

Document Citation

Title	Fugit amor
Author(s)	Yann Lardeau
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	2
Subjects	Godard, Jean Luc (1930), Paris, France
Film Subjects	Prénom Carmen (First name: Carmen), Godard, Jean Luc, 1983

Maruschka Detmers dans *Prénom Carmen*

de *Passion* et la houle des passions simplement humaines de *Sauve qui peut (la vie)*. Comme s'il avait entendu le conseil de Dédale à son fils pour qui il vient de fabriquer des ailes en imitant celles des oiseaux : « Je te préviens, Icare, il faut mener ta course à hauteur moyenne. Vole entre les deux. » Quand Godard s'essaie à voler entre terre et ciel, à hauteur moyenne (une hauteur moyenne pour lui, dont le cinéma français moyen, faut-il le dire, n'a même pas idée), entre bande son et bande image, il y réussit avec la plus grande aisance, et ce cinéma le plus expérimentant qui soit (à une époque où la plupart des cinéastes semblent avoir baissé les bras devant toute recherche et toute innovation formelle) nous touche avec la simplicité de l'évidence, à la façon d'un air de musique dont la complexité formelle n'empêche pas qu'il semble aller de soi à l'oreille de l'auditeur le moins averti des subtilités de l'harmonie et de la composition musicales. *Prénom Carmen* est un film qui nous parle musicalement de ce que les autres films se contentent dans le meilleur des cas de scénariser, à savoir « soit le dernier combat des femmes contre les hommes, soit le premier ».

Et curieusement ces ailes étranges fabriquées par Dédale semblent définir la façon la plus naturelle de voler. C'est que Godard est à la fois le constructeur et le pilote, Dédale et Icare. Parce qu'il est le cinéaste contemporain qui a la conscience la plus large et la plus organique du processus de fabrication technique de ses films, il est en train de se construire patiemment, film après film, avec logique, la chaîne d'instruments et la méthode douce, naturelle, dont il a besoin pour repenser, à l'écart du carcan des normes, une autre façon de concevoir et

de faire naître les films. Les autres cinéastes essaient de faire décoller des machines fabriquées en pièces détachées par des techniciens qui ne savent pas pour quel pilote ni pour quelle destination ils sont en train de travailler. Et qui s'étonnent ensuite de ce que leurs films finissent tous par se ressembler étrangement à la sortie de la chaîne de montage.

A écouter *Prénom Carmen*, et quand je dis écouter il s'agit aussi bien des images et des sons, comme on écoute de la musique, en passant d'une ligne à l'autre (d'une image de mer accompagnée d'un quatuor de Beethoven à l'image d'un couple qui dialogue en muet accompagnée d'un son de mer, avant de passer à une image de mer sur fond de silence et de revenir au couple qui dialogue cette fois en son synchrone, envahi peu à peu par des cris de mouettes puis par des bruits de vagues) on se dit que le cinéma sonore aurait dû naître avec cette liberté musicale là, qui n'a rien d'expérimental au sens où l'entendent les expérimentateurs sans nécessité, mais qui a l'évidence d'une liberté naturelle et jamais d'une liberté reconquise. A.B.

PRÉNOM CARMEN : France 1983. *Réalisation* : Jean-Luc Godard. *Scénario et adaptation* : Anne-Marie Miéville. *Image* : Raoul Coutard. *Son* : François Musy. *Musique* : Beethoven, Quatuors 9, 10, 14, 15 et 16 enregistrés par le quatuor Prat. *Chanson* : Ruby's Arms par Tom Waits. *Production* : Sara Films-JLG Films - A2. *Interprétation* : Maruschka Detmers, Jacques Bonnafte, Myriem Roussel, Christophe Odent, Jean-Luc Godard. *Distribution* : Parafrance. *Pellicule* : Eastmancolor 1/33, 1/66. *Durée* : 1 h 25 mn.

FUGIT AMOR

PAR YANN LARDEAU

« Je voudrais vous poser une vraie question : votre projet de documentaire, ce n'est pas vrai, c'est une fiction n'est-ce pas ? » Qu'implique pour un film, voire pour l'esthétique du cinéma, que le metteur en scène se déplace à l'intérieur de sa fiction, lui-même étant partie prenante d'une fiction, protagoniste actif d'un récit dont il est simultanément le maître d'œuvre ?

Prénom Carmen montre un cinéaste fou manipulé par sa nièce qui a besoin de ses services pour dissimuler un enlèvement sous les allures anodines d'un tournage. Deux réalités coïncident ainsi et s'ignorent jusqu'à ce que l'une entrave le bon déroulement de l'autre. Le cinéaste ne voit que le film à faire tandis que sa nièce, elle, ne voit que l'urgence de la prise d'otages. Les règles du simulacre (le film) perturbent inévitablement l'action (le rapt), puisque c'est le propre du cinéma de détourner une action pour la jouissance de son spectacle. C'est qu'en fabriquant l'image d'une fiction, le cinéma ne peut déguiser le

réel. Mal vu, mal dit, comme il est écrit dans le film : le cinéma, ce n'est pas un regard de plus sur le monde, qui embrasserait la réalité extérieure sans la modifier, comme une décalcomanie, mais la décomposition concrète d'une action en mouvements, formes, vitesses, couleurs et bruits qui la composent, ce travail spécifique de décomposition de la scène définissant le travail de la mise en scène. (On voit donc en quoi le film diverge d'un traitement scénaristique classique où le déguisement d'un hold up en tournage se confondrait pratiquement avec la surveillance de caméras vidéo.)

Déjà dans *Passion*, il en était ainsi. Le travail en miettes, hésitant, tâtonnant, complexe de temps morts et de travail vivant, de périodes d'attente et de moments d'une agitation forcenée apparemment dans le plus grand désordre, n'était pas représentable et ne pouvait donc transparaître dans le produit fini, sa synthèse : la reconstitution de « La Prise de Constantinople par les Croisés » de Delacroix, du « 3 de mayo » de

Jean-Luc Godard dans *Prénom Carmen*

Le retour au cinéma burlesque (Maruschka Detmers et Jacques Bonnafte)





Carmen X (Maruschka Detmers) et Joseph (Jacques Bonnafé) : une histoire d'amour en jaune Van Gogh et bleu océan.

Goya ou de « La Ronde de nuit » de Rembrandt. Filmer le procès social du tournage revenait à s'interdire du même coup sa représentation, l'image des tableaux vivants. Toutefois dans le temps, ces deux spectacles, le désordre et la cacophonie du tournage, la beauté et l'équilibre final de la reconstitution cinématographique des tableaux se succédaient, alternaient. Que comme dans *Prénom Carmen*, l'action, le mouvement de la fiction soit synchrone avec sa mise en scène par un cinéaste et c'est la synthèse, l'unité de son spectacle, la cohérence de son récit qui éclate et se volatilise, se disloque en une incompréhensible autant que superbe chorégraphie des matériaux, mouvements, formes et couleurs, avant qu'ils ne soient assemblés en un ordre précis de signification. Le spectacle, la mise en évidence de ces rythmes préalables à tout procès du sens mais en soi insignifiants, s'accompagne nécessairement d'une perte, d'une destruction du sens. Que la relation du corps aux objets qui l'entourent sur scène soit loin d'être évidente au point de ne produire qu'une série d'obstacles à laquelle se heurte successivement la course de l'acteur alors même qu'elle devient la matière première du langage cinématographique est le principal ressort du cinéma burlesque, de Buster Keaton à Jacques Tati, de Charlie Chaplin à Jerry Lewis. On connaît l'effet-signature, on reconnaît la marque privée, le sceau d'un auteur : la voix d'Orson Welles, la silhouette d'Alfred Hitchcock, les mains de Fritz Lang. On se souvient aussi de la prestation de Jean Renoir dans *La Règle du jeu*. Toutefois, la tentation du cinéaste de se manifester devant la caméra est inconcevable avant la Nouvelle Vague. Elle est strictement contemporaine de la politique des auteurs et son résultat logique : même si le but

avoué est de permettre au cinéaste de vivre de l'intérieur ce qu'éprouve un acteur pendant un tournage, de vivre son rapport partiel à l'œuvre, seule la politique des auteurs autorise à mettre au premier plan ce qui traditionnellement devait s'effacer devant les comédiens, devant le récit, en faisant précisément de cette substitution du cinéaste aux comédiens son cheval de bataille. Mais de François Truffaut dans *L'Enfant sauvage* à Maurice Pialat dans *A nos amours*, la condition du cinéaste pour passer devant la caméra reste qu'il prenne la personnalité et l'identité d'un autre, qu'il ne soit pas lui-même, à moins de se placer dans une optique documentaire à quoi s'apparente la position du pédagogue de *Numéro Deux*. Il n'y a précisément que les grands comiques qui échappent à la règle, Keaton, Chaplin, Tati, dont le public accepte volontiers qu'ils soient leur propre metteur en scène et se déclare prêt à confondre allègrement en une même personne, le personnage, le rôle, le comédien et le metteur en scène, et dans l'œuvre desquels la réunion de ces trois instances du spectacle cinématographique que sont la mise en scène, son leurre (le jeu), son contenu imaginaire (le héros romanesque de la fiction) loin d'être antagoniste se présente comme une condition de leur succès, comme un facteur de la jouissance du spectateur. Jean-Luc Godard dans *Prénom Carmen* joue un cinéaste qui comme lui s'appelle Godard, admirateur de Keaton. Si Jean-Luc Godard nous fait tant rire en interprétant l'oncle fou génial de Carmen, en se cognant comme un aveugle à tout ce qu'il touche (ou voit), en cherchant sa nièce sous les soucoupes de café et dans les poches de manteaux, c'est parce qu'il découvre cette loi secrète du cinéma burlesque, de l'âge d'or d'un cinéma sans

FUGIT AMOR

paroles où les mots, inexorablement, des *Lumières de la ville* à *Playtime* sont condamnés à être avalés par les bruits, ravalés à ce niveau de sons informes ou grotesques ou encore à devenir musique pure et les dialogues à s'écrire avec des corps, des visages et des mains. Après tout la première adaptation célèbre de *Carmen* n'est-elle pas de Charlin Chaplin ?

Prénom Carmen, c'est une histoire d'amour en jaune et bleu gris qui n'aurait pas de nom. Dans « pré- » il y a aussi l'idée d'une vitesse, d'une fulgurance, de quelque chose de consommé avant même d'avoir pris forme, d'avoir abouti et trouvé une expression achevée, une existence symbolique. La séquence de l'appartement de Trouville n'est pas sans rappeler *Agatha* ou *L'Homme Atlantique*, un couple qui tourne en rond dans un appartement, une plage, l'océan, mais c'en est aussi l'exact contre-pied. Là les images étaient dissipées par la voix, elles étaient les traces défaillantes, les ombres fantômes mais intégrales, les cendres froides d'un feu dont le texte et la voix seuls avaient su garder le souvenir vivant. Ici, la fragmentation du montage, la dislocation des sons et des images à laquelle est constamment soumise la nouvelle de Mérimée barrent toute identification aux personnages, elles ne laissent pas le temps aux spectateurs de s'identifier aux personnages, ceux-ci sont trop mobiles, trop changeants dans leurs attitudes, dans leurs gestes, trop fractionnés dans leur être pour produire une image stable, homogène, unique d'eux-mêmes, ils explosent, se désarticulent, se diffractent en autant d'instantanés qu'ils traversent. Hormis la commotion initiale dans la banque, il n'y a pas de rencontre amoureuse mais l'élan vertigineux qui précède et les heurts répétés de deux corps asynchrones propulsés l'un vers l'autre, tels des bolides, — tels ces rames de métro qui se croisent la nuit au-dessus de la Seine —, ballotés et agités, secoués au gré des brusques changements de vitesse, des accélérations et décélérations qui règlent le découpage des plans et leurs raccords, celles de la musique, au gré de cette poursuite en autant de lignes brisées qu'il est de plans d'expression, ce démantèlement de la relation amoureuse culminant évidemment dans la scène de masturbation sous la douche.

Le burlesque est né de la mise en scène amusée des sévices opérés par le cinéma au corps de l'acteur, de l'étonnement de ces transformations et de ces mutilations et si aujourd'hui on le retrouve comme principe de mise en scène et de direction d'acteurs faisant barrage au psychologisme de la littérature, c'est bien parce que les plans d'expression (visuels : acteurs, cadres, postures, mouvements et vitesses ; sonores : dialogues, bruits, et musique) ne se déploient plus linéairement en répercutant dans un mouvement parallèle toute dramatisation, mais tendent au contraire à le faire sur un support unique, s'interrompant et s'entrechoquant, chacun imposant son mode d'expression à la signification du moment ou transformant celle-ci en une forme nouvelle et radicalement autre, nette et tranchée, tout comme l'élan amoureux de Carmen et de Joseph trouve ses correspondants formels dans le fracas d'une vague sur les rochers, dans le bleu gris plombé du vieil océan, dans la partition de Ludwig Van Beethoven et dans le mouvement d'un archet sur un violon.

Il est d'ailleurs symptomatique du propos du film que les musiciens soient représentés à l'instar du cinéaste et comme lui participent à la fiction dans leur réalité de musiciens. Car la musique, c'est aussi un ordre abstrait de sons et de rythmes chargés d'affects, d'émotions et de sentiments et dont la mélodie, d'Eisenstein à Godard (*Sauve qui peut (la vie)*) a pu servir de modèle aux mouvements, vitesses et intensités variables du cinématographe, le cinéaste et la violoniste (résurgence d'Anna Karina et d'Anne Wiazemsky) formant un deuxième couple, une seconde histoire d'amour (l'amour du cinéma, l'amour de la musique), qui donne aux premiers la langue de leur amour, la possibilité même, en définitive, de leur existence.

Y.L.

contacts

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

En français :

LES EXCENTRIQUES DU CINEMA FRANÇAIS

1929-1958. R. Chirat. O. Barrot.

150 interprètes de second plan du début du parlant à la nouvelle vague. Résumé de leur carrière. Photos n. et b. 268 p. Br. 194 F

LA COMEDIE ITALIENNE. J. A. Gili.

Historique du muet aux années 70. Nbres photos n. et b. Biblio. Index noms et films cités. 200 p. Br. 168 F

MIZOGUCHI : DE LA REVOLTE AUX SONGES

D. Serceau.

Analyse à travers 10 films. qqs photos n. et b. 280 p. Br. 119 F

CINE-MAGAZINE 1930.

Réédition d'extraits choisis : reportages, entretiens, photos, n. et b., critiques. Index noms auteurs d'articles, réal., act., prod., films, sujets. 160 p. Relié 110 F

ANTHOLOGIE DU CINEMA TOME 11.

Bernard, Fisher, Garnett, Hitchcock, Lloyd, Ray, Renoir, Rossellini, Simon, Uccick. Photos n. et b. 340 p. Relié 110 F

LA NOUVELLE VAGUE 25 ANS APRES.

Dossier réuni par J.L. Douin. Historique, entretiens avec réalisateurs et critiques. Biblio. qqs photos n. et b. 236 p. Br. 104 F

En anglais :

ELSTREE : THE BRITISH HOLLYWOOD. P. Warren.

Histoire des studios ELSTREE. Nbres photos n. et b. Liste des films de 1927 à 1982. 185 p. Relié ... 219 F

Port recommandé inclus

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Librairie du Cinéma

24, RUE DU COLISÉE 75008 PARIS

TÉL. (1) 359.17.71