

Québec français



Godard et l'anti-spectacle

Paul Warren

Numéro 48, décembre 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/56418ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Warren, P. (1982). Godard et l'anti-spectacle. *Québec français*, (48), 18–19.

Godard et l'anti-spectacle

Passion de Jean-Luc Godard fut un échec commercial. Le film a épuisé ses images et ses sons sur l'écran devant des salles aux trois quarts vides, froides et sans passion. Pourtant, à lire certains articles de journaux, on pouvait avoir l'impression que la vieille querelle entre godardiens et anti-godardiens se réactivait. Mais ce n'était et ce ne pouvait être qu'une impression. Godard est, plus que jamais, relégué aux oubliettes.

Pendant que le froid discours de *Passion* s'inscrivait sur un écran d'une salle désertée, dans une autre salle pleine à craquer, de vraies vedettes de cinéma, Schneider et Piccoli, embrayaient passionnément la fiction de *la Passante du Sans-Souci*. Deux films aux antipodes l'un de l'autre. *La Passante* est à *Passion* ce que le cinéma de spectacle est au cinéma du non-spectacle. *La Passante* inclut le spectateur pour exister, *Passion* exclut le spectateur pour fonctionner. *La Passante* colle parfaitement à la salle traditionnelle de cinéma où le filmique va à la rencontre du spectateur; *Passion* est en non-communication avec la salle de cinéma, en rupture de ban avec le spectateur qu'il interpelle pour l'amener à le rencontrer, ce qui contredit sa position de voyeur.

Le cinéma-spectacle

Avec et dans *la Passante*, c'est Romy Schneider, la vedette aimée (doublement aimée depuis sa mort récente), qui est de passage sur l'écran et qui vient rencontrer son public de spectateurs. Tout le film se déplace avec elle et elle en occupe la totalité. Toute la dimension spatiale et toute la dimension temporelle. Elle va même jusqu'à redoubler sa présence en s'installant par intrusion dans le passé du flash-back. Son pouvoir de fascination s'accroît alors indéfiniment. Il est de la nature du pouvoir d'occuper toute la place et de n'en laisser aucune parcelle inoccupée. Le réali-

paul warren



Jean-Luc
Godard

sateur et son équipe de techniciens respectent à la lettre les règles sacrosaintes du spectacle: ils mettent leur compétence et leur talent au service de la vedette. Ils reprennent ainsi à leur compte la célèbre formule du génial producteur hollywoodien, Irving Thalberg, « we must sell stars to the public ». Dès lors, les appareils de base (caméras et magnétophones), les décors, l'éclairage, la musique, le bruitage, le montage et le mixage se dissimulent dans les coulisses, derrière et autour de la vedette, s'annulent au bout du compte pour que celle-ci brille de tous ses dons sur l'écran lumineux. Dans le gros plan de l'accomplissement du désir du spectateur comme dans le plan lointain qui creuse ce désir, l'image fantomatique de la vedette, portée par la technique sous-jacente et invisible, transportant à travers elle l'histoire fictionnelle, se porte à la rencontre du spectateur ébloui de la salle obscure. *La Passante*, c'est le lieu privilégié du spectacle. Le film fait

passer l'écran dans la salle et la salle dans l'écran, l'espace pluriel de l'obscur dans l'espace singulier du lumineux, et vice-versa.

Si l'on examine l'espace lumineux de l'écran, on peut faire la démonstration de l'existence d'une double trajectoire qui permet le déclenchement du spectacle cinématographique. Tous les éléments qui constituent cet espace sont organisés et articulés les uns par rapport aux autres, de telle manière qu'ils enclenchent un incoercible mouvement linéaire à l'horizontale, entraînant l'histoire à galoper vers l'avant, de plan à plan et de séquence à séquence. La vedette, dans toute cette histoire, essentiellement porteuse et embrayeuse de fiction, ayant comme mission de rencontrer l'espace de la salle, redresse la trajectoire horizontale de l'écran et lui

imprime une orientation verticale, écran/salle. Les multiples gros plans de la vedette qui se fichent dans l'écran aux points stratégiques de l'histoire « introduisent l'immobile dans le mouvant »¹. De même que le comédien de théâtre redresse à la verticale le texte écrit et couché dans la page du livre, ainsi la vedette de cinéma (et de façon beaucoup plus efficace) imprime à l'écran des sauts qualitatifs vers la salle.

En somme, ce qui se passe c'est que le mouvement horizontal de l'espace écranique, structuré et alimenté par les champs et les contre-champs, les angles de prise de vue des « regardés » et des « regardants », les flash-back et le montage parallèle qui entraînent l'histoire dans son déroulement linéaire, se retourne face à la salle, qui devient le contre-champ de ce champ qu'est l'écran. C'est lorsque l'écran sécrète cette trajectoire verticale que le spectacle cinématographique fonctionne et que le statut de spectateur est créé.

Les centaines de millions de clients des salles de cinéma n'ont qu'un désir, devenir spectateurs. Et ce sont les grands rhétoriciens du cinéma, de Frank Capra à Brian de Palma, en passant par Hitchcock et Fritz Lang, qui remplissent les salles.

L'anti-spectacle

Revenons à Godard. Le problème avec Godard, c'est qu'on en fait un cas isolé (God Art, écrivait un critique français). Il faut dire qu'il prend un malin plaisir, un certain plaisir pervers, à faire bande à part (il y a du Dali chez Godard), à couper le contact avec le spectateur des salles et à s'isoler hors de sa communauté avant-gardiste. Paradoxalement, c'est en installant ses films sur les écrans des salles commerciales et en prétendant amener les spectateurs à le rejoindre que Godard redouble son isolement. Le public a beau jeu de le refuser, il s'est avancé, seul, loin de son groupe et il se donne en anti-spectacle dans un lieu où le spectateur est roi. Un film de Godard dans une salle de cinéma provoque le même effet qu'un terroriste qui ferait irruption dans une réunion mondaine de bourgeois. Des films comme *Tout va bien*, *Sauve qui peut la vie* et *Passion* sont de la provocation systématique. Des vedettes de l'envergure de Yves Montand, Jane Fonda, Isabelle Huppert et Michel Piccoli apparaissent sur l'écran. Le spectateur les connaît mais en même temps il ne les re-connaît plus. Elles traînent dans l'écran sans jamais, à aucun moment du plan ou de la séquence, entraîner le filmique dans sa trajectoire horizontale et linéaire et pour cause, il n'y a pas d'histoire qui se raconte; elles surgissent en gros plan face au spectateur, mais rendent inopérant le redressement

de l'écran à la verticale, puisque aussi bien leur visage « grosplanisé » ne peut s'appuyer sur le support horizontal de l'histoire, qui n'existe plus. Le fonctionnement de la double trajectoire génératrice du spectacle et du spectateur est bloqué. Que la salle de cinéma où se projette un film de Godard soit désertée, on le conçoit aisément. Le public de la salle obscure n'a plus la possibilité de basculer dans le spectacle en se métamorphosant en spectateur.

Il importe cependant de bien noter ceci; Godard n'est pas un cas isolé et, en tournant le dos à ses films pour s'ouvrir à la magie du spectacle et revendiquer ses droits de spectateur, c'est la longue et solide tradition de l'avant-gardisme qui est occultée: le théâtre kabuki, la peinture constructiviste de Malevitch et Kandinsky, la poésie éclatée de Maïakovski, le pop-art de Rauschenberg, le collage de Warhol, l'« Esprit nouveau » d'Apollinaire, le cinéma révolutionnaire de Vertov et Eisenstein, le ready-made de Duchamp et Picabia, la distanciation du théâtre brechtien... À la vérité, l'œuvre de Godard est en plein dans la lignée des artistes qui refusent l'identification au monde comme un étant-là une bonne fois pour toutes, qui, à travers l'œuvre le font éclater pour en inventorier les fragments et le re-monter autrement. Des artistes en colère qui, refusant la fusion prématurée entre les éléments du monde en place, font sauter les prépositions entre les mots, les lignes conventionnelles entre les masses et les couleurs, les images « raccordeuses » entre les plans et les séquences, les atomes crochus entre l'acteur et son personnage.

Le spectateur qui tient mordicus à jouir de la fusion-rencontre harmonieuse entre l'écran lumineux et la salle obscure pourrait encore rejeter Godard, et avec

lui l'avant-garde: à quoi riment toutes ces pirouettes techniques? n'est-il pas vain, stérile et par surcroît naïf de s'évertuer à déconstruire l'œuvre et, ce faisant, de prétendre reconstruire le monde?

Marcuse, dans son livre, *Vers la libération*, écrit cette phrase qui m'a toujours paru éclairante. Elle ne donne pas de réponse, mais elle fait réfléchir et permet au débat de demeurer ouvert: « L'horreur de la crucifixion (chez les peintres de la Renaissance) est récupérée par la figure majestueuse de Jésus ». En prolongeant la pensée de Marcuse, on pourrait ajouter: l'horreur de la guerre est récupérée par les grandioses images et la musique wagnérienne de *Apocalypse Now* de Coppola, la répulsion du nazisme est récupérée par la fascination des Pink Floyd dans *The Wall* et par la beauté de Romy Schneider dans *la Passante du Sans-Souci*.

Une chose est certaine, des artistes avant-gardistes comme Godard croient que le cinéma commercial, qui fait fonctionner le processus d'identification-projection par le jeu rhétoricien de la double trajectoire, l'horizontale et la verticale, endort la conscience du public et l'entraîne à rêver sa vie par personnages fictifs interposés.

En déconstruisant leurs œuvres, en *dévedettarisant* la vedette et en *dévoyeurisant* le spectateur, en bouchant les avenues par lesquelles celui-ci pourrait se glisser dans l'œuvre pour l'investir, ces artistes réussissent-ils à créer dans la salle ce qu'ils appellent « la prise de conscience de l'aliénation sociale »? La question, en tout cas, ne doit jamais cesser d'être posée. ■

1 Christian ZIMMER, *Procès du Spectacle*, P.U.F., 1977, p. 123.

Des NOUVEAUTÉS aux Presses de l'Université du Québec

	PRIX	QUANTITÉ	TOTAL
VOIX ET IMAGES, vol. 7, n° 3, (dossier: L'écriture et l'ambivalence — une entrevue avec Anne Hébert), sous la direction de A. Vanasse	7,95 \$	_____	_____
LE COUNSELING DE GROUPE, L'aide psychologique par la rencontre en groupe, G. Gauthier	16,95 \$	_____	_____
PSYCHOLOGIE DE L'APPRENTISSAGE-ENSEIGNEMENT, Une approche individuelle ou de groupe, A. St-Yves	14,95 \$	_____	_____
SAGE: UN PAS VERS L'ÉCOLE DE DEMAIN, G. Dussault et Y. Bégin	14,95 \$	_____	_____
PROCESSUS DE RECHERCHE, A. Ouellet	17,95 \$	_____	_____
REVUE QUÉBÉCOISE DE LINGUISTIQUE, vol. 11, n° 2, (Le français parlé au Québec), sous la direction de J. McA'Nulty	12,95 \$	_____	_____
		Sous-total	_____
		Frais de port et de manutention	1,75 \$
NOM		Ci-joint chèque <input type="checkbox"/> mandat <input type="checkbox"/> au montant de	_____ \$
ADRESSE			_____
..... CODE POSTAL.....			_____

Chez votre LIBRAIRE ou chez l'éditeur, en postant ce bon de commande:
Presses de l'Université du Québec, C.P. 250, Sillery, Québec G1T 2R1