

Film socialisme
De dissonances en résonances

Jacques Kermabon

Number 148, September 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62845ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

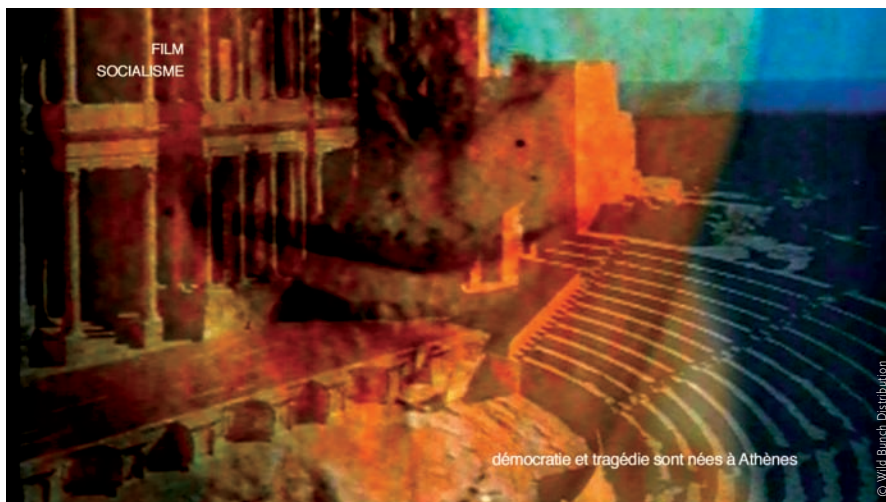
Cite this article

Kermabon, J. (2010). *Film socialisme : de dissonances en résonances*. *24 images*, (148), 42–43.



FILM SOCIALISME DE DISSONANCES EN RÉSONANCES

par Jacques Kermabon



Film socialisme de Jean-Luc Godard

Certaines œuvres – et ce sentiment peut nous effleurer au terme de *Film socialisme*, présenté cette année dans la section Un certain regard du festival de Cannes – semblent avoir défait ce qui a été construit, comme un peintre aurait raturé de quelques coups de pinceau une toile dont l'équilibre auquel il était arrivé l'a laissé insatisfait, que cette insatisfaction soit nourrie par un désir de trop grande perfection ou un ratage.

À quel moment un peintre estime-t-il que son tableau est fini, que toutes les touches posées, l'assemblage des matières ont trouvé leur équilibre? La question se pose différemment si on peint sur modèle, s'il s'agit de faire mine de retrouver une vérité extérieure à l'œuvre ou si le créateur se pose surtout en spectateur de son travail en train de s'élaborer devant ses yeux. Même si toute création relève toujours des deux, *Film socialisme* donne le sentiment d'un artiste qui découvre peu à peu ce qu'il fait en le faisant. On imagine assez bien le cinéaste assembler des images et des sons glanés ici et là, certains tournés pour le film selon les ingrédients prévus par le scénario, d'autres empruntés à d'autres films ou à l'immense bibliothèque de séquences visibles sur la Toile. On en sort un peu perplexe, sans avoir pu rete-

nir les déflagrations d'émotion et de pensée provoquées par les éclats de voix, les chocs des plans et guère plus saisir la cohérence de l'ensemble.

Godard a souvent dit qu'une des façons de sortir des difficultés qu'il rencontrait à construire un long métrage était d'agglomérer deux ou trois projets. *Film socialisme* se propose comme un triptyque. Les deux premières parties ressemblent le plus à des récits qui se déroulent dans une unité de lieu (un bateau en croisière puis un garage de pompiste, celui de la famille Martin), la dernière s'apparente à une méditation sur l'origine de la démocratie dans des procédures de montage qui la rapprochent des *Histoire(s) du cinéma*, avec recours à des extraits de films, des photos, le tout porté par des moments de musique grave. Les trois moments ne sont pas complètement étanches, Godard ayant aménagé des ponts, de part et d'autre. Des plans empruntés au même film, des noms de personnages assurent, par leurs échos, un sentiment de continuité. Ce qui relie ces trois parties c'est encore plus un style reconnaissable entre tous, une façon de stimuler notre perception dans l'attaque d'un plan, dans l'impromptu d'une situation, dans la manière dont les citations sont déclamées, dans les éclats sonores, dans l'humour sec

d'une saillie... Le garage Martin nous fait remonter à celui de *Puissance de la parole* voire même à la pompe à essence de *Pierrot le fou* dans cet art de faire circuler des voitures dans le plan sans autre logique qu'une sorte de dépense somptuaire, comme mue par le plaisir d'entendre rugir les moteurs des automobiles et de dessiner du désordre autour d'un personnage immobile. Cette dialectique godardienne du mouvement et de l'immobilité joue avec les deux femmes reporters d'une télévision régionale qui cernent la fille des Martin adossée à une pompe à essence en train de lire – un zoom nous permet de découvrir distinctement le titre du livre de poche – *Illusions perdues*. Ces effets de reconnaissance constituent une valeur refuge. Le procédé affecte aussi les extraits des films dans lesquels Godard a puisé. Un cinéphile classique y reconnaîtra les escaliers d'Odessa du *Cuirassé Potemkine* et la fameuse scène du lever des ponts de la Neva dans *Octobre* avec les cheveux de la femme étendue morte, là où les deux parties du pont se séparent. Un amateur de Jean-Daniel Pollet sera heureux de retrouver des plans de *Méditerranée*, ce film-météore, fruit d'un voyage de Pollet, film essai dont les effets de sens se recomposent à chaque vision. On peut repérer d'autres emprunts comme les trapézistes du récent film d'Agnès Varda, *Les plages d'Agnès*.

Où se situe la limite entre style et ressassement? Dans quelle mesure notre façon de retrouver du même ne signe-t-elle pas notre incapacité à entendre ce qui s'y joue de nouveau? On peine à percevoir un mouvement d'ensemble, on capte des moments comiques – les journalistes traitées comme des mouches inopportunes ou tel dialogue : «Vous avez vu ils ont supprimé les paradis fiscaux alors on va faire quoi? – Eh bien on restera en enfer» –, des citations (Beckett, Bergson, Sartre, Genet, etc.) énoncées par des personnages sans qu'on puisse saisir vraiment le rapport entre les formules et les situations dans lesquelles elle sont proférées. Il y a aussi des récits, pour une part resti-

tués verbalement, pour une part interprétés. Ainsi, dans la première partie, il est question de l'or pris à la banque d'Espagne dont une portion aurait disparu entre Odessa et Moscou. Godard cite ses sources, le journaliste Roger Faligot, et imagine qu'un des personnages du paquebot aurait été un des bénéficiaires de ce détournement. La partie centrale met en scène un garagiste, qui, se présentant à des élections cantonales en Suisse, fait le bilan de sa vie et mobilise toute sa famille dans l'entreprise. Un ensemble de cartons au terme de ce troisième mouvement semble indiquer que cet apologue a à voir avec une famille Martin du réseau de Résistance Combat, proche de Toulouse¹.

Godard ne nous livre que des bribes, des allusions, des rapprochements comme autant de déflagrations, d'ondes de choc qui rebondissent avec d'autres moments du film, mais supposent surtout d'être déployées *a posteriori*. Dans le temps de la projection, nous avons juste la possibilité d'entrapercevoir les quelques pistes suggérées qui nous renvoient à nos ignorances et à nos limites. « Aucun autre réalisateur ne m'a aussi invariablement donné le sentiment que j'étais un parfait crétin », écrivait Manny Farber dès 1968².

Il demeure ainsi difficile, dans un premier temps de dépasser l'énoncé des « choses comme ça » comme le martèlent des car-

tons et que Godard nous jette en pâture : la mer huileuse noire comme de l'encre, les flots blancs, un paquebot-casino qui emporte des retraités italiens, Patti Smith, Alain Badiou, un lama et un âne dans une station-service, des perroquets, des chats, un banc de poissons... D'autant qu'à ces éclats impromptus, à ce sentiment de passer du coq à l'âne, font écho les différentes tessitures du numérique que Godard explore, depuis des plans très piqués jusqu'à des images pixellisées à l'extrême, à la limite de la perception, usant de ce qui serait considéré comme raté dans la production courante. Il joue ainsi de sons tests au début, du bruit du vent sur les micros pour contribuer à suggérer un univers sonore inouï. Dirige-t-il toujours ses acteurs à l'oreillette? En tout cas, à aucun moment ceux-ci ne donnent l'illusion qu'ils se sont approprié le texte qu'ils énoncent. Cela n'empêche pas que la maladresse de la mère Martin, la fragilité si étonnante de son interprétation, finit par produire une mélodie particulièrement touchante. Mais dans ce jeu de contre Godard n'a-t-il jamais été aussi seul? Que reste-t-il du cinéma, de cet art qui n'a pas été à la hauteur des espoirs que certains ont mis en lui à l'instar du socialisme? Et quel regard porte Godard sur le monde dont il ne doit plus se sentir véri-

tablement le contemporain? Les retraités du paquebot face à leurs machines à sous, promenant leur ennui de table en table, il les observe à distance. Il ne semble guère plus s'intéresser à ses interprètes. Même si quelques rares scènes peuvent nous toucher comme lorsque l'enfant Martin joue à l'aveugle et étreint sa mère, on ne perçoit à aucun moment qu'il leur accorde plus d'intérêt qu'à l'âne, au lama, ou au banc de poissons, autant d'éléments agencés parmi d'autres selon des mobiles plus ou moins futiles, très volontaires ou nés du hasard, parfois évidents ou à jamais obscurs.

Godard revendique de ne rien exprimer. Il nous donne à voir et à entendre. À nous de décider dans quelle mesure ces accords entre des plans plus ou moins éloignés, ces images et ces sons, demeurent dissonants, ou s'ils bâtissent des résonances que nous ne mesurons pas encore pleinement. ■

1. Sur toutes ces questions et, plus globalement, pour un décryptage du film, on pourra lire avec profit une étude cosignée par deux jeunes chercheurs, Arthur Mas et Martial Pisani, qui travaillent sur les *Histoire(s) du cinéma* : http://www.independencia.fr/indp/10_FILM_SOCIALISME_JLG.html

2. La formule clôt un article intitulé « Jean-Luc Godard », repris dans *Espace négatif*, traduction de Brice Mattheussent, P.O.L., 2004.

France-Suisse, 2010. Ré. et scé. : Jean-Luc Godard. Ph. : Fabrice Aragno et Paul Grivas. Son : François Musy et Gabriel Hafner. Int. : Catherine Tanvier, Jean-Marc Stehlé, Patti Smith, Robert Maloubier, Christian Sinniger, Alain Badiou, Elisabeth Vitali. 101 minutes.

