de palier au manque de sensibilité sans ajouter de direction particulière, dans une parfaite neutralité. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut entendre la confession énigmatique de Jean-Luc Godard lors de la conférence de presse du film *Passion* à Cannes :

« Un éclairage général et généreux la grande force de Raoul c'est son (...) je crois que c'est pour ça que les opérateurs lui en ont voulu parce que avec un éclairage il permet à

---

<sup>105</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.582

<sup>106</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

dix metteurs en scènes de faire dix films différents en laissant le même éclairage, Antonioni peut tourner sur le même plateau que moi, il peut faire un autre film, Raoul ne changera pas son éclairage, Scorsese peut, Coppola peut, Rivette peut. Et ca c'est ce j'appelle un paysan de la photographie, qui se sert de la lumière pour nourrir le film »<sup>107</sup>

Or l'arrivée des pellicules très sensibles va bouleverser la donne : plus besoin d'établir un niveau, la sensibilité de la pellicule ainsi que sa dynamique permettent de filmer dans à peu près n'importe quelle configuration si on leur ajoute les nouvelles optiques à grandes ouvertures. Il ne s'agit pas pour Jean-Luc Godard et Raoul Coutard de filmer comme ils l'ont toujours fait avec ces nouveaux outils mais bien au contraire d'en explorer les limites :

« Aujourd'hui, les pellicules sensibles, on ne s'en sert pas comme il faudrait. Elles m'ont toujours intéressé mais les opérateurs comme Lubtchansky, eux, se servent de pellicule sensible en travaillant à f.4, ce qui n'a aucun intérêt. Moi je préfère prendre une pellicule moins sensible pour travailler dans la partie la plus sensible, qui n'est pas étudiée dans les labos »<sup>108</sup>

Jean-Luc Godard utilise une pellicule 100 ASA pour *Sauve qui peut (la vie)* et travaille l'image dans la partie la plus sensible de la courbe sensitométrique dans le but d'obtenir un rendu d'image particulier. Cela passe par la réalisation de tests, notamment du coin de Goldberg, en laboratoire en amont du tournage :

« on faisait beaucoup d'essais de sensito avant, pour bien tester la pellicule et savoir comment ca marchait avec en même temps des tests au labo pour être sûr que les temps de développement étaient corrects, maintenant on a moins l'habitude de faire ca et puis moins le besoin je crois aussi »<sup>109</sup>

Ce ne sont donc pas des improvisations sur le terrain avec de vagues considérations techniques mais une véritable recherche scientifique et esthétique qui précède le tournage.

---

<sup>107</sup> GODARD Jean-Luc, conférence de presse du film *Passion*, Cannes, Festival du film, 1982

<sup>108</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.538

<sup>109</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

La dynamique de la pellicule est également contrariée par l'utilisation d'une figure de style qui appartient en propre au duo que Godard et Coutard :

« (à propos de la séquence du train de *Soigne ta droite*) Ca c'est le contre-jour godardien typique, on expose pour l'extérieur et l'intérieur vient comme il peut, ca il l'a fait, à partir d'un certain moment il l'a fait pour tous les films, peut être que c'est à partir de *Soigne ta droite*, j'ai l'impression que c'est à nouveau dans *Hélas pour moi*, dans *Nouvelle Vague* avec Dutronc »<sup>110</sup>

La directrice de la photographie française se trompe en faisant remonter l'invention du « contre-jour godardien » aux années 1980. Il s'agit d'exposer correctement l'extérieur pour n'obtenir que les silhouettes des personnages. Ce motif se trouve d'ores et déjà dans toute l'introduction du film *Week-end* de 1967. Il parsème toute l'œuvre du cinéaste, y compris les films *Passion et Prénom Carmen*, dont les points d'orgue sont souvent éclairés de la sorte : la fin de *Prénom Carmen*, les scènes d'amour entre les deux amants, que ce soit Jerzy et Isabelle ou Carmen et Joseph. Les pellicules couleurs sont équilibrées soit pour la lumière de jour, aux alentours de 5400 K ou 5600 K soit pour la lumière dite artificielle à 3200 K. Si l'on filme une entrée de lumière naturelle avec une pellicule équilibrée pour la lumière artificielle, celle-ci apparaîtra plus bleue qu'elle semble l'être à l'œil. Une pratique courante consiste donc à réchauffer les entrées de lumière naturelle afin d'atténuer ce contraste qui choque la perception habituelle car l'œil équilibre naturellement cet écart. Telle n'était pas l'intention de Godard et de Coutard qui conservent ce contraste coloré :

« Pour *Prénom Carmen* Jean-Luc a voulu, parmi toute une série de choses, qu'on garde les extérieurs bleus, 5400, c'est-à-dire sans aucune correction ; on a le bleu extérieur et le doré intérieur. Naturellement les gars ont vu ca, ils voient du bleu qui arrive, ils mettent un petit coup de patin et essayent de broyer tout ce bazar »<sup>111</sup> témoigne Raoul Coutard en parlant des étalonneurs qui « restaurèrent » la copie aux détriments des choix de mise en scène.

---

<sup>110</sup> CHAMPETIER Caroline, *projection de Soigne ta droite de Jean-Luc Godard (1987)*, PARIS, Cinéclub de l'ENS Louis-Lumière au Grand Action, 2017

<sup>111</sup> COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

« Toute la séquence d'hôtel est jaune, c'est l'intérieur, mais l'extérieur la mer, les ciels sont bleus. Raoul a très bien su... C'est Carmen enfin : le chaud et le froid. Elle fait froid dans le dos, et elle envoie de la chaleur en permanence. Ce n'est pas de l'éclairage, c'est de la lumière »<sup>112</sup>

Nous parlerons du rapport aux couleurs lors de la partie suivante, mais nous voyons ici, qu'il y a eu commande de la part de Godard, qui souhaitait avoir des intérieurs jaune et des extérieurs bleus. Or cette demande a été pleinement satisfaite. Pour cette scène au moins, nous pouvons dire que le contrat de réalisateur à chef opérateur a été rempli. Mais cela s'est fait par un jeu de compromis : alors que le Break 305 ne contenait que deux mandarines, des réflecteurs en polystyrène, Raoul Coutard dispose trois arcs électriques à l'extérieur de l'hôtel afin de recréer le jour. De même, la mer de nuit sera éclairée grâce à un Cinepar. *Prénom Carmen* en général et la scène dans l'appartement de Trouville en particulier constituent pour le directeur de la photographie, sa plus grande réussite : « n'importe quel con aurait fait le *Crabe tambour*, les paysages étaient tellement beaux, qu'il aurait vraiment fallu être un pauvre mec pour les rater (...) là il y a un travail, de mise en place, de construction »<sup>113</sup> nous retrouvons ici l'humilité technicien, qui répète à l'envie que personne ne pouvait rater la photographie du *Mépris*. Raoul Coutard a la modestie, et le pragmatisme, de s'effacer face à la lumière naturelle.

---

<sup>112</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998, p.582

<sup>113</sup> COUTARD Raoul, *Ibid.*

### **Usage du projecteur unique**

Nous avons vu que la sensibilité des pellicules permet de ne plus se soucier du niveau lumineux globale de l'image mais de se concentrer sur l'attaque, la direction de la lumière :

« Là on voit très bien le système d'éclairage avec les lampes aux plafonds, les photofloods des réflecteurs, et qui est complètement en réflexion c'est-à-dire que ça donne suffisamment de lumière pour pouvoir tourner dans la pièce et il suffit de mettre deux ou trois projecteurs qui donnent une direction à la lumière. Ça permet de tourner assez vite »<sup>114</sup> se remémore Raoul Coutard. Or, nous l'avons vu, Godard souhaite que Coutard n'utilise qu'un projecteur pour les intérieurs. Penchons nous sur l'utilisation de cet unique projecteur à travers l'analyse comparée de deux plans successifs issus de la scène de braquage de *Prénom Carmen* :



Figure 19: photogramme de *Prénom Carmen*

La banque est notamment éclairée par des luminaires jaunes des deux côtés de l'escalier, une entrée de lumière du jour perce depuis les haut des escaliers. Le mobilier, le sol et les murs sont réfléchissants et dans les tons ocres. Le projecteur utilisé, d'après sa teinte les ombres qu'il provoque, est une face ouverte. Sur le premier photogramme nous

---

<sup>114</sup> COUTARD Raoul, « entretien avec Alain Bergala », supplément du dvd *Deux film de... Prénom Carmen et Hélas pour moi*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005

devinons qu'il se trouve derrière une des alcôves, à hauteur d'homme. Il habille le mur de deux rayons lumineux, et projette l'ombre de Carmen sur le mur du fond.



Figure 20: photogramme de *Prénom Carmen*

Nous retrouvons le projecteur lors du plan suivant, toujours depuis l'alcôve mais cette fois assez bas, la rambarde de l'escalier, provoquant ainsi l'ombre en arabesque que l'on peut voir sur le mur du plan de droite. Position des plus judicieuses puisque non seulement il habille le décor de l'ombre de l'alcôve mais il joue comme latérale-contre sur Joseph, dont on ne voit pour le moment que l'ombre escaladant la rambarde, et accentue la silhouette de Carmen, entre l'ombre et la lumière.

Le faux raccord lumière est ici présent d'un plan à l'autre mais aussi à l'échelle de la scène puisque nous avons déjà vu ces espaces éclairés différemment. Raoul Coutard cherche à chaque plan la place la plus pertinente pour le projecteur, sans se soucier de savoir quel plan viendra après ou quelle continuité respecter. Cette stratégie est propre à cette scène qui joue sur des contrastes violents, des changements radicaux. Ces faux raccords n'ont en tout cas pas choqué le jury du festival de Venise qui ont exceptionnellement récompensé la « valeur technique de l'image ». Ici aussi la commande semble donc remplie : faire autant avec un projecteur qu'avec un camion rempli.

### ***Lumière où la narration est possible ?***

Le conseiller à la lumière ne doit pas seulement s'occuper de l'unique projecteur mais également prêter attention à la lumière naturelle. Or la particularité de *Prénom Carmen* vient de ce que toutes les scènes en extérieurs se font sous un ciel nuageux, pluvieux, maussade, parfois en plein brouillard comme dans le photogramme ci-dessous.



Figure 21: photogramme de *Prénom Carmen*

L'unique percée de soleil a lieu dans l'appartement de Trouville qui correspond à une échappée, à une éclaircie dans la tragédie que nous décrirons plus loin. Il y a une nette opposition entre le déroulement de l'histoire, le braquage, la poursuite, le procès, l'issue tragique, et la réclusion dans l'appartement. Le contrat du cinéaste au chef opérateur de travailler en lumière naturelle est donc aussi rempli, malgré les concessions qui ont été faites sur l'utilisation des projecteurs.

## 2) Solitude du peintre

« il faut se remettre au travail de la représentation, et pour cela, le meilleur stimulant, le meilleur modèle, c'est toujours et encore la peinture, *la* peinture, paradigme de l'art solitaire »<sup>115</sup> considère Jacques Aumont. Pourquoi mettre son seul nom en fin de générique, si ce n'est pour imiter la trace du peintre en bas de son œuvre ? « Dans ses films récents, Godard figure au bord, aux marges, parfois seulement par l'intermédiaire de son nom : comme figurait le peintre, sûr de son art, la tête tournée vers le spectateur, modeste et orgueilleux dans un coin de la toile. C'est par toute cette attitude, modeste et laborieuse à la fois, que Godard se pose comme artiste. Et c'est pourquoi il se choisit, plus encore que celui du musicien, le modèle du « peintre » : pour pouvoir mieux signer ».

A la lumière du générique de *Prénom Carmen*, nous nous intéresserons ici à la manière dont Jean-Luc Godard se coupe de son équipe technique en général, et de son directeur de la photographie en particulier, pour endosser le rôle d'artiste-peintre qui signe seul son œuvre. D'une part le réalisateur joue lui-même le rôle d'un cinéaste fou et pervers, dupe des manigances de sa nièce. D'autre part, l'obsession du cinéaste pour la couleur du film, avec laquelle il entretient un rapport direct, devient ici malade et ainsi vecteur d'un certain isolement. Isolement également induit par l'utilisation répétée du flou, qui n'est rien d'autre que le regard sur les choses que le cinéaste nous impose.

---

<sup>115</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, op. cit., p.227

### **Le Cinéaste aux oubliettes**

L'oncle Jean est un des personnages secondaires de *Prénom Carmen*. Il est l'oncle de Carmen qui était sa « nièce préférée » et qu'il souhaitait « toujours faire tourner » dans ses films.

L'amour incestueux de l'oncle envers sa nièce est clairement désigné, que ce soit par le comportement de l'oncle qui caresse les lèvres de sa nièce, un geste dont nous avons déjà parlé précédemment, ou par la confession de Carmen à Joseph : « j'ai habité ici chez un de mes oncles, je devais avoir treize ou quatorze ans, là bas c'était le salon, et ici c'était sa chambre, sa chambre... ». Cet inceste est d'autant plus troublant qu'il lie le réalisateur et l'actrice principale. La figure de Jacques Villeret fait écho à ce malaise. L'acteur, qui reviendra dans plusieurs des films de Godard, fait une apparition dans les toilettes du supermarché où Carmen urine, toujours enchaînée à Joseph. Alors que Carmen retrousse sa jupe pour uriner, Jacques plonge ses doigts dans un pot et en suce le contenu. Le bruit de cette succion, les toilettes, la grossièreté du vol, son silence, son regard pervers, son inutilité narrative malgré son omniprésence à l'image, procurent un malaise intense. Le film confère à ce personnage un sens narratif : c'est lui qui dénonce le couple à la police. Reste ce soupçon de perversité, celui du regard d'un réalisateur lubrique : « si j'vous met le doigt dans l'cul et que vous comptez jusqu'à trente, là, do re mi fa sol, là j'aurai de la fièvre » déclare t-il à son infirmière sous prétexte qu'« aujourd'hui on dit jamais ce qu'on veut ».

L'oncle Jean est un cinéaste. « il fait plus de film il est malade » nous apprend Carmen. Il est reclus dans une riche pension pour réalisateur fou. Jean-Pierre Mocky y loge aussi, et pourchasse Carmen en scandant le titre de son dernier film « Y a-t-il un français dans la salle ?! ». L'infirmière le calme et le rassure à grand renfort de « on vous appellera » ou « on vous écrira ». Ces phrases qui se veulent rassurantes sonnent comme une invitation à sortir du film : « on vous appellera quand on aura besoin de vous ». Carmen lui propose à son oncle de sortir de sa chambre pour réaliser un nouveau film :

**Carmen.** Tu pourrais nous aider avec tout ton matériel vidéo, il y a des fleuves de fric à gagner ! Tu veux que je demande à Monti ?

**Oncle Jean.** Je sais pas il faut voir.

Plus tard dans le film il explique à Jacques Monti, le compère de Carmen :

**Oncle Jean.** Il y a trois quand je dirigeais Marlene Dietrich et Ludwig Beethoven à Nice, j'étais producteur à ce moment là, associé avec Robert Dorfman ... et puis y avait pas d'argent pour payer les ouvriers, alors on a joué la paye des techniciens et des acteurs, on a perdu. J'ai été renvoyé du cinéma...cinématographe. Mais je vais prendre ma revanche. C'est pour ça quand... ma nièce m'a parlé de votre projet, j'ai accepté.

Nous avons vu dans la sous-partie « Scénario comme procédé comptable » que ce tournage n'est qu'un prétexte à l'enlèvement d'un riche industriel par la bande de Carmen et de Jacques. L'oncle Jean en est l'appât, le prétexte.

La description du tournage comme industrie dans le film *Passion* n'était pas tendre avec les techniciens, qui brouillaient plus qu'autre chose la vision de Jerzy, mais elle leur attribuait un certain professionnalisme. La description du tournage de *Prénom Carmen* compare l'équipe d'un film à une bande de criminels ne voyant dans le réalisateur que l'opportunité de gagner de l'argent.

« Mon ambition c'était de jouer un petit rôle, d'abord l'envie inconsciente d'être devant la caméra pour me sentir un peu à l'aise parce que je me dispute un peu trop souvent avec ceux qui sont derrière et puis il y a quelque chose dans le cinéma français d'avant guerre qui était les deuxième rôle et moi, mon idéal la dedans, c'était pas du tout comme on a pu dire, ce qui me semble grotesque Chaplin Keaton ou des choses comme ça, mais des deuxième rôles dans le cinéma français qui avait une importance »<sup>116</sup> rapporte Jean-Luc Godard lors d'une interview. C'est donc bien, en partie, pour prendre une certaine distance avec son équipe technique que le cinéaste choisit de figurer dans son film. La réplique « la solitude m'a forcé à faire de moi-même pour moi un compagnon » de Joseph pourrait aussi bien être celle de L'oncle Jean / JLG.

---

<sup>116</sup> DEFAYE Christian, « Spéciale cinéma : Prénom Carmen », Suisse, Radio Télévision Suisse, 16 janvier 1984, url : <https://www.rts.ch/play/tv/special-cinema/video/prenom-carmen?id=3447815>

## ***Obsession de la couleur et des bruits***

Caroline Champetier, qui collabore à la suite de Raoul Coutard avec Jean-Luc Godard dans les années 1980 en parle ainsi :

« il fait parti de cette génération, la première génération des cinéastes de la Nouvelle Vague qui sont leur propre art director, donc tout ce qui est devant la caméra est vu par lui, décidé par lui, pensé par lui, les costumes, là où on tourne évidemment... Bon il me faisait confiance sur le diaph, voilà »<sup>117</sup>

Et plus loin :

« Tout est prêt et c'était pas forcément décidé, dans le stade, où il mettait des corps, oui c'était comme un peintre ou son propre accessoiriste, il touchait tout, d'ailleurs la première série de photos que j'ai faite de Godard un peu auparavant sur le tournage de *Déetective* c'est les photos de quelqu'un qui touche tout, les gens, les rideaux, il parle très peu, il a tout le temps le cigare dans la bouche, par contre il touche, il aménage tout »<sup>118</sup>

Cette attention particulière portée aux détails des costumes et des décors, décrite par Caroline Champetier comme obsessionnelle. Il occupe la position du peintre : puisque le film ne s'étalonne pas dans les détails, il est en effet seulement possible d'ajouter un « point » de rouge, de vert ou de bleu à la globalité de l'image, il choisit par ce biais la teinte qui apparaîtra à l'écran après analyse de la pellicule. Cela peut aller du simple choix des rayure du peignoir *d'A bout de souffle* à la mesure drastique qui consiste à peindre le visage de Jean-Paul Belmondo en bleu dans *Pierrot le fou*. Ce sont là des cas extrêmes, son travail consiste le plus souvent à équilibrer ou à déséquilibrer les présences des primaires dans chaque plan. « Jean-Luc est assez fasciné par la couleur : dans *Pierrot le fou*, il a «barbouillé» certains aspects, dans *Le Mépris*, également, c'est lui qui a peint les statues. Ça fait partie de son univers »<sup>119</sup> témoigne Raoul Coutard.

---

<sup>117</sup> CHAMPETIER Caroline, *projection de Soigne ta droite de Jean-Luc Godard (1987)*, PARIS, Cinéclub de l'ENS Louis-Lumière au Grand Action, 2017

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> PARAIS Pierre-Emmanuel & RENOUE Maris, *Protée* « interview avec Raoul Coutard », Paris, volume 31 n°3, 2002, p.103

Les couleurs primaires plastiques et optiques, le bleu, le jaune, le vert et le rouge sont privilégiés parmi toutes. Ce choix a une justification technique : la pellicule couleurs est constituée de trois couches sensibles au vert, au bleu et au rouge. Cette trichromie permet par recoupement des primaires d'obtenir un panel de teintes. Néanmoins, seuls ces trois primaires, le rouge, le bleu et le vert sont clairement définies par le fabricant. Les teintes non primaires et leurs nuances ne peuvent être fidèlement reproduites que par tâtonnements. Les couleurs non primaires du film ne seront jamais que des approximations de teinte par l'analyse de la pellicule, jamais de pures touches de couleurs. La cantine du tribunal nous montre très bien que cette recherche d'équilibre des primaires ne s'effectue pas seulement dans le choix des costumes et des accessoires mais aussi lors des repérages. Or une fois que ces masses de couleurs sont disposées sur le plateau, le travail du cadre consiste avant tout à en doser la proportion dans l'image. Caroline Champetier ajoute à propos de la lumière : « non je pense que sur la lumière il aimait que ça ressemble à ce qu'il voit, alors vient la problématique « avec ou sans lunette » parce qu'il est quand même très myope alors ce qu'il voit c'est des couleurs et des volumes, et des couleurs qui sont primaires, basiques, on sent que ce n'est pas un langage de la complémentaire quoi, c'est du rouge c'est du bleu c'est du jaune »<sup>120</sup>

La myopie du cinéaste lui permet d'organiser l'image, non pas en terme de cadre, d'encadrement nous l'avons vu, mais en terme de densité de couleur. Le photogramme ci-dessous nous le montre très bien, la répartition du jaune, du rouge et du bleu est quasi-parfaite.

---

<sup>120</sup> CHAMPETIER Caroline, *projection de Soigne ta droite de Jean-Luc Godard (1987)*, PARIS, Cinéclub de l'ENS Louis-Lumière au Grand Action, 2017



Figure 22: photogramme de *Prénom Carmen*

*Prénom Carmen* est un film bleu, jaune et doré, comme la *Lettre à Freddy Buache* (1982) était un film sur le bleu et le vert de Lausanne. En termes de symboles, la mer bleue évoque la tragédie à venir. Le jaune de Van Gogh, ou celui d'un autre comme le précise l'Oncle Jean : « Faut chercher mon vieux, Van Gogh a cherché un peu de jaune quand le soleil a disparu », « si Van Gogh avait vu ce jaune », ou comparant son écharpe à celle de Jacques, de deux nuances de jaune différentes, le doré des brioches, le jaune de ses cigarettes. C'est le jaune de la folie du vieux réalisateur mais aussi celui du luxe de l'hôtel, du restaurant ou de la banque, de l'argent. Notons que le jaune est la couleur complémentaire du bleu, d'un point de vue physiologique, l'œil humain, ou plutôt le cerveau, invoque du jaune lorsqu'il est soumis à du bleu et inversement. Monet peint ses bottes de foin sous un soleil jaune. Leurs ombres à la teinte bleue du ciel. Nous avons une opposition entre le jaune de la source lumineuse, celle du soleil ou des lampes omniprésentes dans le film, et le bleu de l'ombre, de l'extérieur que dévoile une fenêtre. La couleur est un rapport direct qu'entretient le réalisateur avec son film, qu'il décore et peint souvent lui-même. C'est une manière de court-circuiter son équipe technique, notamment Raoul Coutard qui reste le responsable de l'image. Bien que, nous l'avons vu, le cinéaste procède ainsi depuis ses premiers films, cette pratique prend un tour obsessionnel avec *Prénom Carmen* : il va, sous le masque de son personnage d'oncle Jean, peigner sans le prévenir un des acteurs pendant la prise, organiser des figurants dans

l'arrière plan selon leur physionomie et leur couleur de peau : « Une ronde, une blanche et deux noirs pour que ça croche ». Nous sommes très loin de l'attention qu'il portait aux traits de visage des ouvrières de Passion ou encore à la performance de gymnastique de la jeune fille de l'hôtel. Il n'y a plus de découverte, d'épiphanie dans cette attention minutieuse, le cinéaste ne se laisse plus surprendre. L'oncle Jean manifeste au début de Prénom Carmen une curiosité pour le bruit qu'émettent les objets dans sa chambre d'hôpital, que ce soient les murs, les vitres des fenêtres ou le lit de métal. Il les cogne successivement selon un certain rythme, en épuisant toutes les possibilités de bruit qu'offrent le décor et les accessoires. Lors de sa rencontre avec Jacques, l'oncle Jean cherche Carmen dans la veste du jeune homme, derrière le bar en répétant « Mais Carmen elle est pas là ? pas là ? pas là ? » Diminuant progressivement le ton, comme s'il s'agissait de l'écho de sa propre voix. Il en va de même dans sa manière de répéter le « peut-être » de l'infirmière « être... être... » Avant de s'endormir. Il est le maître d'orchestre de la bande image et de la bande sonore. « Le décor est une page blanche, j'ai pas envie que des cons marchent dessus alors sortez »<sup>121</sup> aime à dire Godard sur le tournage comme le rapporte Raoul Coutard.

---

<sup>121</sup> COUTARD Raoul, « entretien avec Alain Bergala », op. cit.

## ***Le point de vue de l'artiste***

Nous avons vu que la profondeur de champ de *Passion* permettait la superposition de différentes histoires au sein d'un même plan. Le parti-pris de *Prénom Carmen* est inverse il y a un resserrement de l'image autour d'une tragédie centrale. Avec la pellicule de 500 ASA, le choix a été d'utiliser des filtres à densité neutre et d'ouvrir le diaphragme. Cela bien sûr, comme nous l'avons vu, afin d'exploiter la partie de la courbe sensitométrique qui n'a pas été optimisée par le fabricant. Néanmoins, la conséquence en est une réduction drastique de la profondeur de champ de l'image.

« Qu'est ce que le point ? Deux choses au moins, et liées – cela n'est certes pas pour faire peur à Godard : le point de netteté, celui où toutes les choses sont définies et où se cerne l'essentiel, sinon l'essence. Et le point de vue, celui pour lequel on définit cet essentiel. Sens profond de ce déplacement : peu importe la composition du cadre, sa structure visible, et si l'on veut sa forme, un rapport juste est établi entre un regard, celui de l'artiste évidemment, et un objet de regard »<sup>122</sup>

Le n'a rien à chercher dans la profondeur du café ou dans la cantine du tribunal (photogrammes de la page 101 et de la page 105). Il y a une direction du regard, une intention qui tranche avec l'ambiguïté présente dans les images de *Passion*. C'est que *Prénom Carmen* a, contrairement à *Passion*, une direction donnée, celle de la tragédie.

---

<sup>122</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, op. cit., p.244

:



Figure 23: photogramme de *Prénom Carmen*

L'expansion de la profondeur de champ de *Passion* avait un sens : il y avait une circulation entre l'hôtel, l'usine et le studio. Les ouvrières, le patron, les techniciens, réalisateur fréquentaient les mêmes lieux et communiquaient. *Prénom Carmen* oppose à ce modèle le principe de bande : la bande de criminels de Jacques, la bande de musiciens du Quatuor, la bande des gendarmes, la bande de l'oncle Jean, la bande de Claire avec son frère et son père. Or ces bandes ne communiquent pas, ne se mélangent pas et pratiquent au contraire l'exclusion de ses membres : Joseph s'exclue volontairement de la bande des gendarmes mais ne peut pas entrer dans la bande de criminels de Jacques car pour cela « il faut avoir fait des études ». La critique du corporatisme des techniciens est à peine dissimulée. Cette élimination de Claire du Quatuor et de Joseph de la bande passe également par le traitement de l'image.

Le quatuor Prat, constitué de deux violons, d'un alto, remplacé pour les besoins du film par l'actrice Myriem Roussel, et d'un violoncelle. Lors d'une répétition, le premier violon au regard sévère réprimande une nouvelle fois Claire, décidément mauvaise élève : « Non non, non non, non non, prends la première phrase venue construite sur l'harmonique ». Claire ne fait alors qu'imiter les gestes de jouer en exécutant d'amples mouvements de bras et d'archer sans produire aucune note. Or la première phrase

qu'elle interprète est aussitôt interrompue puis rejouée par le second violon. Comme si le film regrettant de l'avoir montré, revenait sur sa décision. Claire est également exclue du quatuor par le cadre : alors que chaque plan de musiciens fonctionne en binôme, un sujet et une amorce, elle reste seule. Lors d'une autre répétition alors qu'un plan de 55 secondes est accordé au violoncelle et qu'un plan de 1 minute et 37 secondes est entièrement dédié aux répétitions des violons, Claire ne profite que d'un passage éclair à l'image d'une durée ridiculement écourtée de 3 secondes bien que le conducteur ait remarqué « faut qu'on entende beaucoup plus le second violon et l'alto là ». Nouvelle réprimande de la part du second violon « Oh Claire ! ».

Le quatuor apparaît pour la dernière fois dans l'hôtel Intercontinental lors de la scène finale du film. Cette scène voit sa première rencontre avec la trame du récit dont il était jusque là narrativement déconnecté. Le quatuor est cependant relayé au second plan, généralement flou ou coupé par le bord du cadre, leurs discussions sont parasitées par les dialogues en arrière plan, le montage ne les fait intervenir que ponctuellement, jamais dans une réelle continuité. Leurs intérêts aussi ne sont pas respectés : le premier violon s'exclame en apercevant l'Oncle Jean « Ha c'est vous. Vous savez que nous ne sommes pas un orchestre de thé dansant », et l'oncle de répondre par une boutade « et oui, les temps sont durs pour des œufs comme nous ». Dans un premier plan large du restaurant de l'hôtel, entre un technicien qui surveille le matériel du film au troisième plan l'industriel occupé à lire un livre épais sur « Les Paradis fiscaux ». Le quatuor est coupé par le bord du cadre si bien que nous n'apercevons que le premier violon et Claire. De plus une plante verte vient parasiter le champ de vision du spectateur. Dans un deuxième plan large de l'hôtel, en contrechamps par rapport au précédent, le groupe est assis au premier plan et flou, toujours en carré, toujours en répétitions. Au second plan et net, Carmen demande aux clients s'ils acceptent d'être filmés. Le violoncelliste amorce leur dernière discussion : « Ca va c'est, c'est trop triste », le premier violon « mais il faut que ce soit triste » le second violon « oui mais le jour se lève », le premier violon « le jour se lève oui... Bon de toute façon Claire n'a pas pris le bon coup d'archer ». L'histoire de Claire est elle aussi relayée à l'anecdotique dans le cadre, sa surprise à la vue de Joseph occupe une fine bande de l'image au second plan flou dont plus de la moitié est occupé par le serveur de l'hôtel qui lui vole la vedette. « Hho ! ». Le reste du dialogue se fera en off, sur des plans de coupe du lustre à travers la rambarde « Qu'est ce que vous êtes venus faire ici ? » « Je suis venu voir quelqu'un » « C'est elle... ». Claire n'apparaît alors

plus à l'image. Ce même serveur est le nouvel amant de Carmen comme elle le fait clairement comprendre à Joseph. Lui est accordé un gros plan ainsi que la dernière réplique du film.

Rares sont les plans sur les figurants-smicard. Ceux-ci ne s'émancipent de leur tâche, à l'instar la serveuse-gymnaste de *Passion*, mais l'effectuent servilement. La jeune femme garde les yeux baissés en lavant les taches de sang sur le sol de la banque, le vieil homme dépoussière le lustre avec soin, le serveur obéit à l'ordre crié par Jacques « Non des brioches ! Des brioches ! », la femme de chambre obéit à Joseph qui lui demande de se « tirer » sans pourboire, le garagiste quitte le champ après avoir amené la voiture.

Nous trouvons une hiérarchisation des figures à l'image qui reproduit évidemment les inégalités sociales. L'hôtel intercontinental, la riche pension pour réalisateur malade, le casino, la banque, les café parisien, la maison sur bord de mer... Les rôles titre baignent dans le luxe des lieux de tournage. Le seul figurant qui parvient à se démarquer le fait au détriment du personnage principal, Joseph, dont il vole la place et l'amante. L'intrigue s'est resserrée, elle ne déborde plus, les figurants restent dans leur rôle et dans le flou, et le tout nous mène inexorablement vers une conclusion tragique.

### 3) Innocence perdue

« Et les nuages, feraient-ils voir des torrents de vie ? » décrypte Claire sur sa partition. Si les nuages de *Passion* nous donne à voir des « torrents de vie », la mer de *Prénom Carmen* est un présage de mort.

Carmen visite son oncle malade lors de la première scène. La jeune fille rit à la blague de son oncle mais ce rire est coupé, au beau milieu d'un gros plan. Que cherche t-il à nous dire ? « La beauté est le commencement de la terreur de que nous sommes capables de supporter » annonce l'oncle Jean en citant le poète Rilke. Alain Bergala constate qu'« avec *Prénom Carmen*, Godard nous donne le sentiment qu'il peut à nouveau regarder la beauté en face. Mais parce qu'il en a dissocié les deux visages, la beauté de Claire et la beauté de Carmen, et qu'il peut se tenir quelque part entre les deux, comme il se tient depuis quelque temps entre la cacophonie et la musique, entre le brouillage et la Forme »<sup>123</sup>. S'il peut désormais regarder la beauté en face, peut-il l'entendre pour autant ? Le rire de Carmen, accompagnant le gros plan sur son visage n'est pas acquis, il faut que le cinéaste le trouve.

Le film *Passion*, nous l'avons vu, partait d'un feuillet d'idées, de personnages, de situation et de références picturales. Pour *Prénom Carmen*, trois éléments étaient connus des mois avant le tournage : les quatuors de Beethoven, la nouvelle de Prosper Mérimé *Carmen* datée de 1847 comme scénario ainsi qu'un feuillet indicatif avec photos des sculptures de Rodin mise en relation avec des extraits du *Carnet intime* de Beethoven qui couvre une période de 1804 à 1818. Contrairement au film *Passion* l'histoire du film préexiste au film.

« Au fur et à mesure qu'on avance dans le film, il donne de nouveaux éléments. Pour *Prénom Carmen* comme pour *Passion*, il a fait une bande-son où il raconte le film dans sa continuité, où il y a des extraits de la musique »<sup>124</sup> rapporte François Musy.

**Beauviala.** Et après tu as abandonné cette belle idée, filmer sur la musique préétablie d'une histoire connue.

---

<sup>123</sup> BERGALA Alain, « Les Ailes d'Icare », Paris, *Cahiers du cinéma* n°355, 1983, p.7

<sup>124</sup> MUSY François, « Les mouettes d'Austerlitz » entretien avec Alain Bergala, op. cit., p.12

**Godard.** J'ai abandonné oui.

**Beauviala.** C'est ce que je t'ai reproché à l'époque parce que c'était une grande idée ; à partir du moment où tu t'écartais du projet initial, et que tu filmais en son-synchrone, tu choisissais la caméra qui était plus silencieuse que l'autre, même si elle est peut-être moins bien sur l'image. Je pense souvent à *India Song*. Ce que j'aimerais, c'est un film où les bruits de fond et les gestes seraient synchrones, mais la parole un after-thought. Pourquoi n'es tu pas resté sur ce projet ?

**Godard.** La caméra n'était pas assez forte, ni moi non plus d'ailleurs... Tout n'était pas assez fort.

**Beauviala.** Ce qui m'avait ravi dans ce projet de *Carmen*, c'est qu'il y avait un son qui préexistait et qu'il y avait une histoire aussi qu'on avait pas besoin de raconter, c'est comme la Bible : Joseph et ses frères, tout le monde connaît. Ce me plaisait et c'est la raison pour laquelle je t'avais dit : tu auras deux caméras.<sup>125</sup>

Ces deux caméras sont l'Aaton 8/35 et l'Arriflex, comme le stipule le générique. Nous pouvons ajouter à ces outils le Stellavox bipiste dont l'inventeur est crédité au générique des « techniciens ». La première est bruyante, nous l'avons vu : « si elle n'est pas très silencieuse, pour les vingt prochaines années, ça ne fait rien, on pourra enfin filmer ceux qui écoutent, et par conséquent faire un peu plus attention à ce qu'on dit »<sup>126</sup>

C'est que ce qui intéressait le Jean-Luc Godard de *Passion*, ce n'étaient pas les paroles, mais bien les gestes des ses ouvrières que nous avons oubliées. Cette quête de ce qui vient avant le prénom, avant qu'on nous appelle, équivaut à la recherche de *Passion*, d'un visage moins les histoires. Or Jean-Pierre Beauviala nous fait toucher du doigt ce dont il s'agit : « les bruits de fond et les gestes seraient synchrone, mais la parole un after-thought ». La parole viendrait après, après les gestes et le monde, à rebours de la parole créatrice de la Genèse.

L'enregistrement du son d'un film se fait sur plusieurs pistes, correspondant à un ou plusieurs micros. *Prénom Carmen* a été enregistré sur deux pistes, Godard lui-même ne

---

<sup>125</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit., p.537

<sup>126</sup> GODARD Jean-Luc, *ibid.*

monte que sur deux pistes son depuis son studio à Rolle « parce qu'on a que deux mains ».

Le quatuor de Beethoven ne s'organise pas en piste mais en lignes : deux lignes de violon, une et une de violoncelle.

Enfin, trois pistes images : une composée des répétitions du quatuor Prat, une constitué de plans de coupe, et enfin celle du récit de Mérimé porté par Joseph et Carmen. La première est comparable à la bande musicale, la seconde à la bande d'ambiances ou de présence du monde, la troisième et dernière aux voix et bruits des comédiens.

Toutes ces pistes, image et son, ou lignes de musique, se superposent les unes aux autres, se brouillant parfois, se répondant, s'interrompant brusquement. Il y a une recherche d'une forme d'harmonie, qui verrait l'image et le son se confondre. Dans son studio à Rolle, Godard ne fait aucune différence entre les étapes de montage-image, montage-son et mixage. Toutes se confondent, un son pouvant appeler une image et inversement. L'une des pistes peut prendre le dessus sur l'autre, ou s'effacer. François Musy, ingé-son, perchman, monteur-son et mixeur, nous renseigne sur cette étape :

« C'est-à-dire que les autres, ceux qui travaillent avec beaucoup de pistes, à force d'additionner, ils arrivent à soustraire sur le son. Faire en sorte que l'on n'entende pas l'arrivée des pistes fait que tu es sur un mode linéaire. Dans *Prénom Carmen*, au contraire, on orchestre des éléments les uns par rapport aux autres et par moment, tu as des arrêts brutaux comme dans n'importe quelle composition musicale. Ce n'est quand même pas systématique, il y a aussi des moments où l'arrivée des pistes se fait en douceur, mais quand tu as un arrêt cut, ça veut dire que tu as une rupture de rythme et que le rythme ça reprend différemment. Tu orchestres tes sons comme une écriture musicale. Les mouettes n'arrivent pas petit à petit sur le son de mer, là c'est vraiment le trombone qui s'arrête pour permettre au violon de jouer, c'est aussi un dialogue entre deux sons »<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> MUSY François, « Les mouettes d'Austerlitz » entretien avec Alain Bergala, op. cit., p.14

### ***Une musique et une histoire préétablies***

Le film *Prénom Carmen* ne doit rien à l'opéra de Bizet qui est évacué par un homme chauve et bedonnant, sifflotant et chantonnant l'air de Carmen dans l'hospice. L'oncle Jean, se lève et marche dans la direction inverse, alors que l'homme s'approche sur le plan visuel et sonore du spectateur pour s'effacer en fondu dans le plan suivant. S'agissant d'une tragédie, nous commencerons par décrire la fin qui voit Carmen mourir sous les coups de feu de son amant contrarié, Joseph. L'action se déroule dans l'hôtel intercontinental, théâtre de l'enlèvement raté de l'industriel par la bande de Carmen. La police liquide tous les complices de Carmen et l'abandonne mourante sur le sol de l'hôtel. Son nouvel amant, le garçon d'hôtel, s'assoit à ses côtés :

**Garçon d'hôtel.** Quelque chose ne va pas mademoiselle ? mademoiselle ?

**Carmen.** Comment ça s'appelle quand il y a les innocents dans un coin, les coupables dans l'autre ? »

**Garçon d'hôtel.** Je ne sais pas mademoiselle.

**Carmen.** Cherchez imbécile !

**Carmen.** Je ne sais pas mademoiselle.

**Carmen.** Mais si ! Quand tout le monde a tout gâché que tout le monde à tout perdu mais que le jour se lève, et que l'air quand même se respire.

**Garçon d'hôtel.** Cela s'appelle l'aurore mademoiselle.

L'oncle Jean avait pourtant prévenu Carmen en début de film :

**Oncle Jean.** Ca finit bien cette histoire ?

**Carmen.** J'sais pas encore.

**Oncle Jean.** Tu le sais très très bien.

**Carmen.** Mais non arrête de m'énerver !

**Oncle Jean.** Tu as toujours des histoires avec elle.

**Carmen.** Avec qui ça ?

**Oncle Jean.** Le bord de la mer, avec ta mère. Comme la petite Electre. C'est toi qui te souviens pas. Je t'ai toujours dit que tu étais douée pour le malheur.

*Electre* est une tragédie grecque écrite simultanément par Sophocle et Eurypide au Vème siècle avant Jésus Christ, à l'apogée de la démocratie athénienne. Elle a fait l'objet d'une reprise en deux actes par le dramaturge français Jean Giraudoux en 1937. Electre est la fille d'Agamemnon roi d'Argos et membre de la famille des Atrides, tristement célèbre dans la mythologie grecque pour ses incestes, matricides, parricides et infanticides. De retour de Troie, dont il sort vainqueur, Agamemnon est assassiné par sa femme Clytemnestre et son cousin Egisthe. Electre devine le complot et porte le deuil de son père jusqu'au retour de son frère en exil Oreste. Oreste, à demi manipulé par sa sœur, massacre sa mère et son amant Egisthe. C'est de l'épilogue de la pièce que sont tirés ces dialogues :

**Narcesse.** Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?

**Electre.** Demande au mendiant, il le sait.

**Dieu ou mendiant.** Cela à un très beau nom dame Narcesse. Cela s'appelle l'aurore.

Le mendiant, dont on ne sait s'il n'est pas un dieu, est une véritable invention de Jean Giraudoux, qui réservait ce rôle à Louis Jouvet. Ce mendiant, présent depuis le début de la pièce, commente l'action comme le ferait le chœur dans la tradition théâtrale grecque. Le mendiant est le véritable protagoniste de la pièce : il devine la culpabilité d'Egisthe, la volonté d'Electre et la nature d'Oreste. Il sait comment les événements vont se dérouler et les précède parfois. Il est à bien des égards le modèle du personnage de l'oncle Jean. Le dieu ou mendiant met en scène la tragédie lors d'un monologue :

« D'autant qu'à ta place, puisque tu as le choix, je m'arrangerais pour que ce matin le jour et la vérité prennent leur départ en même temps. Cela ne signifierait pas plus qu'un attelage à deux, mais c'est cela qui serait d'une jeune fille, et à moi tu me ferais plaisir. La vérité des hommes colle trop à leurs habitudes, elle part n'importe comment, de neuf heures du matin quand les ouvriers déclarent leur grève de six heures du soir quand la

femme avoue, et cætera: ce sont de mauvais départs, c'est toujours mal éclairé. Moi je suis habitué aux animaux. Ceux-là savent partir. Le premier bond du lapin dans sa bruyère, à la seconde où surgit le soleil, le premier saut sur son échasse de la sarcelle, le premier galop de l'ourson hors de son rocher, cela, je te l'assure, c'est un départ vers la vérité. S'ils n'arrivent pas, c'est vraiment qu'ils n'ont pas à arriver. Un rien le distrait, un goujon, une abeille. Mais fais comme eux, Électre, pars de l'aurore »<sup>128</sup>

C'est le mendiant qui impose le rythme de la tragédie, qui précipite la confrontation d'Electre et d'Egisthe, qui retarde le massacre des coupables et le réveil des innocents. Il prédit les actions des personnages et les devance. Or le rôle du mendiant ne se résume pas à cela, il développe une pensée de la lumière : « c'est mal éclairé » dit-il en parlant des hommes et de leurs tragédies, pour les confronter à la lumière naturelle des animaux. L'opposition se porte sur la lumière fausse et reconstituée du théâtre contre la lumière naturelle. Il choisit le moment où devrait partir Electre, à l'aurore une « la lumière rend la narration possible », celle que le conseiller à la lumière doit s'efforcer de chercher. Or la scène finale de *Prénom Carmen* ne se joue pas à l'aurore. Nous pouvons faire l'hypothèse que l'aurore, qui convenait au départ d'Electre ne convient pas à celui de Carmen. Mais peut-être aussi que Jean-Luc Godard ne croit plus au poste de conseiller à la lumière. Ne croit plus aux capacités de la lumière à rendre la narration possible.

« Sur les derniers plans de *Prénom Carmen*, tournés avec l'Aaton – même s'ils sont tous flous et sous-exposé, Menoud s'est trompé sur la lumière – j'ai senti une différence. Il y avait une pièce vide avec un couple couché par terre et deux projecteurs. Je l'ai prise avec son pied, et je cherchais la place et l'angle en me promenant, comme en vidéo, j'ai senti sans voir. A ce moment là tu peux n'être que deux »<sup>129</sup> rapporte le réalisateur. La lumière de cette fin de film est l'objet d'une déception de sa part, d'un point de vue technique : ni le point, ni le diaphragme ne sont bons. Le cinéaste tend vers une démarche plus solitaire dont l'idéal est la vidéo, c'est-à-dire un homme à la caméra.

A bien des égards le mendiant est aussi le modèle de l'oncle de Jean, de ce « second rôle qui devient premier ». L'oncle Jean prédit à la perfection le mouvement de l'archer de Claire du plan suivant qu'il imite avec son cigare. Il rappelle à l'ordre Jacques « hé ! Votre

---

<sup>128</sup> GIRAUDOUX Jean, *Electre*, PARIS, Grasset, 1937, p.129

<sup>129</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit., p.553

dialogue n'est pas fini ! ». Ils sont, en quelque sorte, les garants de l'accomplissement du destin tragique des personnages.

La tragédie est à l'opposé du déploiement des histoires secondaire et du brouillage narratif que nous avons décrit dans *Passion* : plutôt que de proposer sans arrêt de nouvelles possibilités, des histoires parallèles, des lignes de fuite, elle fonce vers l'unique résolution et point d'orgue.

« Montres ta puissance destin, nous ne sommes pas nos propres maîtres, ce qui est décidé doit être, qu'il en soit ainsi » annonce Claire sur son alto. Les deux amants sont de marionnette de la tragédie, ils sont aussi manipulés par les répétitions du quatuor de Beethoven. La musique en générale et celle de Beethoven en particulier a une certaine aisance dans la représentation de l'accomplissement du destin : l'enchaînement implacable des notes, l'éternel retour du motif. Le compositeur de la cinquième symphonie en dira lui-même « So pocht das Schicksal an die Pforte », soit « ainsi le destin frappe à la porte ». Le déroulement de la partition de musique est tout aussi inexorable que la tragédie de Carmen et Joseph. Le quatuor Prat dicte à l'image sa direction, son rythme et son intensité. Les comédiens jouaient avec de la musique sur le plateau, leurs mouvements correspondaient à ceux de la musique. S'agissant de répétitions, l'image se répète également, proposant une variation autour d'un même modèle : Carmen saute sur Joseph dans deux axes successifs, l'un depuis le haut des escaliers, l'autre depuis le bas, dans l'axe inverse. Jean-Luc Godard parle de cette chute de Carmen sur Joseph comme du point de départ du film. Il ne s'agit pas là d'une variation, Carmen saute de la même manière, mais d'une répétition d'un même plan afin de lui donner plus de force. Comme une image n'était pas suffisante pour représenter ce point d'orgue du récit. Nous entendons deux fois la même réplique de Carmen « partons d'ici », nous voyons deux fois son mouvement de tête pour se recoiffer, puis deux fois son mouvement pour se défaire de Joseph. Or la scission initiale entre les deux actions vues sous des angles différents est bien plus évidente que la suivante qui rapproche les deux actions dans temps, ainsi que la suivante, jusqu'à ce que le dernier faux raccord soit à moitié perceptible. Comme si le film se refermait sur lui-même, que la faute initiale, celle pour une voleuse d'embrasser un gendarme, celle pour un gendarme d'embrasser une voleuse, celle pour un film de rater son raccord, était comme rattraper par la tragédie et la musique.

Deux prises différentes sont également faites d'un même plan de la marche de Joseph dans couloir de la banque. Tous deux sont simplement séparés par un plan de Carmen avec son alto « ainsi seulement tu pourras accomplir toute ta destinée ». Le premier est très court, Joseph est déjà au milieu du couloir, il bouscule la table basse et s'approche de la caméra à l'affût des assaillants. Le plan dure neuf secondes. Le second est plus long de trente secondes, Joseph fait une entrée des champs depuis le fond du couloir, avance vers la caméra en enjambant deux tas de cadavres, bouscule brutalement la table basse, fouille le hors-champ des yeux puis s'agenouille derrière le mur avant de tirer un coup de feu. La caméra suit son hésitation au premier plan, panotant légèrement à droite et à gauche selon où se porte son regard, puis l'accompagne vers la gauche du cadre.

Cette variation semble obéir au conseil que le premier violon donne lors des répétitions du quatuor, à savoir « il faut que ce soit plus violent » et « Il faut pas diminuer, faut pas diminuer si vite parce que c'est trop long, cette phrase qui disparaît complètement, c'est très long ».

Sur la longueur du plan et de l'intensité de la phrase musicale, la correspondance est claire. Quant à la violence, elle est bien plus présente dans la seconde prise qui voit le gendarme enjamber les cadavres et manqué de tomber à cause de la table basse. L'image doit être répétée pour trouver une justesse. En nous montrant la répétition, c'est-à-dire l'état initial puis l'état final, et en nous explicitant ce qui a été changé, c'est nous rendre le travail palpable.

La faute, celle de Claire ou celle de l'image, est la seule manière d'interrompre le déroulement implacable de la tragédie et de la musique. « Ceci je le sens bien, je le reconnais clairement. La vie n'est pas le bien suprême. Parmi les maux, le mal suprême c'est la faute » admet Claire. Nous avons vu que Passion, ses nuages et ses « torrents de vie » sont du côté de la croyance là où Prénom Carmen, sa mer et sa tragédie procède d'une désillusion. Passion voyait dans la peinture et la recherche une issue pour le cinéma hors du langage, Prénom Carmen la trouve dans la musique et la faute. Or la faute, c'est l'intervention de l'humain, du corps, dans l'inhumain de la tragédie et de la musique. La faute a également été un moteur esthétique du cinéma de Godard, que ce soit par les faux raccords, le non respect des bordures de cadre, les images « ratées ». Les images ne sont ratées qu'en regard d'une convention, d'une loi.

### **Plan de coupe et ambiance**

Le film *Prénom Carmen* est tissé de plans de coupe qui vont jusqu'à ouvrir et clôturer le film avant même que les protagonistes ne nous soient présentés. Le terme « plan de coupe » suppose la constitution d'un stockshot, qui servira à masquer les raccords entre deux plans, notamment lors d'un zoom dans une interview. Le lien spatio-temporel qui unit ces plans aux autres est généralement assez faible. C'est la faiblesse de ce lien qui fait basculer ces plans dans la catégorie « plan de coupe ».

Revenons sur les discussions de Jean-Pierre Beauviala et de Jean-Luc Godard à propos de l'Aaton 8/35 :

**Beauviala.** Tu m'as dit très précisément : ce que je veux c'est avoir une caméra la plus petite possible pour pouvoir faire, en somme, des sortes de stock-shots – il n'était pas encore question de faire un film entier avec ça – tu voulais faire des sortes de photos – constats de courtes durées sur les gens et les choses que tu rencontrais.

**Godard.** Oui mais allons lentement. C'est à dire des plans de film. Moi je n'ai pas besoin de dire à mon garagiste : je veux une voiture qui puisse faire cent mètres.

Le terme de stock-shot n'est pas contesté, il est nuancé : il s'agit de « plans de film ». « Je pense que pour lui, même ces plans de coupes c'est une construction dans sa tête, ça aide à la fabrication »<sup>130</sup> ajoute Raoul Coutard. Nous verrons comment Godard entend raccorder ces images à celle de la tragédie.

Intéressons nous dans un premier temps à leur conception. Il s'agit de paysages, très certainement filmés avec l'Aaton 35/8. Raoul Coutard rapporte une anecdote qui peut nous renseigner sur le tournage des ces plans :

« le premier assistant il ne s'était pas fait engueuler parce qu'il n'avait rien fait encore, il dit « est-ce que je peux poser une question ? » Jean-Luc « Oui, bien sûr », « je voudrais savoir pourquoi vous faites toujours des cadrages de merde » alors Jean-Luc s'attendait pas du tout à ce coup là ! Il a pas été foutu d'expliquer pourquoi il faisait des cadrages de

---

<sup>130</sup> COUTARD Raoul, « entretien avec Alain Bergala », supplément du dvd *Deux film de... Prénom Carmen et Hélas pour moi*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005

merde ; le lendemain matin il est arrivé au tournage, rendez-vous avec tout le monde à huit heures trente et il a dit « bon je pars avec Raoul » alors je charge la caméra dans la bagnole puis on s'arrête à un endroit, il me dit « tient on va se mettre là » et puis tu sors la caméra tu la mets là alors j'installe la caméra et je lui dis, mais dis donc, t'es bien sûr que c'est là que tu veux mettre la caméra ? Oui Pourquoi ? Hier tu m'as expliqué que tu voulais qu'on voit la mer parce que c'était pour ça qu'on était venu là... Ah bon, tu mettrais la caméra où ? Bah je sais pas là comme ça... Bon mets la où tu veux d'accord... Je fais le plan on change de place et il s'installe à un autre endroit et il me dit mets la caméra là. Je lui dis écoute Jean-Luc tu te fous de ma gueule, on recommence ? Mais non, c'est normal, vous m'avez foutu à la porte hier en disant que je faisais des cadrages de merde ! »<sup>131</sup>

Il s'agissait donc d'une équipe réduite, constituée de Godard et de Coutard, qui partait en voiture chercher un certain nombre de plans fixes. Nous diviserons ces plans en deux catégories :

Ceux sur la foule à Paris, la circulation des voitures et des métros, globalement de nuit et de jour. Ceux sur la mer, la plage, la marée haute et basse, sur le ciel et le soleil. Nous retrouvons l'opposition du mendiant d'*Electre* entre le rythme des hommes, qui serait faux, et le rythme de la nature qui serait plus juste. Le premier est constitué d'un mouvement de circulation uniforme, qui va dans une direction donnée sans s'interrompre. C'est l'image de la tragédie, qui est précipitée par le mouvement uniforme de la foule. La mer et ses mouvements de flux et de reflux sont à l'image de la passion de Joseph et de Carmen.

**Claire.** Elle a vraiment de l'importance pour vous cette femme ?

**Joseph.** C'est drôle à dire mais il y a quelque chose de tabou, une force qui me pousse, la marée monte.

**Claire.** Mais elle descend aussi.

Les mouvements des amants, parfois chorégraphiés, obéissent à une double loi de répulsion et d'attraction :

---

<sup>131</sup> COUTARD Raoul, L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue *animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007

« Tirez-vous » et son autre pôle : « attirez-moi » sont répétés aussi souvent que le « détachez-moi » et « vous vous attacherez ». Il y a un jeu sur le double sens, concret et figuré, de ces mots. Le comportement même des deux amants obéit à ce principe : la violence de Joseph qui frappe la fenêtre derrière laquelle se trouve Carmen, Carmen tirant les cheveux de Joseph, Carmen attrapant l'entre-jambe de Joseph et inversement, Joseph lui courant après, Carmen fuyant puis l'attendant, Carmen le poussant puis se réfugiant des ses bras. Les mouvements du couple, leur passion, son fonction d'un principe de flux et de reflux incessants, à l'image de la mer. Ils peuvent se séparer puis se réunir trois fois dans la même image.

« Ce qui est sûr, c'est que croire n'est plus croire en un autre monde, ni en un monde transformé. C'est seulement, c'est simplement croire au corps. C'est rendre le discours au corps, et, pour cela, atteindre le corps avant les discours, avant les mots, avant que les choses soient nommées : le « prénom », et même avant le prénom. Artaud ne disait pas autre chose, croire à la chair, « je suis un homme qui a perdu sa vie et qui cherche par tous les moyens à lui faire reprendre sa place » »<sup>132</sup>

*Passion* croyait à la recherche de la bonne lumière, *Prénom Carmen* consiste en la croyance de l'expression des corps contre le langage nous indique Gilles Deleuze. Le philosophe parle en termes de croyance à quelque chose. C'est que le cinéma a perdu ses certitudes, qu'il ne peut plus que s'en remettre à des croyances. L'ambition de *Prénom Carmen* est de ne plus soumettre les corps à la loi de l'intrigue mais à celle de la musique :

« dans *Prénom Carmen*, les attitudes de corps ne cessent de renvoyer à un gestus musical qui les coordonne indépendamment de l'intrigue, qui les reprend, les soumet à. un enchaînement supérieur, mais aussi en libère toutes les potentialités : les répétitions du quatuor ne se contentent pas de développer et de diriger les qualités sonores de l'image, mais même les qualités visuelles, au sens où l'arrondi du bras de la violoniste ajuste le mouvement des corps qui s'enlacent »<sup>133</sup>

Ces attitudes, ces gestes, trouvent leurs origines dans la sculpture de Rodin qui était présente dans le feuillet préparatoire au film *Prénom Carmen*. Auguste Rodin, nous

---

<sup>132</sup> DELEUZE Gilles, *Image Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p.225

<sup>133</sup> DELEUZE Gilles, *ibid*, p.253

l'avons vu lors de son analyse de *L'Embarquement pour l'île de Cythère*, pense au mouvement dans la pause, qu'elle soit picturale ou sculpturale. Ce sont les gestes des corps, leurs courbures, qui permet à la sculpture de s'affranchir du figé de la pause. Beaucoup des œuvres de Rodin sortent du bloc de marbre brut indéfini qui tend vers une forme humaine. Comme si la figure essayait de s'échapper de l'informe.

« Coutard, je lui avais demandé de voir les sculptures de Rodin, comme ça, je pensais que c'était bon pour le film, pour les corps. Puis je pensais que quand on est payé 9000 F par semaine on peut bien... Il parle de ce qu'il... Il dit : je vais faire ci, je vais faire ca, où il faut mettre la caméra, dis-moi ce que tu veux, je le fais, mais il ne parle pas du film »<sup>134</sup>

Tous les plans de coupe sont fixes. Il s'agit de lieux abandonnés par la figure humaine, certains plans sont réutilisés plusieurs fois à différents moments. Ils font la liaison entre les séquences : deux plans de circulation la nuit sont utilisés par-dessus le dialogue de Joseph avec Claire et son frère. Le dialogue est assez long. Les plans font la jonction avec l'attaque de la banque qui a lieu un autre jour, ils prennent en charge l'ellipse. Ils feront de même entre le départ en voiture du couple et son arrivée à la station service puis se généraliseront lors de la séquence à Trouville : Joseph et Carmen se réfugient dans l'appartement vide de l'oncle Jean, près de l'océan. Carmen se promène sur les plages désertiques qui rythment le récit depuis le début, Joseph observe la marée depuis la berge, le soleil est celui que l'on voit depuis l'appartement de l'oncle Jean. Quasiment chaque image de cette séquence est encerclée par des plans de coupe de vagues et de plages. Les cris des mouettes et le ressac des vagues recouvrent tout : la musique, les répétitions du quatuor, les répliques des acteurs.

Lors de la première rencontre de Carmen et de son oncle, des bruits de vaisselles se font entendre : « Je vous prête ma nouvelle caméra si vous voulez, elle fait de la musique, je l'ai fabriquée ici, avec les ouvriers de la cuisine ». Cette nouvelle caméra consiste en un poste stéréo que le cinéaste porte sur son épaule, et qui l'accompagnera sur le tournage lors de la scène finale. Si *Passion* avait besoin de l'Aaton 35/8, *Prénom Carmen* a besoin de cette nouvelle invention. Cette caméra ne capte rien mais elle émet. Mieux encore, elle met en rapport deux éléments : ici il s'agit seulement de la comptine *Au Claire de la lune* superposée à un enregistrement de bombardements. L'innocence du petit air, interprété

---

<sup>134</sup> BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op. cit., p.585

par une main enfantine est mis en relation avec l'assourdissant brouhaha des explosions, des moteurs d'avions. La musique et sa fragile harmonie contre la mort et le chaos.

### ***Fuite et oubli***

La fuite vers Trouville constitue une tentative d'échapper à la tragédie qui se prépare, comme pouvait l'être la fuite de Ferdinand et de Marianne. « J'ai trouvé, la prison, pourquoi ça s'appelle le trou » confie Joseph à Carmen. Le trou c'est le sexe nu de Carmen que l'on aperçoit au détour d'un plan, c'est aussi la prison qui attend Joseph à la sortie de l'appartement, c'est enfin le trou de mémoire qui fait oublier à Carmen la réponse à la question de son oncle qui n'a de cesse de répéter : « C'est fou les jeunes, ils oublient tout et ils ont que de la mémoire, ils sont dans le trou, noir »

Or c'est l'oubli qui menace Joseph : « je serai en prison vous m'écrirez ? » résonne comme les répliques des infirmières envers les cinéastes malades « on vous écrira », « on vous appellera ». Carmen finit par l'oublier : « je t'ai attendu deux mois, plus, soixante jours ça va, mais pas soixante trois ». Joseph ne reconnaît plus la voix de Carmen car « il n'y avait pas le bruit de la mer avec » et pourtant le bruit de la mer et des mouettes accompagnaient sa voix. Cela répond provisoirement à la question de Carmen « Qu'est ce qu'il y a avant qu'on nous appelle ? ». Le bruit de la mer précède la voix de Carmen, l'accompagne.

« Ce moment d'insularité correspond toujours à une tentative d'arrêter le temps, l'histoire, la narration, les réacteurs de la fiction. Dans ce vol plané, le scénario renonce à son rôle moteur et abandonne le film à la présence du monde, au cinéma comme présent. A ce moment là de *Monika*, de *Pierrot le fou*, de *Prénom Carmen* et de *Je vous salue Marie*, le film s'abandonne provisoirement et passivement à un pur déroulé météorologique : il pleut, il fait du vent, il fait orage et il refait beau. Et puis revient la terreur : un trou, un siphon, dans lequel on va être aspiré pour sortir de l'île »<sup>135</sup>

Cette présence du monde, ce sont les plans de coupe qu'Alain Bergala définit comme « météorologiques ». Cette tentative d'insularité hors du langage, de renouer avec la beauté des images naïves du ciel et de la mer échoue. La piste image du récit entre en

---

<sup>135</sup> BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1999, p.209

harmonie avec la piste images des plans de coupe : Carmen se promène sur la plage des plans de coupe. Un raccord fait s'associer l'image du couple dans l'appartement et celle d'un plan de coupe de la mer au soleil couchant. Le raccord est là, quasiment parfait : il s'agit du même soleil que nous voyons depuis la fenêtre de la chambre. Et pourtant le montage y revient par deux fois, insérant de nouveau ce coucher de soleil dans la chambre des amants. Nous avons déjà parlé du plan matrice du film, celui qui voit Carmen tomber sur Joseph. Godard le répète deux fois dans deux axes différents. Claire et son alto ne cessent de faire des fautes. Elle reprend le même mouvement, en espérant que cela fonctionne. Le film fonctionne de la même manière : tenter de reformuler une proposition de cadre, de raccord, en espérant tomber juste. Le plan sur la mer reste un plan de coupe, le raccord échoue. Le paysage pêche par sa trop grande naïveté :

« Un coucher de soleil peint est une impression, filmé il devient vite un insupportable chromo : il faut le culot de Godard pour oser, dans *Je vous salue Marie*, filmer naïvement un soleil couchant. C'est donc que la peinture malgré tout, dispose encore de quelque chose de plus, de moyen d'accéder à une émotion, à un système d'émotion plus direct, plus assuré »<sup>136</sup>

Il n'y a plus, comme dans *Passion*, d'union du réel avec sa métaphore. Celle-ci se superpose à celle là, la greffe ne prend pas. La beauté de cette image est un élan désespéré du cinéaste vers une forme de naïveté perdue, celle d'un beau coucher de soleil. Alors que *Passion* est porté par la croyance en la possibilité d'une « vraie lumière » selon Jery, *Prénom Carmen* est marqué par une désillusion des pouvoirs de l'image, par les fautes de Claire.

Il s'agit du seul soleil de *Prénom Carmen* qui, nous l'avons vu, est un film nuageux et pluvieux. Le même soleil que la caméra de *Passion* cherchait à travers les arbres. Alors que *Passion* propose la vision directe du soleil à l'issue d'une recherche à travers les obstacles, *Prénom Carmen* le propose comme étant déjà là, n'hésitant plus à le filmer directement, au risque de céder à la naïveté. C'est cette naïveté des images qu'il cherchait désespérément à retrouver en rappelant Raoul Coutard.

---

<sup>136</sup> AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, op. cit., p.167



Figure 24: photogrammes de *Prénom Carmen*

L'oubli, la tragédie et le quatuor de Beethoven reprennent le dessus sur les paysages, sur le bruissement de la mer et sur les cris des mouettes. L'union de Carmen et de Joseph dans cette relative insularité n'a duré qu'un temps, leur échappée est de courte durée. Le film propose une scène de dernier baiser de Carmen et de Joseph mais aussi du son et de l'image : Carmen s'est disputée la veille avec Joseph et le retrouve dans leur chambre à l'attendre : « Faut arrêter de m'emmerder maintenant ! » crie t-elle. Carmen souhaite dormir, Joseph l'en empêche, elle s'enfuit. Durant toute la scène résonne la voix de Tom

Waits interprétant *Ruby's arm*. Des liens relient la chanson au ce que nous voyons à l'image : il s'agit de la plainte d'un homme qui perd sa femme. Celle-ci s'en va retrouver « another soldier ». Or la chanson et l'image deviennent lors du troisième couplet parfaitement synchrones : lorsque nous entendons « The morning light has washed your face » Carmen ouvre les rideaux de la chambre, « And everything is turning blue now » accompagne un gros plan des deux visages dans un monochrome bleu.



Figure 25: photogrammes de *Prénom Carmen*

Alors que *Passion* prône la recherche de la « vraie lumière », de la bonne ouverture, de la meilleure attaque, dans un dialogue fructueux avec la peinture, *Prénom Carmen* soumet ses images à une triple loi : celle de la tragédie, de la couleur et de la musique. « Mal vu, mal dit » écrit l'oncle Jean en ouverture. Alors que *Passion* consistait en une suspension de la loi, « y'a pas de loi dans le cinéma » répétait Jerzy de concert avec Raoul Coutard, *Prénom Carmen* est un à retour à l'ordre, à la toute puissance du cinéaste-peintre. La première loi impose aux images une utilité scénaristique et rétablit l'inégalité hiérarchique entre les personnages du film. La deuxième loi dirige la composition de l'image, la lumière, et le regard du spectateur. La troisième loi définit le rythme du plan. L'image n'est plus le lieu de la recherche, elle est le fait d'une pensée solitaire : des plans de coupe sur la mer et sur la ville, des plans du couple selon le rythme de la musique, des extérieurs bleus et des intérieurs jaunes. La tentative d'émancipation du langage dans l'appartement de Trouville est un échec. Paradoxalement, n'y a pas d'image plus forte que celle de la main de Joseph caressant l'écran bleu d'un téléviseur au signal brouillé, perdu. Il s'agit d'un lien rompu, auquel pourtant Joseph semble encore tenir, comme à un souvenir.

« Ceci je le sens bien, je le reconnais clairement. La vie n'est pas le bien suprême. Parmi les maux, le mal suprême c'est la faute » réponse de Claire, citation du carnet de correspondances de Beethoven.

Si *Passion* est du côté de l'amour du travail, *Prénom Carmen* et du côté de la faute et de la tragédie. L'amour du travail est celui de la recherche de la bonne lumière, des bons outils, de la bonne attaque. Ce travail est avant tout un dépouillement du regard, une quête d'un rapport un monde d'avant le langage. Jean-Luc Godard conserve une croyance dans la capacité du cinéma, sous perfusion de peinture, à nous faire accéder à ces images hors du langage. *Prénom Carmen* soumet les corps des ses comédiens aux lois immuables de la musique et de la tragédie. Le fatalisme du film est contrecarré par les fautes des comédiens et des images. La faute est aussi celle du cinéma, incapable de renouer avec la naïveté des images originaires. C'est cette faute qui précipite la tragédie d'une mort du cinéma. Le cinéma de Godard, dans les années 1980, est pris en étau entre son désir de renouer avec son passé, celui d'une croyance illimitée dans l'image, et ses futures préoccupations qui questionnent de plus en plus ce supposé pouvoir de l'image.

C'est dans cet état d'esprit qu'il décide de renouer avec son ancien directeur de la photographie. Raoul Coutard était le seul à pouvoir faire *A bout de souffle*, tout simplement parce qu'il n'avait rien à prouver ni à perdre. Cette absence de censure lui permet d'inventer une nouvelle lumière. Or de retour dans les années 1980, il accepte le dépouillement que Jean-Luc Godard lui demande, travaille la lumière naturelle et limite le nombre de sources utilisées. Plus encore, il accepte de nous montrer les coulisses de son travail, les ratés, les tentatives de lumière de *Passion*. La lumière de *Prénom Carmen* échoue par sa beauté même. L'apothéose du travail du directeur de la photographie ne correspond plus aux attentes de Jean-Luc Godard qui ne parvient plus à jouer l'innocence d'une belle lumière. « Notre histoire d'amour c'est faite devant tout le monde » rapporte Raoul Coutard, ajoutons que leur séparation aussi c'est faite devant tout le monde.

## Bibliographie

- AUMONT Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 1959
- BAZIN André, *Charlie Chaplin*, « Le Mythe de monsieur Verdoux », Editions du cerf, 1972
- BERGALA Alain, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I, Editions des Cahiers du Cinéma, 1998
- BERGALA Alain, « Les Ailes d'Icare », Paris, *Cahiers du cinéma* n°355, 1983
- BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1999
- DAMISCH Hubert, *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Paris, Editions du Seuil, 1972
- DELEUZE Gilles, *Image Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1981
- FAURE Elie, *Histoire de l'art : l'esprit des formes*, tome 1, Paris, Editions Folio Essais, 1976
- FAURE Elie, *Histoire de l'art, L'Art moderne*, tome 4, Paris, Editions du Livre de poche, 1921
- GAUTIER Théophile, « Salon de 1841 », Paris, Revue de Paris, 1841
- GIRAUDOUX Jean, *Electre*, PARIS, Grasset, 1937
- GODARD Jean-Luc, « 3000 heures de cinéma », Paris, Cahiers du cinéma n°184, novembre 1966
- GODARD Jean-Luc, « Jean-Pierre Beauviala », Paris, Cahiers du cinéma, n°300, février 1979
- GODARD Jean-Luc, « Jean-Luc Godard : Passion », *L'Avant scène cinéma*, n°380, avril 1989
- GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998

- Mc CABE Colin, *Godard : a portrait of the artiste at 70*, Bloomsburry, 2004
- PARAIS Pierre-Emmanuel & RENOUE Maris, *Protée* « interview avec Raoul Coutard », Paris, volume 31 n°3, 2002
- MERLEAU-PONTY Maurice, Conférence faite le 13 mars 1945 à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques
- METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1971
- METZ Christian, « Le cinéma : Langue ou langage ? », Paris, Communications n°4, 1964
- MOURLET Michel, « Sur un art ignoré », Paris, Cahiers du cinéma n°98, aout 1959
- MUSY François, « Les mouettes d'Austerlitz » entretien avec Alain Bergala, Paris, *Cahiers du cinéma* n°355, 1983
- NARBONI Jean, « Notre Alpin quotidien », Paris, Cahiers du cinéma n°180, juillet 1966
- PASOLINI Pier Paolo, *Pasolini cinéaste*, Cahiers du Cinéma, Hors-série, 1981
- RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Editions du Seuil, 2001
- RODIN Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1911
- WEIL Simone, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Les Classique des Sciences Sociale, 1947 [1988]
- WEIL Simone, *La Condition ouvrière*, Paris, Editions Gallimard, 1951

## Filmographie

GODARD Jean-Luc, *Passion*, 1982, 64m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Prénom Carmen*, 1984, 64m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Scénario du film Passion*, Télévision Suisse Romande TSR, 1982, 54m, couleurs, parlant

Autres films du duo Godard-Coutard :

GODARD Jean-Luc, *A bout de souffle*, 1960, 89 m, noirs et blancs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Le Petite Soldat*, 1960, 84 m, noirs et blancs, parlant.

GODARD Jean-Luc, *Une Femme est une femme*, 1961, 84 m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Vivre sa vie*, 1962, 80 m, noirs et blanc, parlant

GODARD Jean-Luc, *Les Carabiniers*, 1963, 78 m, noirs et blancs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963, 103 m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Bande à part*, 1964, 97 m, noirs et blancs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Une Femme mariée*, 1964, 98 m, noirs et blancs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965, 99 m, noirs et blancs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Pierrot le fou*, 1965, 115 m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Made in USA*, 1966, 90 m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966, 95 m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *La Chinoise*, 1967, 96 m, couleurs, parlant

GODARD Jean-Luc, *Week-end*, 1967, 95 m, couleurs, parlant

Autres documents audiovisuels :

COUTARD Raoul, « entretien avec Alain Bergala », supplément du dvd *Deux film de... Prénom Carmen* et *Hélas pour moi*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005

GODARD Jean-Luc, conférence de presse du film *Passion*, Cannes, Festival du film, 1982

DEFAYE Christian, « Spéciale cinéma : Prénom Carmen », Suisse, Radio Télévision Suisse, 16 janvier 1984, url : <https://www.rts.ch/play/tv/special-cinema/video/prenom-carmen?id=3447815>

## Annexe

BEAUVIALA Jean-Pierre, « filmer seul-e », Revue Documentaire n°26-27, mai 2016, p. 358-361

J'ai également eu la chance de rencontrer et de discuter avec Jean-Pierre Beauviala le vendredi 9 février à la cinémathèque française afin de tester le prototype de l'Aaton 8/35.

CHAMPETIER Caroline, *projection de Soigne ta droite de Jean-Luc Godard (1987)*, PARIS, Cinéclub de l'ENS Louis-Lumière au Grand Action, 2017

COUTARD Raoul, *L'Expérience-cinéma : la lumière au cinéma, dialogue animé par Alain Bergala*, PARIS, Cinémathèque Française, 2007



Figure 26: moi-même utilisant l'Aaton 8-35, photo de Jean-Pierre Beauviala

## Table des illustrations

Figure 1: photogrammes du <i>Mépris</i> et de <i>Passion</i> .....	36
Figure 2: prototype de l'Aaton 8-35 gravé "Jean-Luc Godard a pensé à vous, et vous ?... 40	
Figure 3: prototype de l'Aaton 8-35 avec une lame 16mm et non pas 35mm.....	40
Figure 4: photogrammes de <i>Passion</i> .....	43
Figure 5: photogramme de <i>Passion</i> .....	47
Figure 6: photogrammes de <i>Passion</i> . .....	51
Figure 7: photogrammes de <i>Passion</i> .....	53
Figure 8: photogrammes de <i>Passion</i> .....	61
Figure 9: photogrammes de <i>Passion</i> .....	63
Figure 10: photogrammes de <i>Passion</i> .....	64
Figure 11: photogrammes de <i>Passion</i> .....	64
Figure 12: photogramme de <i>Passion</i> .....	65
Figure 13: photogramme de <i>Passion</i> .....	66
Figure 14: photogramme de <i>Passion</i> .....	67
Figure 15: <i>Tres de Mayo</i> par Francisco de Goya, 1808 .....	69
Figure 16: photogrammes de <i>Passion</i> .....	71
Figure 17: photogramme de <i>Passion</i> .....	78
Figure 18: Photogrammes de <i>Passion</i> et de <i>Prénom Carmen</i> .....	87
Figure 19: photogramme de <i>Prénom Carmen</i> .....	94
Figure 20: photogramme de <i>Prénom Carmen</i> .....	95
Figure 21: photogramme de <i>Prénom Carmen</i> .....	96
Figure 22: photogramme de <i>Prénom Carmen</i> .....	102
Figure 23: photogramme de <i>Prénom Carmen</i> .....	105
Figure 24: photogrammes de <i>Prénom Carmen</i> .....	122
Figure 25: photogrammes de <i>Prénom Carmen</i> .....	123
Figure 26: moi-même utilisant l'Aaton 8-35, photo de Jean-Pierre Beauviala.....	130

**ENS Louis-Lumière**  
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213  
La Plaine Saint-Denis  
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01  
[www.ens-louis-lumiere.fr](http://www.ens-louis-lumiere.fr)

**Partie pratique de mémoire**  
Spécialité cinéma, promotion 2017-2018  
Soutenance de juin 2018

*Louis et le lévrier magique*

par Federico Reichel  
photographié par Marc Leyval

Ce film fait partie du mémoire intitulé :  
*JLG 1982-1984 : Coutard pour quoi ?*  
Marc Leyval

Directeur de mémoire : David FAROULT (maître de conférences)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy  
PISANO

## **Table des matières**

Curriculum Vitae.....	134
Note d'intention.....	135
Synopsis court.....	136
Synopsis long.....	136
Liste de matériel.....	137
Etude technique et économique.....	141
Plan de Travail.....	145
Calendrier.....	147
Note d'intention du réalisateur Federico Reichel.....	148
Note de réalisation de Federico Reichel.....	150
Synthèse des résultats.....	153

## Curriculum Vitae

Marc LEYVAL

5 rue du Chevalier de la barre – 75018 Paris

3 rue Richan – 69004 Lyon

Tel : 06 42 42 84 91

marc.leyval@gmail.com

23 ans

### FORMATION :

2018 : Master Cinematography – Filmuniversität Konrad Wolf

2015 – 2018 (espéré) : Master Cinéma – ENS Louis Lumière.

2013 – 2015 : BTS audiovisuel Image – Lycée des Arènes de Toulouse.

2011 – 2012 : 1ere année de Licence de cinéma – Université Lumière Lyon 2.

2011 : Bac scientifique option cinéma – Lycée Saint Just de Lyon.

### LANGUES :

– Allemand : intermédiaire avancé.

– Anglais : intermédiaire avancé.

### ACTIVITES :

– Juillet-août 2017 : stage en tant que chargé de postproduction à Eclair Paris.

– Avril 2017 : Chef operateur et cadreur du moyen métrage *Le Départ d'Ada* filmé en

– Mars 2017 : Réalisateur et Chef operateur du court métrage *Sous le soleil exactement* filmé en 35 mm grâce a l'Arri 35 III.

– Septembre 2016 : Co-Chef operateur sur le court metrage *Des Profondeurs* de Alexis Goyard tourne en Arri Alexa Studio.

– Février 2016 : Réalisateur du court métrage de fiction *Un Cœur Révélateur* filmé en Sony F3.

– Juin 2014 : Stage à Panavision Rhône Alpes.

### CENTRE D'INTERET :

Prise de vue, développement et tirage de photographies argentiques.

## Note d'intention

Pour mémoire je travaille sur les retrouvailles du cinéaste Jean-Luc Godard et du directeur de la photographie Raoul Coutard autour des deux films *Passion* et *Prénom Carmen* entre les années 1982 et 1984 ; période qui marque également leur dernière collaboration. Le cinéaste propose à son ancien camarade le nouveau poste de "conseiller à la lumière", qui consiste à repérer, lors de la préparation des films, les lieux et les lumières qui sont propices à l'intrigue. Les extérieurs sont entièrement naturels (à l'exception des nuits) et les intérieurs soumis à la loi de limitation des sources : pas plus d'un projecteur par plan. Cela impose de porter attention soutenue aux effets de la lumière quotidienne et d'adopter une plus grande rigueur dans le choix de positionnement de l'unique projecteur. J'ai rencontré Federico Reichel, jeune étudiant réalisateur de la Haute Ecole d'Art et de Design de Genève, suite à une proposition de partenariat. Son projet de fin d'étude consiste en un moyen métrage intitulé *Louis et le Lévrier magique*. Ses intentions en termes de lumière coïncident avec les miennes : observation et exploitation de la lumière naturelle et limitation des sources. Je dirigerai la photographie, accompagné de Léo Lotz au cadre et de Basile Baudalet à l'assistantat camera. Je ne disposerai que de deux projecteurs : un projecteur tungstène, ainsi qu'un projecteur LED Skypanel pour les extérieurs. Je m'efforcerai cependant de n'utiliser pour les extérieurs que des drapeaux, plaques de polystyrène et borniols et miroir. Je me rendrai sur les lieux une semaine avant le début du tournage afin de repérer la lumière en fonction des heures de la journée, en adaptant le plan de travail à ses changements. Le tournage aura lieu du 30 mars au 8 avril à Pont-Saint-Esprit au nord d'Orange ainsi que dans les Vans en Ardèche. Tout le matériel doit impérativement rentrer dans une voiture avec deux conducteurs ; tout ce dont avait besoin Raoul Coutard pour *Prénom Carmen* tenait dans un break 305.

## **Synopsis court**

Louis, 17 ans, se prélassé dans sa demeure de Pont-Saint-Esprit, au bord de la piscine. Il attend de vieux amis, Charlotte et son frère, Tristan. Les parents sont absents, le chien s'est échappé. En cette fin d'après-midi, ils vont ranimer leurs souvenirs tendres, les charmes de la fin de l'adolescence.

## **Synopsis long**

Louis est jeune garçon de 17 ans. Pendant les vacances de Pâques, il se repose dans sa maison à Pont-Saint-Esprit. Ses vieux amis, voisins d'enfance, sont de passage dans la région : Tristan et Charlotte, frère et sœur. Il les invite à séjourner deux jours chez lui. Les parents de Louis sont partis en Patagonie et leur chien, Narcisse s'est enfuit. Un lévrier afghan, le chien des rois, le roi des chiens. Cette grande bête aux longs poils blancs berçait les longs après-midis de leur enfance. Durant ces deux jours, ils vont partir à la recherche du chien tout en ranimant leurs jeux d'enfants. Ils vont retrouver des sensations refoulées : la piscine, la sécheresse des oliviers, les roches de calcaire, les pêches et les abricots. Louis tombe d'amour pour Tristan et tente de se rapprocher de lui à plusieurs reprises, sans succès. La nuit, les garçons finissent seuls. Loin du dallage immaculé du fond de la piscine, ils se retrouvent dans des bois de chênes verts. Grâce au chien, ils trouvent l'entrée de la grotte de leur enfance. La roche et la poussière se mêlent à leurs peaux nues.

## Liste de matériel

A récupérer a NextShot le 30 mars

- Serie de filtres 4x5,6 Classic Soft
- Serie de filtres 4x4 Ultracontrast
- Arri Skypanel S30
- Adaptateur double V-lock Arri Skypanel S30
- 4 batteries V-lock

→ Le Skypanel permettra d'éclairer les scènes de nuit et de soir ainsi que la scène de la grotte.

A recuperer a PhotoCineRent le 30 mars

- MatteBox Arri a trois tiroirs
- Compact Prime Zeiss T2.1 25mm, 50 mm et 85 mm
- Bebob Batterie 1200

Départ le 30 mars et retour le 9 avril

### Caméra

- Panasonic Varicam LT + poignée declencheur
- Serie Sony 35mm, 50mm et 85mm F2
- 4 batteries V-lock
- chargeur a 4 entrees batterie V-lock
- Commande de point Chrosziel
- 2 tiges de 15mm
- Housse de pluie
- Transvideo
- 1 touret BNC + 2 BNC longs + 3 BNC courts
- Batterie 12V avec cable XLR 4 broches et alimentation

→ Le choix de la Varicam LT vient de son circuit à la sensibilité native de 2000 ISO ce qui permet de filmer en extérieurs la nuit sans ramener trop de bruit dans l'image.

## Filtres

- Serie de filtres 4x5,6 Haze
- Serie de filtres Low Contrast
- Serie de filtres neutre N3 a N9
- Filtre Pola 5x5"
- Serie de filtres degradés Soft N3 a N6
- Serie de filtres degradés Bleu (une seul présent dans la valise, récupérer les autres)

→ Les filtres Low contrast permettront d'obtenir la douceur recherchée par Federico pour les scènes de la grotte. Les filtres a densité neutre, le polarisant et les dégradés permettront de filmer en plein jour en extérieurs sans fermer de trop le diaphragme. Les filtres Haze seront utilisés pour l'effet de « petit matin ».

## Valise opérateur

- Cellule
- Mire de Siemens
- Verre de contraste

## Backup

- 2 cartes P2 256Go (1 seule carte présente dans la caisse cam)
- Lecteur de cartes P2
- 1 disque navette 1000Go

## Machinerie

- Grandes branches Miller bol 150mm
- Tete Miller
- 1 borniol
- 4 taps
- 3 gueuses sables
- 2 baches
- 6 sangles

## Electrique

- 1kW Fresnel
- 2 floppys, 3 drapeaux moyens, 3 drapeaux petits, 1 cutter

- 1 réflecteur
- des polys de toutes dimensions
- 1 pieds 5kg
- 2 pieds de 1000
- 8 balles de tennis
- Base tortue sur roulettes
- Rallonge pour base tortue sur roulettes
- 2 pieds U126
- 1 déport télescopique
- 3 cyclones
- 5 rotules simples
- Miroir
- 2 bras magiques
- 4 clamps
- 2 spigot adaptateur 16/28
- 10 pinces Stanley
- 5 élingues
- 7 prolongs
- 3 multiprises
- 1 touret prolong 16A
- 1 dimmer

#### Consommables

- Gelatines :
  - o ND3, 6, 9
  - o CTO/CTB Full, 1/2, 1/4
  - o Diffusions 216, 250, 251, 252
  - o Green/Magenta 1/4, 1/8
  - o Medium Yellow, Straw, Primary Red, Medium Blue, Liberty Green
- 1 plaque de Depron

- Pincés a lingé
- Lampes de recharge
- (Ampoules montures E27, E14 et B22)
- Gaffer noir 25mm
- Gaffer rouge/bleu 25mm
- Permacel 50mmx

#### Matériel assistant

- Dust off
- Mire raquette
- Voile camera
- Sac assistant
- Bombe a mater

## **Etude technique et économique**

Mon budget de PPM de 610 € sert à la location du Skypanel S30, de l'adaptateur V-Lock, de la location de 4 V-Lock supplémentaires chez NextShot. Une partie du budget PPM de Basile Baudelet sert à la location des séries de filtres Ultracontrast et Classic Soft. Le transport du matériel jusqu'à Pont-Saint-Esprit se fera en voiture de location au frais de l'école HEAD conduite par Basile Baudelet accompagné de Leo Lotz. Tous les frais d'hébergement, de nourriture et de transport sont pris en charge par la HEAD.

Louis et le lévrier magique  
Federico Reichel  
– Budget

numéro de compte UBS :  
CH57 0027 9279 1385 1240 F

12 mars 2018  
1 eur = 1,168 chf

Transport

	aller	pendant	retour	total
Train Acteurs				230 eur
Train Louise			110 eur	110 eur
Voiture Max et Maeva	100 eur	60 eur	100 eur	260 eur
Voiture moi	100 eur	60 eur	100 eur	260 eur
total transport				860 eur 1'005 chf

Nourriture

	1 personne, 1 jour	11 personnes, 10 jours
petit déjeuner	5 eur	
déjeuner	10 eur	
diner	15 eur	
total nourriture	30 eur	3'300 eur 3'860 chf

Déesse, Martine et Philippe

	1 jour	4 jours
total Déesse	150 eur	600 eur
transports	200 eur	800 eur 935 chf

Équipe

	10 jours de tournage
Eytan	200 chf
Emma	200 chf
Edgar-Allan	200 chf
Yianne	700 chf
Maxine	200 chf
Maeva	200 chf
Louise	200 chf
total	1'900 chf

Maisons

	Charges	Piscine	Location 3 jours	total
Pont-Saint-Esprit	200 eur	500 eur		700 eur
Vans			600 eur	600 eur
total maisons				1'300 eur 1'520 chf

#### Accessoires

	4 jours	total
Matra Murena	200 eur	200 eur
Vêtements, maquillage, etc.		400 eur
total accessoires		600 eur 701 chf

**total : 9'921 chf**

#### Budget prévisionnel matériel image

1'712 eur  
2'000 chf

**total du film : 12'000 chf**



NEEN		2		3		4	
Vendredi		Samedi		Dimanche		JOUR DE REPOS & TRANSPORT: PONT-SAINT-ESPRIT aux VANS	
5 AVRIL	6 AVRIL	7 AVRIL	8 AVRIL	9 AVRIL	10 AVRIL	11 AVRIL	12 AVRIL
15H - 19H	11H - 20H	9H - 14H	15H - 19H	20H - 00H	15H - 19H	15H - 19H	15H - 19H
L: 7H19 - C: 20H15	L: 7H17 - C: 20H16	L: 7H15 - C: 20H18	L: 7H15 - C: 20H18	L: 7H12 - C: 20H20	L: 7H19 - C: 20H15	L: 7H19 - C: 20H15	L: 7H19 - C: 20H15
4H	8H	5H	4H	4H	4H	4H	4H
EXT	INT / EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT
JOUR	MULT	JOUR	JOUR	MULT	JOUR	JOUR	JOUR
1	2	2	2	2	2	2	2
CHEMIN DE FORÊT	GROTTE	CHEMIN DE FORÊT & GROTTE	BORD DE RIVIÈRE	TERRASSE	CHEMIN DE FORÊT	ENTRÉE DE LA GROTTE	CHEMIN DE FORÊT
1	17	10	18	14	1	16B	1
1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3
NARD	NARD	NARD	NARD	NARD	NARD	NARD	NARD

146 de 146 pages

146

## **Calendrier**

*Écriture* : 1<sup>er</sup> octobre au 26 janvier 2018

*Préparation tournage* : 29 janvier au 23 mars 2018

*Tournage* : 30 mars au 8 avril 2018

*Montage* : 9 avril au 25 mai 2018

*Postproduction* : 28 mai au 7 juin 2018

*Rendu du film* : 8 juin 2018

## **Note d'intention du réalisateur Federico Reichel**

Je m'intéresse aux désirs adolescents, à une nostalgie de l'innocence. Ayant 22 ans, je sors tranquillement de cette période, que je comprends mieux, que je fantasme plus sereinement. J'ai envie de raconter l'histoire de trois jeunes gens, comme une sorte de conte érotique, où les protagonistes seront soumis à leur propre sensualité. J'aime filmer les corps, pouvoir travailler le rapport à la pudeur, le rapport à la peau à l'écran. J'aimerais retrouver ce sentiment d'être amoureux de tout, dans une légèreté à la fois tendre et dramatique. Ici le cinéma est prétexte à filmer la fragilité du plaisir juvénile, dans l'élégance du décor où demeure l'âme du lévrier. Les personnages sont construits autour de souvenirs que j'ai eus. J'imagine ces moments de ma mémoire sûrement plus beaux que ce qu'ils ont réellement été. C'est mon intention, pouvoir filmer ces souvenirs comme je les vois à présent, les inventer tels des instants de grâce. Quand j'étais adolescent, j'ai grandi au milieu d'une campagne bourgeoise dont je ne faisais pas partie. J'ai des souvenirs d'enfant très précis, parfois cruels et douloureux, mais toujours somptueux : j'étais invité aux anniversaires, aux goûters, j'observais ce monde discrètement, passivement. Je me souviens du manoir qui se trouvait à côté l'école primaire. Il appartenait à un ami et ses sœurs qui m'avaient invité quelquefois. Ces quelquefois m'ont suffi à m'imaginer tout un univers très particulier, détaillé, mais surtout fort en sensations. J'ai en tête des images, quand j'avais 11 ans : les cheveux dorés et soyeux des sœurs qui courraient dans les escaliers de pierre menant au manoir ; leurs rires insolents et les oiseaux des chênes centenaires ; les écorces des troncs immenses, tortueux ; le granit noir bleuté de la piscine sombre. J'ai été fasciné par l'élégance de ces espaces, de ces lumières. J'avais envie de recréer ces ambiances dans un climat plus méridional, en Ardèche du sud précisément. Le lévrier afghan représente bien cette confrontation. Ce chien est originellement un chien de berger en Afghanistan. Il garde le troupeau et peut tuer le daim, la gazelle comme le léopard des neiges, c'est un vrai chasseur. Ses poils, trop encombrants et peu pratiques sont généralement coupés court. En France, il a été introduit comme chien de compagnie et de concours de beauté. Son toilettage est très exigeant si on tient à conserver ses poils longs. Son port de tête

altier, sa robe longue donnent au chien une allure qui, à première vue, serait bien plus assortie aux manoirs des campagnes suisses. Mais c'est justement l'élégance du chien dans des terrains secs, épineux et acérés qui m'intéresse. Ce ne sont plus de grands chênes généreux où chantent les rossignols, mais les petits chênes verts, sinueux et secs où crient les cigales. Le lévrier se prend les poils dans les buis, se salit dans la terre rouge, la nature est rude et bien présente. J'aimerais faire vivre Louis, Tristan et Charlotte dans cette nature qu'il leur appartient et mettre en scène leur timidité, leur insolence, leur désir. C'est un film qui parle d'amour : de l'amour de Charlotte pour son frère, l'amour de Louis pour Charlotte et l'amour des deux garçons.

## Note de réalisation de Federico Reichel

J'aimerais porter une attention toute particulière à l'image. J'aime personnellement réaliser l'image de mes films, même si je n'ai pas une technique très développée. J'aimerais que l'esthétique de ce film ait une importance toute aussi grande que celle du jeu des comédiens par exemple. Cette fois, j'ai besoin de prendre le temps de pouvoir aller plus loin avec les acteurs, avec la mise en scène, c'est pourquoi j'aimerais me libérer partiellement de l'image, tout en gardant un oeil sur les cadres et la lumière. Je pense plutôt à des plans fixes, symétriques, même si parfois l'imprécision de gros plans à l'épaule sera nécessaire. En tous cas l'image que j'aime est une image sensuelle, qui capte le grain de la peau, qui révèle la chaleur des corps. Une image tendre, douce et qui se rapproche du grain de la pellicule. J'ai déjà tourné en 16 mm dans mon film précédent, *Jeanne, Pauline et le lac*. C'était une expérience intense, fabuleuse. Le tournage s'est fait en un coup de vent, tout était concentré au maximum.

J'aimerais me libérer des contraintes techniques qu'imposent le 16 mm, pour les mêmes raisons. À nouveau, le jeu d'acteur est fondamental, surtout qu'il y aura une grande partie de nudité, de sexe parfois, et je ne voudrais pas imposer une pression de plus. Dans ce dernier film, on était tous amis, une toute petite équipe : quelqu'un pour l'image, quelqu'un pour le son, les acteurs et moi. Nous avons réalisé le film dans la maison de mon oncle, au bord du lac de Neuchâtel. Malgré le peu de temps que nous avons, j'ai essayé de rendre le tournage le plus confortable possible, dans une belle intimité, comme un week-end à la montagne entre amis. J'essaie toujours de faire en sorte que les gens se sentent à l'aise, qu'une communication bienveillante règne entre tous.

Pour mon film *Louis et le lévrier magique*, j'aimerais garder cette même énergie et travailler avec une petite équipe. Je vais tourner dans la maison de vacances d'une amie, Louise, qui se trouve à Pont-St-Esprit (non loin d'Orange). J'y suis allé dernièrement pour faire quelques repérages. Le lieu est spacieux, agréable. C'est une maison plutôt banale, construite dans les années 50.

L'avantage, c'est qu'il n'y pas de vis à vis et l'ambiance sonore n'est pas polluée. L'architecture est faite de telle manière que de multiples points de vue sont possibles.

Elle est claire et lumineuse. Ci-dessous se trouvent quelques photos que j'ai prises en décembre dernier. Le climat était plutôt frais à ce moment là, la nature très grise. En avril, pour le tournage, tout sera légèrement plus vert.

Pour les scènes de la grotte et de la rivière, ça se fera dans la région des Vans, en Ardèche méridionale. Les deux endroits sont à 1 heure de distance environ. C'est une région que je connais bien, j'y vais presque chaque année depuis mon enfance. J'ai de la famille qui vit dans cette campagne sauvage. Dans un des terrain se trouve justement la grotte, qui reste un souvenir magique.

Dernièrement, j'ai pu explorer la grotte, qui est bien plus grande que ce que j'imaginai. Les plafonds immenses, les rochers scintillants étaient là. Elle se trouve à la fois dans une forêt sauvage et proche de la route. Le lieu est accessible.

J'ai fait la connaissance, durant les repérages, de Martine et Philippe Hautot. C'est couple d'une soixantaine d'années qui élèvent des lévriers afghans depuis quarante ans. Ils vivent dans une petite maison proche de Nîmes, perdu dans la campagne avec leurs 10 chiens. Leur élevage s'appelle « La métamorphose de Narcisse ». Ils ont aussi trois oies, deux pies et un perroquet. L'aînée des lévriers, Déesse, a un poil gris argenté. Elle a l'allure sage, calme et posée. Martine a tout de suite pensé à elle pour le film. La lumière sera naturelle, celle de la fin de l'après-midi, du crépuscule et de l'aube. La plupart des scènes du film seront tournées la nuit, il faudra trouver un moyen de les éclairer. J'aimerais trouver un dispositif simple, utiliser le moins de sources additionnelles possible.

Par contre, les scènes qui seront tournées dans la grotte seront éclairées de manière complètement artificielle. Et c'est justement un choix esthétique qui me plaît, qui fait sens à ce moment fantastique.

Je ne connais pas encore le matériel que j'aurai pour le film, cela dépendra du budget. En tous cas je n'aimerais pas une image trop définie ou froide, mais plutôt sensuelle, comme je l'ai mentionné plus haut. Je peux tourner avec une Sony Fs-5 que l'école me prête, il faudrait simplement trouver les optiques adéquates. Mais je peux obtenir des caméras plus professionnelles.

Les acteurs, non professionnels, sont jeunes : ils ont entre 18 et 20 ans. Ce sont des amis, qui se connaissent entre eux, que j'ai rencontré dernièrement. Ils ont tous une grande motivation, une envie de jouer naissante, une fraîcheur. L'idée de base était de travailler avec de jeunes gens, qui sont dans la fin de cette adolescence. Deux d'entre eux

sont encore au Lycée, c'est pourquoi le tournage sera plutôt court. Ils ont environ 10 jours de vacances à Pâques, le tournage se fera pendant cette période, durant la première semaine d'avril 2018. Ils ne se connaissent pas tous encore mais je vois déjà un trio se former. Les garçons sont déjà très soudés. On a beaucoup parlé de la question de la nudité, et je suis conscient de ce qu'ils pourront et de ce qu'ils ne pourront pas faire. On a trouvé une entente commune, un contrat à nous. Les scènes sensuelles seront écrites telle un chorégraphie, un mouvement de danse. J'ai tout d'abord contacté Edgar-Allan Torres, un ami que je connais depuis quelques temps. Il a fait l'école de photographie de Vevey. Il a posé plusieurs fois en temps que modèle et a joué dans quelques court-métrages. Je l'imaginai bien pour le rôle de Tristan, fin et élégant, timide aussi. J'ai recherché un bon moment l'acteur qui jouerait Louis. Je suis tombé par hasard sur Eytan Acher au début de l'automne. C'est un très jeune garçon extravagant, lumineux. Nous nous sommes vite entendus, nous sommes devenus amis. Il a très peu d'expérience, il est empli d'une grande générosité. Il veut faire du théâtre, du cinéma. Il a tout de suite demandé à une copine – qui étudie dans le même Lycée – si elle voulait jouer le rôle de Charlotte. S'est alors présentée Emma Harder. Quand je l'ai rencontrée, j'ai remarqué sa forte présence. Son regard à la fois affirmé, avec une certaine candeur.

## Synthèse des résultats

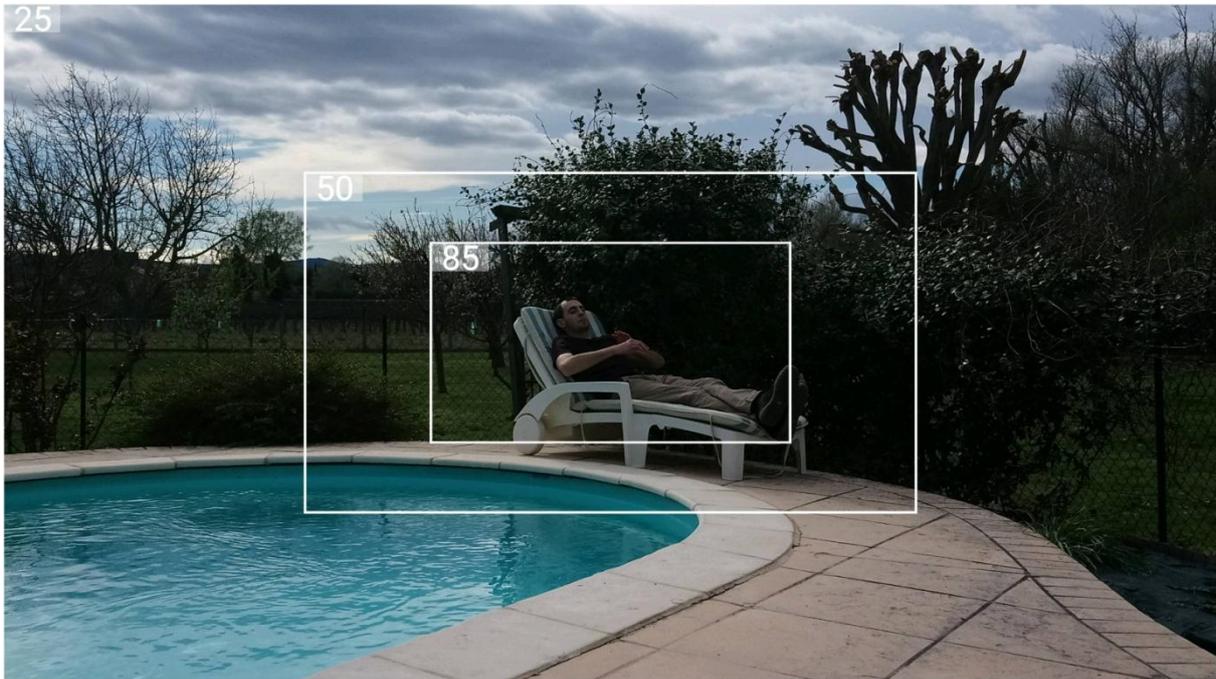
Le montage du film n'étant pas terminé, je m'appuierai sur les images prises lors des repérages. Elles proviennent d'une application pour portable permettant d'obtenir l'angle de champ en fonction du capteur donc de la caméra et des optiques utilisées. Nous filmions en VariCam LT au ratio 16/9 avec les optiques Zeiss Compact de 25 mm, 50 mm et 85 mm de focales. Ces repérages se déroulaient aux heures prévues par le plan de travail. La lumière variait en fonction du jour mais nous avions ainsi une idée globale. Le réalisateur imaginait une lumière estivale alors que nous étions au milieu du printemps. Les temps nuageux des jours de repérages ont laissé heureusement place à une semaine ensoleillée pour le tournage. Le découpage de chaque scène a été fait au jour le jour, en présence des comédiens et en fonction de la lumière. La répartition des rôles a été respectée : Léo s'occupait du cadre, Basile du point, de l'enregistrement et de la diffusion de l'image par des filtres. Je me suis occupé de la gestion de la lumière naturelle et de l'utilisation de l'unique projecteur. Je m'attacherai seulement aux éléments qui me paraissent intéressants tout au long de ce tournage sous forme d'un carnet de bord :

Vendredi 30 mars 2018

Léo et Basile arrivèrent en voiture le soir à Pont Saint-Esprit, nous avons décalé le plan de travail d'un jour.

Samedi 31 mars 2018

La séquence n°2 est celle de la chambre de Louis. Il devait se réveiller avec le soleil dans une chambre au premier étage de la maison, or l'unique fenêtre de la pièce était exposée plein sud. Nous avons donc utilisé un petit miroir sur pied afin de rediriger les faisceaux du soleil dans la chambre et volontairement sous-exposé la scène.



**Cadrage**  
28 mars 2018 4:38:47 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V)

**25-85mm**

**W**  
248° 

La séquence n°3 voit Louis allongé sur une chaise longue profitant du soleil. Nous avons respecté l'orientation de la photo des repérages, de sorte à ce que le jeune homme soit en plein soleil. Ce fut également l'occasion de tester des plans en macro sur la peau, le pamplemousse et les lèvres du comédien, le mot d'ordre de cette séquence étant « sensualité ».



**Cadrage**  
28 mars 2018 4:53:50 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V)

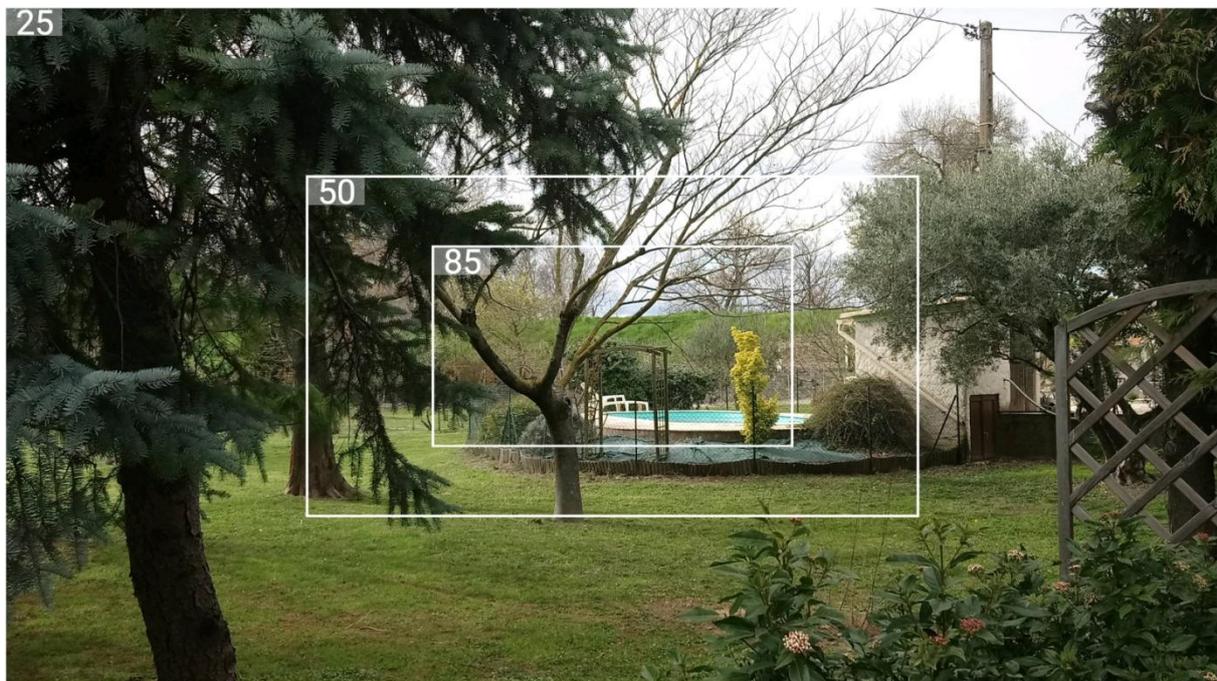
**25-85mm**

**NW**  
302° 

Le beau temps inespéré m'a poussé à modifier le plan de travail : nous n'avons pas tourné la séquence intérieure n°8 mais celle du parking en extérieur, la n°4. Les nuages et l'orage qui se préparait nous ont compliqué la tâche. Plutôt que de jouer le soleil et de dépendre des ses aléas, nous avons pris la décision de jouer l'action à l'ombre de la haie.

Dimanche 1 avril 2018

Nous avons commencé par la séquence de la cuisine n°7, le temps étant plutôt maussade. Nous avons coupé l'entrée de lumière grâce au borniol et ajouté le Skypanel en réflexion sur le mur crème de la pièce.



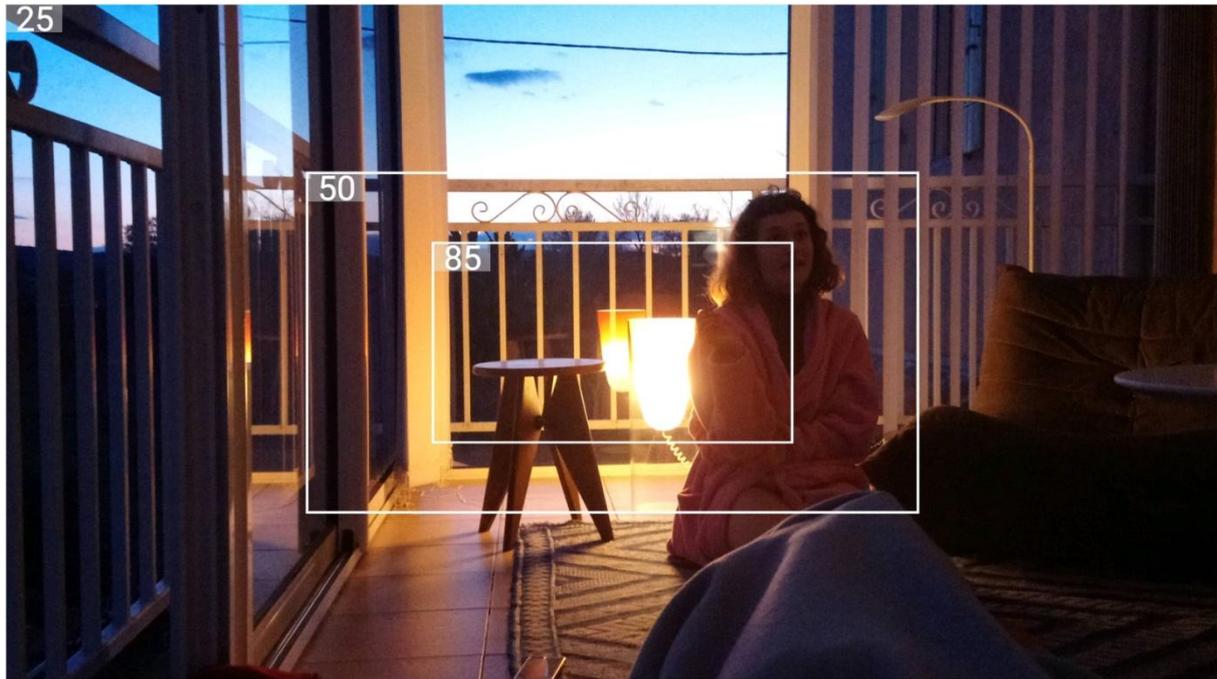
Cadrage  
28 mars 2018 5:13:07 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V) **25-85mm**

W  
251° 

Nous avons passé la suite de la journée à profiter de la piscine et du soleil pour la séquence n°5. Nous y sommes restés la nuit afin de tourner la séquence n°7. Federico souhaitait avoir une lumière qui puisse aller sous l'eau afin d'éclairer les comédiens depuis le fond du bassin. Nous avons opté pour le Skypanel, braqué sur le fond de la piscine et éclairant les acteurs en réflexions. Cette méthode permet d'obtenir les effets d'ondulations souhaités pour le réalisateur.

Lundi 2 avril 2018



**Cadrage**  
29 mars 2018 8:28:07 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V) **25-85mm**

W  
268° 

Pour la séquence du salon nous souhaitions obtenir une lumière de fin de jour. Suite aux repérages nous avons conclu que le laps de temps était trop court pour nous permettre de filmer tous les plans. Nous avons opté pour une lumière de début de nuit contrebalancée par les lampes de jeu. Federico souhaitait avoir un plan en plongée, nous nous sommes servis du miroir pour obtenir un plan en plongée absolue. La séquence n°6 de la piscine était l'une des plus complexes : les comédiens devaient nager dans la piscine froide en jouant au jeu Marco-Polo. Le froid a empêché les acteurs de s'amuser avec la légèreté que souhaitait le réalisateur. Une moto résonnait au loin, nous avons dû trouver son origine et prier son propriétaire de bien vouloir l'interrompre. Nous entamions alors le tournage de nuit, à savoir les séquences n°12, n°13 et n°14 soit, dans la continuité le parking, le bord de la piscine et la terrasse. Ces séquences cumulaient un certain nombre de difficultés : la présence du lévrier afghan et de ses maîtres, mais aussi la première scène de sexe entre les comédiens. Ces deux scènes ne pouvaient, pour des raisons de confort, se répéter trop de fois. Nous avons dû filmer en continue.

Mardi 3 avril 2018

Après nous être reposés le matin nous avons testé l'installation de la caméra à l'arrière de la Matra, voiture de sport, afin d'obtenir un point de vue depuis le coffre sur les conducteurs. Le coffre étant assez bas, nous avons complètement dénudé la caméra et rempli l'espace vide de bruniol. Aucun des deux comédiens n'ayant le permis, c'est par le truchement du cadre que nous sommes parvenus à une solution : la voiture ayant trois places à l'avant, Federico conduisait les deux acteurs en leur donnant des indications. Le cadre donnait l'illusion qu'ils n'étaient que deux dans la voiture. Nous sommes allés tournés sur le chemin de campagne la nuit de la séquence n°16A. Les phares ont suffi à éclairer la route, nous sommes allés le plus loin possible de la route avec la focale la plus courte afin d'étirer au maximum la durée du plan. Federico a alors conduit ses acteurs sur les routes de campagne avec la caméra dans le coffre de la voiture.



**Cadrage**  
28 mars 2018 5:04:46 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V) **25-85mm**

W  
250° 

Mercredi 4 avril 2018

L'équipe se repose et nous partons pour les Vans en Ardèche.

Jedi 5 avril 2018



**Cadrage**  
6 avr. 2018 1:34:15 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 25,9° (H) / 14,8° (V)

**50mm**

SE  
146° 

Nous sommes parvenus à hisser le matériel au sommet d'un chemin escarpé afin de filmer la randonnée des comédiens. Le filtre polarisant nous a permis de retrouver le vert des feuillages malgré le soleil et ses réflexions.

Vendredi 6 avril 2018



**Cadrage**  
29 mars 2018 10:10:50 AM

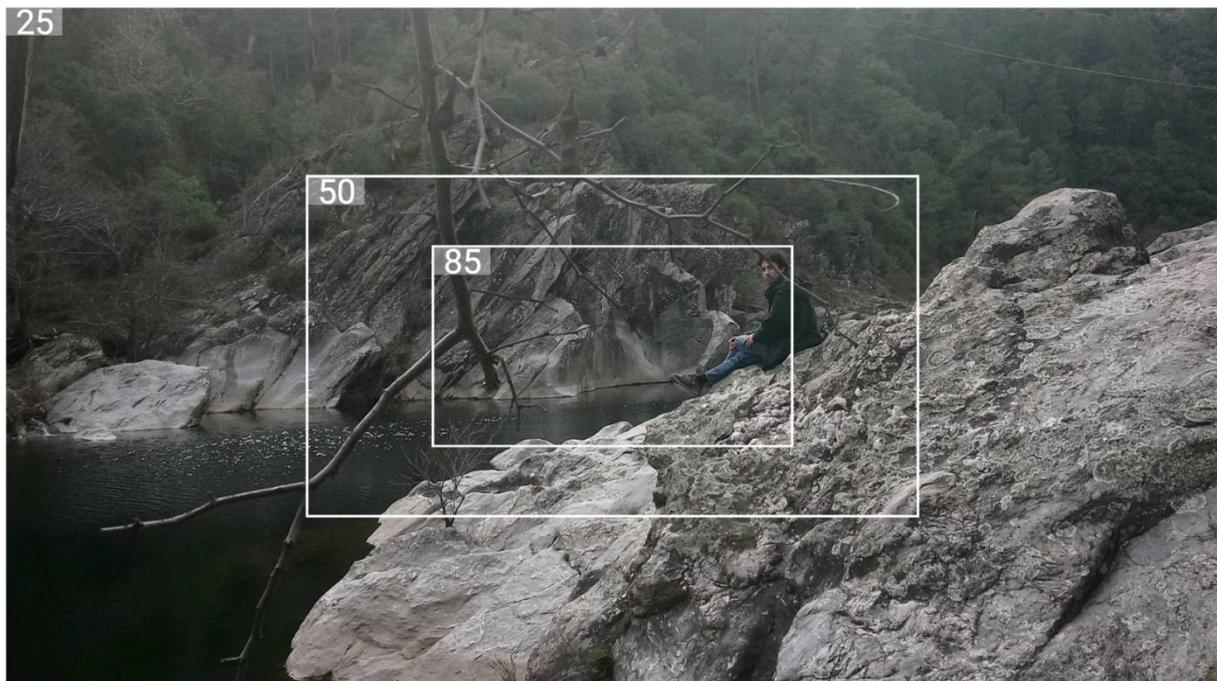
Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V)

**25-85mm**

S  
183° 

Nous avons passés la journée à filmer dans la grotte, de jour puis de nuit. Nous nous sommes servis du Skypanel en réflexions sur les parois de la grotte pour obtenir un niveau. Cet écart avec la lumière naturelle était souhaité par le réalisateur.

Samedi 7 avril 2018



Cadrage  
29 mars 2018 4:39:24 PM

Panasonic VariCam LT - 16:9  
FoV: 49,5° (H) / 29,1° (V) 25-85mm



Le réalisateur tenait à ce que nous terminions le film par le dernier plan. Celui-ci devait se jouer le matin or nous filmions à la tombée du jour. Nous avons donc triché l'aube par la balance des blancs et joué le couché du soleil comme étant son levé.

Dimanche 8 avril 2018

Nous sommes rentrés à Pont Saint-Esprit.

Certes, ma partie pratique de mémoire n'a que peu de rapport avec le cinéma de Jean-Luc Godard, ou la photographie de Raoul Coutard. Je me suis seulement imposé, comme le réalisateur le souhaitait, une équipe et un matériel réduits. Je suis convaincu que cette limitation permet une plus grande marge de manœuvre sur le tournage.