



Michel Piccoli et Brigitte Bardot dans *Le Mépris*

NUL MIEUX QUE GODARD...

PAR ALAIN BERGALA

“Il en va toujours comme d’Achille et d’Homère :
l’un a la vie, le sentiment, l’autre les décrit.”
Nietzsche

Nul mieux que Godard dans *Le Mépris* n’a jamais pratiqué le cinéma comme un art du montage et le montage comme un art de faire circuler des intensités, de changer de lignes. L’art de passer d’une couleur à une intonation de voix, d’un mouvement de caméra à une phrase musicale, de la naissance d’une émotion à la découverte d’un espace, d’une vitesse à une autre. *Le Mépris*, tel que nous le retrouverons après 18 ans d’invisibilité, est absolument inaltéré par tout ce temps et tout ce cinéma qui a passé : rarement un film aura donné à ce point de perfection cette impression de tenir « en l’air », sans aucune adhérence au sol, avec la souveraine autonomie d’une sculpture ou d’un morceau de musique. Je ne vois que certains films de Dreyer ou d’Ozu pour être aussi aériens, déliés et musicaux. A tel point que *Le Mépris*, pour qui en ignorerait la date anecdotique, est une œuvre rigoureusement impossible à situer dans la chronologie godardienne. (Le mot « œuvre », qui convient d’habitude si peu au cinéma de Godard, est pour une fois le mot juste : *Le Mépris* est une pièce de cinéma parfaitement sphérique). C’est un film qui pourrait tout aussi bien arriver, cinématographiquement parlant, aussitôt après *Sauve qui peut (la vie)*. De celui-ci, qui vient pourtant 18 ans après, il accomplit à la perfection le programme d’un cinéma qui serait *dans toutes ses opérations* un art de montage. Sauf qu’il nous a fallu attendre *Sauve qui peut (la vie)* pour être capables de voir vraiment ce qu’était déjà *Le Mépris* en 1963 : un film corpusculaire où tout n’est que rythmes différentiels, changements de lignes, accélérations et ralentissements.

Dans cet art du montage tel que Godard l’entend (le mot est à prendre à la lettre car c’est bien d’un art de portée musicale qu’il s’agit), toutes les étapes de la conception et de la fabrication du film sont déjà du montage.

Le casting : non pas des acteurs choisis en fonction d’un rôle qu’ils auraient à charge de faire consister mais un montage de vitesses, de rythmes, d’accents et de débits. Déjà du montage, l’idée de confronter la sublime inertie de Bardot et les saccades désordonnées de Piccoli, les accélérations de Jack Palence et le rythme étale de Fritz Lang.

Le tournage : non pas l’ordinaire fixation du scénario sur pellicule mais une captation. De ces lignes qui se croisent, de ces intensités qui circulent, des vibrations de l’espace entre les choses et les personnages.

Le mixage : non pas cette opération obsessionnelle de colmatage mais un art musical de monter quelques éclats de voix, quelques phrases musicales, pour scander le silence.

Ce qui fait la suprême élégance du *Mépris*, c’est cette exigence (esthétique et morale, c’est la même chose) qui pousse Godard, non pas à couper (ce montage n’est pas un collage) mais à *changer de ligne* dès qu’une intensité menace de se localiser et de coller au spectateur. Godard a horreur de ce qui se fixe, de tout ce qui consiste, et, s’il pratique le cinéma comme un art du montage généralisé, c’est précisément pour que ça ne cesse de circuler d’une ligne à l’autre, de la ligne des couleurs à celle de la musique, de la ligne Bardot à la ligne Piccoli, de l’Odyssée au monde moderne. D’une ligne à l’autre, il ne reste plus que l’intensité sans la substance, la vitesse sans la masse, l’émotion sans le pathos. Si je devais choisir, dans l’œuvre de Godard, une séquence qui rend compte de la fluidité de cet art du changement de ligne, ce serait sans hésiter la séquence de la cour de ferme dans *Week-End* qui condense de façon limpide ce que Jean Cocteau, un

autre grand agile, appelait *le secret professionnel*. A évoquer cette séquence où la caméra, on s'en souvient, accompagne de la façon la plus attentive la démarche si singulière, à la fois lente, ample et rythmée d'Anne Wiazemski, il m'apparaît tout à coup que les femmes que Godard a vraiment eu envie de filmer, et qu'il a filmées avec amour, se distinguent toutes par un rythme très personnel dans leur façon de marcher, de débiter les phrases, de scander les mots, de mouvoir leur corps dans l'espace. Et il ne fait aucun doute, en revoyant *Le Mépris*, que Godard ait été fasciné par la lenteur touchante de Brigitte Bardot, par le génie qu'elle a de « tenir » sur le même ton, monocorde, une longue séquence faite de bouts de dialogues entrecoupés de silences, et qu'il l'ait filmée, pour ces qualités-là, avec une réelle admiration.

Le Mépris s'ouvre sur une phrase d'André Bazin : « *Le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs* ». Que serait un monde qui s'accorderait au désir cinématographique de Godard ? Un monde où tout ce qui nous affecte pourrait être rendu visible à la surface des choses, dans la musique des mouvements et la vitesse des corps. Un monde où il serait inutile de recourir à l'explication par l'intériorité et la profondeur pour comprendre ce qui se passe entre les personnages, qui est pour Godard le seul sujet de cinéma possible. Le reste, l'intériorité, n'est pas une chose à montrer parce que ça ne regarde personne. Ce qui fait visiblement horreur à Godard, dans l'expression des sentiments, c'est ce qui poisse, c'est-à-dire précisément *ce qui ne peut arriver à la surface*, à la forme. Disons l'angoisse, par exemple, telle que le cinéma de Bergman ne cesse d'y tourner autour. S'il est bien question, dans *Le Mépris*, de doute, de jalousie et de souffrance, Godard, avec son exigence de ne rendre compte que de ce qu'il peut rendre visible, dégorge ces sentiments de toute leur glue existentielle pour nous en restituer uniquement, avec la plus grande élégance (même si l'on peut avoir l'impression, souvent, que c'est l'élégance du désespoir), et grâce à son usage du cinéma comme art de montage, le jeu des lignes, la musique.

A Avignon, où il était venu présenter, il y a deux étés, *Sauve qui peut (la vie)*, il disait à peu près ceci, qui n'a pas été retranscrit dans les *Cahiers* (n° 316 : Propos rompus de Jean-Luc Godard) : « *Quand je veux savoir où j'en suis avec une femme, je ne lui demande pas si elle m'aime. Car les mots peuvent rassurer cinq minutes mais le doute revient. Je fais un film. Et là, quand il est terminé, je peux vraiment voir où j'en suis avec elle et où elle en est avec moi.* » Le sujet du *Mépris*, ce n'est pas autre chose : regarder ce qui s'est passé dans un couple, non pas pendant des années (comme dans le cinéma des scénaristes) mais pendant un dixième de seconde, celui précisément où le décalage a eu lieu, où la méprise s'est installée pour la première fois. Ce dixième de seconde, invisible à l'œil nu, où les vitesses ont cessé d'être synchrones. Encore une affaire de montage : revenir sur la coupe pour trouver le raccord ou le désaccord. Et dans cette enquête sur un sentiment, il nous faudra revenir plusieurs fois sur le lieu du crime, sur cette scène sans drame où Camille monte pour la première fois dans la voiture de Prokosch qui démarre

d'abord lentement, comme au ralenti, puis d'un seul coup, en trombe, devant Paul qui ne sait quelle vitesse adopter. Et il ne faut pas s'étonner si cette enquête passe par « L'Odyssée » qui est aussi une affaire de trajectoires, de tours et de détours, de vitesses différentielles. La crise que Paul-Piccoli traverse, c'est celle de quelqu'un qui s'affole car il n'arrive plus à trouver la bonne vitesse et qui se met à bouger par saccades, dans tous les sens. Le pathétique du personnage, c'est qu'il cherche à fixer des sentiments avec des mots et que dans son affolement de ne pas arriver à comprendre (là où il n'y a sans doute rien à comprendre avec des mots qui ne renvoient qu'à eux-mêmes, mais à regarder, ce que Camille sait mieux faire que lui comme en fait la preuve ce génial petit bout de dialogue où il lui demande : pourquoi tu as l'air pensive ? et où elle lui répond : c'est parce que je pense, imagines-toi) il se heurte précisément aux apparences, à la surface des choses où il n'a pas la patience ni la sagesse de chercher la vérité. Dans cette précipitation à comprendre, il va se heurter à l'inertie de Camille (qui sait, elle, que l'amour passe par une attention à la surface, comme le montre la sublime scène d'ouverture), aux masques et aux remparts dont s'entoure Jérémie Prokosch, et à la sagesse suprême de Fritz Lang, qui est celle des dieux, à la fois ironique et bienveillante, totalement réconciliée.

Du *Mépris*, je dirai pour finir que c'est à la fois le spectacle le plus somptueux et un film rigoureusement expérimental. Godard utilise les moyens du cinéma — comme d'autres du microscope électronique ou du bistouri au laser — pour voir quelque chose qui échapperait sans cela à notre échelle de perception ordinaire : comment on peut passer en une fraction de seconde — entre deux plans — de la méprise au mépris, d'une désynchronisation imperceptible à un renversement des sentiments. Et s'il se sert du cinéma pour monter son expérience, ce n'est pas pour nous expliquer (comme dans le cinéma des scénaristes), mais bien pour comprendre en nous donnant à voir. Expérimentateur, il agrandit ce dixième de seconde et ce petit espace entre un homme et une femme à l'échelle du cinémascope et d'un film d'une heure et demie, comme Homère l'avait fait avant lui à l'échelle d'une décennie et de la Méditerranée. Peintre, il en déploie les lignes et les rythmes en partant de l'écran vide et du silence comme d'une toile blanche où il est souverainement libre de jouer du cinéma comme d'un art de faire circuler des intensités, de passer d'une ligne à une autre. Et nul mieux que Godard... A.B.

LE MÉPRIS. France 1963. Réalisation : Jean-Luc Godard. Scénario : Jean-Luc Godard d'après un roman d'Alberto Moravia. Image : Raoul Coutard. Scripte : Suzanne Schiffmann. Son : William Sivel. Montage : Agnès Guillemot. Musique : Georges Delerue. Assistant réalisateur : Charles Bitsch. Production : Rome-Paris Films (Carlo Ponti et Georges de Beauregard), Films Concordia, Compania Cinematografica Champion. Directeur de production : Philippe Dussart. Interprétation : Brigitte Bardot, Jack Palance, Fritz Lang, Michel Piccoli, Georgia Moll, Jean-Luc Godard. Eastmancolor. 110 mn.