1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

88 | 2019

Varia

David Faroult, *Godard. Inventions d'un cinéma politique*

Achille Papakonstantis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7427>

DOI : 10.4000/1895.7427

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 158-167

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Achille Papakonstantis, « David Faroult, *Godard. Inventions d'un cinéma politique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7427> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7427>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

David Faroult, Godard. *Inventions d'un cinéma politique*

Achille Papakonstantis

- 1 Ce n'est pas par son œuvre filmique et ses prétendues qualités intrinsèques mais par la médiation des discours qu'un cinéaste accède au statut d'*auteur*, quel que soit le sens concret qu'on prête à ce terme galvaudé dans le champ artistique. Aussi évident qu'il puisse paraître, ce principe est tout de même poussé à ses limites extrêmes dans le cas particulier de Jean-Luc Godard. Il a été dit à maintes reprises – et à juste titre – qu'on parle *de* et on écrit *sur* ses films davantage qu'on les regarde, et ce depuis la sortie en salles de ses premiers longs métrages au tout début des années 1960. Godard lui-même a certainement contribué, de plusieurs manières, à cette prolifération de discours à son égard, en mettant à profit son expérience de critique, figurant par ailleurs parmi les instigateurs de ladite « politique des auteurs » telle qu'elle se développe en France dans les années 1950. S'il continue aujourd'hui à incarner, plus que tout autre réalisateur, le mythe même de l'Auteur, la production incessante des monographies sur son œuvre, établissant au fil des années une littérature secondaire extrêmement volumineuse, constitue non seulement le symptôme le plus probant de ce phénomène mais également une de ses causes principales. Il suffit de nous rappeler qu'à l'aube du XXI^e siècle, en l'espace d'à peine une décennie, se sont succédés trois ouvrages biographiques de taille imposante (MacCabe, Brody, De Baecque), à côté d'une pléthore de publications d'horizons divers (voir 1895, n° 64, 2011). Face à cette profusion éditoriale, il est légitime de questionner la nécessité de voir un nouveau livre arriver sur les rayons des librairies en automne 2018, arborant sobrement le nom de « Godard » en guise de titre, inscrit verticalement en lettres noires sur une couverture en rouge flamboyant, le visage reconnaissable du cinéaste dessiné en filigrane.
- 2 Or, l'ouvrage de David Faroult se distingue d'emblée des autres monographies consacrées au réalisateur franco-suisse, et ceci doublement. Premièrement, en resserrant la focale sur les « années politiques » (p. 14) de Godard, notamment entre la sortie en salles de *Week-end* en décembre 1967 et celle de *Tout va bien* en avril 1972, il propose un travail historique et analytique conséquent sur une période cruciale pour la

suite du parcours du cinéaste qui, pourtant, reste jusqu'à nos jours la moins étudiée (nous reviendrons plus loin sur la périodisation établie par Faroult, bien plus complexe et large que notre remarque introductive ici ne laisse croire). Phénomène clé pour l'appréhension de son œuvre dans sa globalité, la radicalisation politique de Godard à partir de la deuxième moitié des années 1960 fut pendant les décennies suivantes l'objet d'un long processus de mythification, semé d'approximations et de confusions pour des raisons qui ne touchent pas exclusivement aux films et aux textes signés par Godard durant ces années – bien qu'eux-mêmes ne soient pas exempts de contradictions –, mais également en raison des présupposés avec lesquels l'historiographie aborde souvent la production culturelle de cette période de forte effervescence politique. L'activité de Godard, du groupe Dziga Vertov et du binôme Godard-Gorin s'est toujours avérée un passage incontournable pour les historiens travaillant sur le cinéma militant français de l'après-Mai 68 ; cependant, le produit concret de cette activité, à savoir les films eux-mêmes, n'a jamais bénéficié d'une étude minutieuse, soucieuse d'en extraire à la fois son discours politique dans toutes ses ramifications idéologiques et ses trouvailles formelles voire stylistiques. Et ce n'est pas le moindre mérite du livre de Faroult que de faire apparaître – en quelque sorte *a posteriori* – ce manque criant dans la littérature existante. D'autant plus que c'est à partir de cette période d'engagement militant que la filmographie de Godard commence à souffrir d'un manque sérieux de visibilité, du moins en comparaison de la masse des spectateurs que ses titres du début des années 1960 n'ont de cesse d'attirer (et ce, jusqu'à nos jours), évolution qui aurait donc un caractère plus politique qu'on ne le croit habituellement.

- 3 Deuxièmement, le parcours de Faroult et son statut d'auteur face à l'objet de son livre distinguent sa démarche de celle de nombreux spécialistes d'autres champs dont l'incursion dans le domaine des « études godardiennes » s'avère le plus souvent n'être qu'une tentative ponctuelle. De fait, l'autorité de l'étude historique et théorique proposée dans les pages de *Godard. Inventions d'un cinéma politique* vient de loin : seize ans séparent la soutenance de la thèse de Faroult, intitulée *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : Cinéthique et le « groupe » Dziga Vertov* (jamais publiée), et la parution de l'ouvrage dont il est ici question, de sorte que cette dernière n'est pas seulement bienvenue, mais longtemps anticipée. Depuis le temps qu'il menait sa recherche doctorale jusqu'à aujourd'hui, en passant par la co-direction de l'ouvrage collectif *Jean-Luc Godard Documents* (publié à l'occasion de l'exposition « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006 » au Centre Pompidou), Faroult s'est établi comme un des grands spécialistes de Godard (à qui, par ailleurs, on doit récemment un texte critique – si nécessaire ! – visant à rétablir la réalité historique autour des positionnements du cinéaste en 1968-1969, sérieusement déformée par le film *le Redoutable* de Michel Hazanavicius : « De la fiction à la falsification », consultable en ligne sur le site www.debordements.fr) ainsi que, de manière plus générale, du cinéma militant français des années 1960 et 1970. Pour ne retenir qu'un exemple qui nous intéresse ici particulièrement, son travail sur les différentes théories du spectateur développées à cette époque par des collectifs cinématographiques situés à l'extrême gauche a permis, à l'annonce de la parution de cet ouvrage, de nourrir l'espoir de trouver enfin une analyse fine de la manière dont les films du groupe Dziga Vertov remettent en question le dispositif cinématographique dans toutes ses composantes (voir à cet égard D. Faroult, « Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai 68 »,

Travailler, 2012/1, n° 27, pp. 87-102) ; sur ce point précis, le lecteur averti ne sera en aucun cas déçu par les analyses des films offertes dans les derniers chapitres du livre.

- 4 Avant d'examiner de plus près le contenu et la structure de *Godard. Inventions d'un cinéma politique*, il y a lieu de s'attarder un instant sur son titre complet. Trois remarques s'imposent ici. Tout d'abord, le choix de mettre le nom de famille du cinéaste en guise de titre principal indique l'inscription tout à fait consciente du livre dans un processus (constamment nourri) de construction discursive de Godard en figure d'auteur ; or, ce qui est ici particulièrement intrigant, est le fait qu'on a affaire à un ouvrage qui se concentre sur une période durant laquelle le cinéaste s'efforce d'abandonner l'étiquette d'auteur et de se fondre dans le collectif. Pour ce faire, il n'hésite pas à effacer son nom – concrètement, dans le générique de ses films par exemple (geste commenté par Faroult à la page 263, qu'on retrouve pourtant à d'autres moments de la carrière de Godard, comme dans *À bout de souffle* ou dans *Nouvelle Vague*, pour des raisons bien différentes) – afin de mettre en avant la valeur politique de l'œuvre, libérée de l'aura de l'artiste-créditeur (projet qui, comme l'histoire l'a prouvé, fut d'emblée condamné à l'échec). En d'autres termes, Faroult procède en contradiction avec les prises de position de Godard dans la période étudiée par son livre ; on ne saurait reprocher cette décision à une étude qui vise à proposer des analyses allant bien au-delà des propos explicites du cinéaste. Néanmoins, il nous semble important de souligner que ce choix de titre ne peut être qu'indicatif d'un parti-pris méthodologique, déterminant en fin de compte l'ensemble des thèses du livre : les films analysés ici sont principalement interprétés à travers le prisme de l'auteur-Godard, de son parcours, de ses projets conscients ou inconscients ; de ses rencontres aussi, certes, mais selon la manière dont ces dernières furent « distillées » à travers ce centre organisateur qu'est « Godard, l'artiste » (nous y reviendrons). Malgré son évidence, l'avertissement suivant mérite d'être posé : dans ce livre, nous ne trouverons alors qu'une des nombreuses voies interprétatives possibles, une des multiples façons d'aborder les films qui, au demeurant, ne surprend pas par son originalité, loin s'en faut, s'agissant justement de Jean-Luc Godard. Il faut arriver à la page 268 pour trouver un commentaire explicite de la part de Faroult sur le titre de son livre, limité à l'aveu d'une minoration du rôle joué par Jean-Pierre Gorin dans l'histoire retracée ici. Cependant, il est précisé dès l'avant-propos que l'étude proposée aura comme objet l'« étape communiste de l'évolution de Godard » – avec toutes les risques que la notion d'évolution entraîne inévitablement avec elle –, ainsi que le chemin sinueux qui a amené le cinéaste vers cette étape et, bien-sûr, les fruits de son travail durant cette « période ouvertement animée par le marxisme » (p. 14).
- 5 Notre deuxième remarque à propos du titre, qui concerne plus spécifiquement le premier mot du sous-titre, « inventions », s'inscrit dans la veine des points soulevés ci-dessus : le mythe de l'inventeur et celui de l'auteur sont en quelque sorte complémentaires, l'un renforçant l'autre dans la convocation de l'imaginaire du « génie créateur ». Il serait inexact de postuler que les déterminations contextuelles (historiques, idéologiques, sociales, économiques, etc.) des contributions de Godard sur l'articulation entre cinéma et politique sont sous-estimées dans un travail qui, d'ailleurs, revendique explicitement l'acte d'« historiciser » comme son *modus operandi* (p. 15). Or, ces déterminations sont de nouveau filtrées à travers la trajectoire personnelle de Godard ou, pour être plus précis, par la manière dont Faroult reconstitue et interprète cette trajectoire, intégrant au fur et à mesure les éléments de la « grande » histoire qui font sens face à une œuvre filmique déjà achevée et examinée a

posteriori. Si le concept d'« invention » semble surdéterminer, dès l'entame, les hypothèses formulées et testées dans cet ouvrage, il nous faut pourtant ajouter qu'il s'agit également d'un terme typique du vocabulaire politique qui se développe en France à partir de Mai 68 ; comme le rappelle Gérard Leblanc, « [n]ous n'étions plus dans la répétition mais dans l'*invention* d'une forme d'organisation sociale que nous ne savions pas encore décrire » (G. Leblanc, « Penser politiquement le film », propos recueillis par Guy Lochard et Jean Ungaro, *Médiamorphoses*, 2008, p. 70, nous soulignons). Enfin, notre troisième et dernière remarque concerne le syntagme « cinéma politique » dont l'emploi, à la place de celui de « cinéma militant », n'est pas anodin ; il donne en effet un indice sur l'hypothèse de base qui sous-tend l'ensemble de l'ouvrage, à savoir le postulat d'une distinction essentielle, voire principielle, entre les champs cinématographique et politique (dans la mesure où l'expression « cinéma politique » n'a de sens véritable que si le cinéma est *a priori* apolitique), question qui va nous occuper largement dans la suite de ce compte-rendu. Ajoutons cependant que vers la fin de son avant-propos, lorsqu'il présente sa périodisation, Faroult distingue entre « les tournants politique (1966-1967) et militant (1968-1969) de Jean-Luc Godard » (p. 18).

- 6 L'ouvrage est divisé en deux grandes parties, nommées « livres » : l'« Étude » (pp. 11-386), qui constitue le cœur de l'affaire, à savoir l'exposé de la recherche de l'auteur et de ses résultats, et les « Documents » (pp. 387-557), un ensemble de textes inédits (un entretien de Faroult avec l'opérateur Armand Marco ainsi que le seul compte-rendu écrit d'une réunion du groupe Dziga Vertov), peu connus (par exemple, un entretien accordé par Godard à Alain Jouffroy en 1969 ou celui donné en 1973 à la revue de cinéastes amateurs *Cinéma pratique*) ou traduits pour la première fois ici en français (les nombreuses interviews que Godard et Gorin ont données en langue anglaise à partir de 1970). Si on y ajoute le nombre important de références, développements et instruments de travail que chaque chapitre de l'« Étude » propose en annexe (séquenceurs des films, reproduction de dossiers de presse, liste de mots censurés et supprimés de la bande sonore, comparaison photogramme par photogramme entre deux films, etc.), il devient évident que Faroult met à la disposition de ses lecteurs une masse exceptionnelle d'informations concernant une période « obscure » de la carrière de Godard ; au-delà de ses autres mérites, ce livre constitue donc une source précieuse pour « d'autres recherches ou appropriations à venir » (p. 19).
- 7 Comprenant dix chapitres répartis en trois parties (« Avant. La politique de l'auteur », « Seul. À la recherche d'un cinéma politique » et « Avec Gorin »), l'« Étude » s'attache à historiciser la politisation de Godard et le devenir communiste de son cinéma, du début des années 1960 jusqu'à 1975. De l'aveu de Faroult, le projet n'est pas de comprendre l'œuvre du cinéaste, « mais plutôt de tenter de situer, pas à pas, un parcours politico-cinématographique dans l'histoire qu'il a traversée », voire même de « situer chaque film comme intervention dans sa conjoncture » (p. 15). Faroult cherche à se démarquer des biographes de Godard, à l'égard desquels il émet à plusieurs reprises des remarques acerbes, en avançant que la radicalisation politique du cinéaste ne peut pas s'expliquer par la simple convocation d'éléments psychologiques mais « pourrait plus plausiblement résulter d'un parcours de création à l'intérieur du cinéma qui, à un certain point, la réclamait » (p. 16). On trouve ici l'hypothèse principale qui détermine la structure du livre ainsi que la géométrie profonde de son récit. Dépliant sa proposition, Faroult respecte l'ordre des chronologies et aborde la filmographie de

Godard, titre par titre, depuis son premier long métrage, afin d'isoler les traces d'une réflexion d'ordre politique de la part du cinéaste dans une démarche qui rappelle parfois la complexité d'une recherche en puzzle (que les tableaux synoptiques proposés en annexe rendent toutefois claire et facile à suivre).

- 8 Il est indéniable que Faroult fait ici preuve d'un remarquable pouvoir d'analyse. La rigueur dans la mobilisation des sources pertinentes pour la clarification du discours politique construit par les films analysés, tient à un double propos d'historien du cinéma (voire d'historien de l'art) et de spécialiste d'histoire politique. Constamment mise en exergue, son érudition assure, sans problème apparent, « le passage entre l'œuvre [de Godard] et ce qui n'est pas elle », pour reprendre les mots de Michel Foucault à propos de Jean Laplanche et de son livre sur Hölderlin. Son discours à la fois méticuleux et véloce parcourt le domaine complexe compris entre les formes d'une poétique cinématographique et la conjoncture sociopolitique qui les informe. Les développements théoriques et les commentaires personnels qu'il propose en forme de digressions, le plus souvent en notes en bas de page ou en annexes, sont d'un intérêt particulier pour qui s'intéresse à ce face-à-face entre l'histoire politique et l'histoire culturelle. Et, admettons-le, il est rafraîchissant de lire un auteur qui n'hésite pas à s'exprimer, à prendre position, à sortir du cadre froid et artificiel de la neutralité académique, autant que faire se peut au sein d'un travail historique (comme le disait Herbert Marcuse, « il n'y a pas de science neutre », slogan repris par Godard dans la bande sonore de *Gai savoir*).
- 9 Eu égard à la question de départ, à savoir l'évolution politique de la pensée et de l'œuvre filmique de Godard au sein d'une période historique limitée, l'adoption d'une structure chronologique se présentait sans doute comme un choix évident. Signalons toutefois que le souci scrupuleux de situer au plus juste les tournages et les montages des films n'évite pas toujours l'autocomplaisance (voir la page 220 sur la chronologie de fabrication de *Pravda* et *Vent d'est*). En outre, face à la richesse du savoir et des références mobilisés, on ne peut que se demander si une autre structure, empruntant moins les traits d'une chronique linéaire, aurait pu s'avérer plus fructueuse et plus féconde au niveau analytique. Comme nous l'avons déjà remarqué, les réflexions théoriques et politiques de Faroult revêtent souvent la forme de digressions argumentatives, soumises à une discontinuité et nécessitant des répétitions qui ne permettent pas finalement à ces réflexions de se développer de manière aboutie. En effet, l'ouvrage dans son ensemble se construit autour de certaines positions, posées plus comme axiomes que comme des hypothèses à vérifier, que l'auteur ne prend pas le soin de présenter en ouverture, de manière condensée et claire ; elles parsèment plutôt le livre de manière fragmentaire tout en imprégnant l'ensemble de l'argumentation. Il nous paraît ainsi capital de concentrer et synthétiser ici ces positions qui constituent en quelque sorte les fondements épistémologiques de l'entreprise analytique de Faroult.
- 10 Au centre du principe organisateur qui sous-tend l'ouvrage se trouve un postulat qu'on pourrait formuler de la manière suivante : tout film n'est pas politique, sinon le cinéma serait dissout dans la politique, alors qu'il s'agit de deux champs autonomes et hétérogènes. Bien que fondamental pour ses analyses, ce principe ne trouve sa première formulation explicite qu'à la page 47 avec une note en bas de page ; Faroult reprend cet argument en le développant, de manière discontinue, plus loin dans le livre (par exemple aux pages 83 et 205, parmi d'autres), mais on en trouve des traces dès

l'avant-propos. Ainsi, il est question de « l'articulation délicate des champs hétérogènes que sont le cinéma (en tant qu'art) et la politique (émancipatrice) » (pp. 14-15), tandis que Godard chercherait à inventer des rapports « entre les champs hétérogènes l'un à l'autre que sont le cinéma et la politique marxiste » (p. 18). Or, dans ces exemples tirés du début du livre, on ne manquera pas de remarquer que la thèse de Faroult se pose en des termes bien plus précis, puisqu'on ne parle pas de « politique » de manière générale, mais de « politique émancipatrice » ou « politique marxiste » ; de sorte que l'hétérogénéité postulée relève en fin de compte de l'évidence (car nul ne saurait avancer que tout film est marxiste !). Or, le glissement sémantique qui s'opère habilement par la suite, de la « politique marxiste » à la politique tout court, ne va nullement de soi (nous y reviendrons).

- 11 En poursuivant notre synthèse des postulats de base à partir desquels se déploient les analyses du livre, on trouve en second lieu l'affirmation du caractère artistique du cinéma. Ou pour être plus précis, l'axiome suivant : afin d'analyser un film (nous dit, plus ou moins explicitement, Faroult), il faut d'abord le situer dans son propre « champ », son terrain, qui n'est autre que celui de l'art (et non pas, on l'a compris, celui de la politique). Il faudrait d'ailleurs protéger la visée artistique du cinéma non seulement contre les revendications des militants qui demandent que les films soient un outil de lutte ou un canal de diffusion des idées politiques, mais également contre toute conception utilitariste, comme par exemple celle qui voit dans le cinéma un simple moyen de communication. On comprend mieux alors pourquoi Faroult consacre trois pages (109-111) au rejet du concept de « langage cinématographique » par Godard, Moullet, Rivette et Straub (parmi d'autres) contre la tendance structuraliste qui gagne en popularité dans le milieu du cinéma au cours des années 1960 (mais n'est-ce pas alors contradictoire d'une part de rejeter ce concept de « langage cinématographique », d'autre part d'adopter, aux pages 58-62, la perspective d'Annie Goldmann et d'inscrire les « innovations » formelles et narratives de Godard dans une logique de recherche de procédés visant à représenter la vie intérieure des personnages, à savoir... exactement ce que Pasolini avançait, en termes « linguistiques » certes et à travers le concept de « discours libre indirect », dans sa fameuse conférence à Pesaro, traduite et publiée dans *Cahiers du cinéma*, n° 171, octobre 1965, pp. 54-65 ?). Qui plus est, ces trois pages arrivent avec une digression qui, d'après nous, n'a rien de fortuit, où l'auteur s'attache à dissiper les malentendus autour de la célèbre phrase finale d'André Bazin dans son « Ontologie de l'image photographique » (« d'autre part, le cinéma est un langage »). Au-delà de l'intérêt indéniable de son interprétation, c'est le geste de l'inscription de Godard dans l'héritage bazinien, celui de la cinéphilie et de la revendication pour le cinéma d'une place parmi les arts classiques, qu'on devrait ici retenir. Il semblerait alors que Faroult souscrit pleinement aux revendications des jeunes rédacteurs des *Cahiers du cinéma* des années 1950 en faveur d'une autonomie du champ cinématographique (entendu : en tant que champ artistique) face à celui de la politique ; en outre, l'impression de complicité que certaines de ses formulations suscitent corrobore cette hypothèse, à l'instar de celle-ci : « Au moins ne cédaient-ils pas [les critiques des *Cahiers*] à la bienséance bourgeoise qui régnait chez les critiques de droite et étaient-ils attachés à une certaine indépendance d'esprit qui leur faisait regarder de haut tous les “-ismes” qui s'affrontaient alors » (p. 22), y compris donc le communisme, le marxisme...
- 12 De ces deux premiers postulats découle, presque naturellement, le troisième, selon lequel le parcours de Godard doit être étudié comme celui d'un artiste, et non pas d'un

philosophe (politique). Sur ce point, Faroult est d'emblée explicite : « c'est une fausse route de prendre Godard pour un théoricien » (p. 16). Malgré cette affirmation aux apparences autoritaires, force est de constater que la littérature godardienne fournit plusieurs exemples de travaux qui vont à l'encontre de ce principe. Parmi les plus récents, Stefan Kristensen a proposé de traiter l'œuvre de Godard comme une réflexion philosophique dont le médium audiovisuel relève seulement d'une différence de choix par rapport aux penseurs qui ont opté pour l'écriture, et les résultats de son travail furent pour le moins très intéressants (voir S. Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2014). Est-il vraiment nécessaire de rappeler qu'il ne s'agit en fin de compte que de partis-pris méthodologiques qui, en réalité, nous renseignent plus sur le point de vue de chacun de ces auteurs (Kristensen est un philosophe alors que Faroult est un historien du cinéma et – c'est important ici ! – un cinéphile au sens premier du terme) que sur une quelconque essence de l'œuvre étudiée ? Ce qui importe en tout cas pour Faroult est que les postulats que nous venons de synthétiser, posés comme axiomes à la base de son argumentation, préparent le terrain pour la thèse principale de son livre, à savoir : Godard se politise en politisant le cinéma ; autrement dit, les conditions de possibilité de son engagement marxiste ainsi que les termes qui nous permettent d'appréhender le mieux le contenu effectif de cet engagement doivent être recherchés à l'intérieur du champ cinématographique. Du reste, Faroult ne fait rien d'autre ici que de croire finalement Godard sur parole, puisque ce dernier déclarait en 1967 : « Pour ma part, je dois au cinéma ma formation politique ». De manière plus générale, et on se heurte ici à une limite dans l'approche historique de Faroult : l'ouvrage se positionne clairement du côté du duo formé par Godard et Gorin, défendant ses positions dans les débats se déroulant au sein du cinéma militant de la période (avec certaines prises de distance ponctuelles, voir les passages sur *Pravda* et sur *Letter to Jane*) et c'est sur cette base que le choix du nom de Dziga Vertov est interprété, à savoir comme une volonté de la part de Godard et de Gorin de se situer politiquement dans l'histoire du cinéma et de porter la révolution à l'intérieur de leur pratique en tant que artistes. Or, une distance critique plus marquée par rapport aux propos explicites des cinéastes nous inviterait sans doute à réfléchir plus clairement sur les répercussions politiques de leur manière même d'appréhender l'histoire du cinéma comme une histoire-panthéon des auteurs (d'autant plus qu'en même temps, Godard, dans un article publié dans *Cinéthique* en 1969 et cité à la page 205, « tente de déplacer un questionnement de l'apparition de la photographie qui se veut matérialiste, en le faisant passer du terrain de l'histoire de l'art à celui de l'histoire du développement du capitalisme industriel »).

- 13 En somme, et malgré l'effort pour un déchiffrement conjoint des structures poétiques et des structures idéologiques à l'œuvre dans les films étudiés – qui heureusement ne s'épuise pas au niveau d'une herméneutique des références et des symboles –, les analyses qu'on trouve tout au long de cet ouvrage portent l'empreinte indélébile d'une conception cinéphilique nous invitant à saisir tout ce qui peut être qualifié comme « politique » dans l'œuvre godardienne à partir de ce centre que constitue le cinéaste en tant qu'artiste (et dont on est incité à « prendre au sérieux » la transcendance, p. 213). Par ailleurs, Faroult reconnaît ce parti-pris, plus ou moins ouvertement, dans la dernière partie du livre avec une question rhétorique dans une note en bas de page : « Mais : une théorie matérialiste de l'auteur doit-elle nécessairement nier son caractère transcendant, donc son caractère de créateur ? Faut-il à tout prix préserver un lien immanent du produit avec ses matériaux, rationaliser chaque moment du processus, au

risque d'y manquer l'intervention de l'imagination, apte à appeler puis à réaliser la présence de ce qui n'existait pas ? » (p. 270). En outre, il est tentant de voir dans la citation de Jean-Henri Roger, tirée d'un entretien avec l'auteur en 2002 et rapportée à la page 225, la source d'inspiration pour Faroult (ou en tout cas de légitimation à ses yeux) de ce type d'approche : « Il y a un grand cinéaste, qui s'appelle Jean-Luc Godard, qui a un itinéraire. Dans cet itinéraire, il y a un moment où il pense très sincèrement que pour pouvoir continuer à faire du cinéma, son cinéma [...], il faut inventer une autre manière de percevoir la matière, la réalité avec laquelle tu racontes des histoires et cette chose-là passe par la confrontation sur les idées politiques par rapport à l'art. Et donc Jean-Luc se nourrit de ça, il fait des films avec ça. »

- 14 Les fondements conceptuels de l'approche de Faroult, ainsi que la tension théorique qui en résulte, constituent la matière d'un débat très important, certainement pas nouveau, qu'on ne saurait rouvrir ici, dans l'espace forcément limité d'un compte rendu. Remarquons pourtant que le danger d'une dissolution du cinéma dans la politique par l'affirmation que « tout film est politique » nous paraît largement artificiel, notamment en l'absence d'une définition claire des concepts impliqués (cinéma, politique). Il nous semble plus probable que ce postulat traduit en fin de compte la volonté de Faroult de prendre ses distances avec certains aspects de la philosophie de Louis Althusser, en revendiquant notamment l'existence d'un champ propre à la politique (voir à cet égard la page 278) ainsi que celle d'un champ cinématographique autonome (comme les dernières phrases de l'« Étude » à la page 386, empreintes de lyrisme, en attestent, une fois de plus, citant Henri Langlois et évoquant une soi-disant « cause du cinéma »). D'autre part, qui songerait jamais à avancer sérieusement que la reconnaissance du caractère historique de *tout* film, créerait un réel danger de dissolution du champ cinématographique dans celui de l'histoire. Il est judicieux donc de rappeler que la désignation éventuelle de n'importe quel film comme politique n'est qu'un choix de méthode, un geste d'analyse : la question n'est pas vraiment de décider si, oui ou non, un film *est par essence* politique, mais de se demander de quoi et comment nous « parle » un film si on le considère *comme* politique (et, en même temps, se poser la question de ce qui advient de la politique si on l'inclut dans le film en question). Il nous faut donc essayer de comprendre ce que l'étude de Faroult gagne, et inversement ce qu'elle perd, en choisissant de refuser de qualifier comme politiques tous les films de Godard, ainsi que par son choix de les considérer tous, de manière indifférenciée, comme des œuvres d'art.
- 15 Et, en effet, l'approche de Faroult présente des avantages indéniables, dont le plus important, d'après nous, serait le recentrement de l'analyse des films réalisés par Godard en cette période de bouillonnement politique sur leurs aspects esthétiques, formels et stylistiques, souvent ignorés dans le passé au profit d'une étude de leurs énoncés idéologiques explicites. L'analyse de *la Chinoise* (pp. 93-111) nous paraît à cet égard emblématique et constitue de ce fait un des passages les plus inspirés du livre. En mobilisant la lecture althusserienne de Bertolt Brecht, Faroult émet l'hypothèse, très convaincante, du tissage de deux temporalités contradictoires à l'œuvre dans le récit du film, poussant ainsi plus loin notre compréhension du discours politique construit par ce dernier. On pourrait ajouter l'analyse d'autres films, notamment celles de *Week-end* et de *Tout va bien*, se construisant toujours à partir d'une description méticuleuse et très éclairante de leurs images et sons, parmi les points forts du livre. En outre, c'est peut-être ici le lieu de rappeler que le dogmatisme avec lequel les critiques (et même

plusieurs historiens) ont très souvent adopté pour leur propre compte l'idée selon laquelle les cinéastes militants n'envisageaient pas leurs films comme un but en soi, mais comme une arme au service des luttes sociales et politiques, a contribué à une marginalisation systématique de l'analyse formelle de l'œuvre de ces cinéastes. De cette manière, ces auteurs ont fait leur l'aveu d'une prétendue pauvreté esthétique des films militants, renforçant sur le plan discursif les normes imposées par le système dominant de production-distribution cinématographiques, contre lesquelles le cinéma militant est pourtant censé lutter. Nous ne pouvons donc que saluer l'entreprise de Faroult qui, par sa méthode même, remet en question ces idées reçues et offre un modèle alternatif pour de futurs travaux de recherche.

- 16 En revanche, le refus de traiter tout film comme politique et l'obstination à lier la politisation de Godard à son parcours de création à l'intérieur du cinéma, le contraint dans d'autres parties du livre à des raccourcis et des sauts argumentatifs ; par exemple, on comprend mal par quel chemin inéluctable l'expérimentation d'une éthique esthétique et technique consistant en un principe de « déhiérarchisation des matériaux et procédés » (p. 56) pourrait conduire un cinéaste vers la radicalisation politique (et, qui plus est, vers le marxisme). Il ne s'agit pas de nier qu'un lien puisse exister entre les deux positions, mais l'exposition de Faroult laisse le lecteur plutôt dubitatif – comme le fait, également, le choix de limiter l'importance de *British Sounds* et de *Pravda* à leur caractère d'expériences stylistiques et formelles. La persistance d'une lecture esthétique amène d'ailleurs l'auteur à proposer des liens surprenants mais, en dernière analyse, peu productifs entre les films militants du groupe Dziga Vertov et l'œuvre des cinéastes faisant partie du circuit traditionnel de l'industrie cinématographique (voir par exemple le rapprochement entre *Lotte in Italia* et *Une femme douce* de Robert Bresson, p. 280). De plus, la première partie consacrée au repérage des traces dans la filmographie de la première moitié des années 1960 qui indiqueraient un lent cheminement de Godard « de l'apolitisme vers une sympathie communiste » (p. 18), se caractérise par une certaine inconstance au niveau de la méthode. Alors que dans le cas d'*À bout de souffle*, du *Petit soldat* et de *Pierrot le fou*, on s'attarde longuement sur les débats que les films ont suscités dans la presse (cinématographique et politique, voire révolutionnaire) autour de leurs positionnements politiques, Faroult passe sous silence les discussions, souvent très animées et toujours instructives, que d'autres films de cette période ont provoquées – nous pensons notamment aux nombreux articles polémiques parus dans les pages de la revue *Jeune cinéma*, globalement peu favorable à Godard (sous l'impulsion de Jean Delmas, rédacteur en chef), à l'instar du dossier « Opinions hérétiques sur Jean-Luc Godard canonisé par la gauche et par la mode » (n° 21, mars 1967) ou du débat parmi les jeunes membres d'un ciné-club, retranscrit dans le numéro 31 (mai 1968) et intitulé « Godard vu par des enfants de Marx (sans coca-cola) ». Il est vrai que l'auteur clarifie dès l'avant-propos son choix de ne pas rabattre l'historicité qu'il revendique comme méthode « sur la seule réception critique qui n'est souvent que le symptôme de l'état de la critique » (p. 15) ; néanmoins, il nous paraît difficile d'accepter que son étude n'aurait pu bénéficier d'une prise en considération plus attentive de la circulation des discours portant justement sur la valeur politique des films de Godard (surtout s'agissant des témoignages des spectateurs de l'époque).
- 17 Mais la question demeure : est-ce que les résultats de l'analyse auraient été les mêmes, si on acceptait sans réserve l'aspect politique de tous les films de Godard, en le considérant à la fois comme un artiste, mais aussi comme un intellectuel (directement impliqué, à ce titre, dans le jeu de la politique ; voir sur ce point Michael Christofferson,

Les intellectuels contre la gauche, Marseille, Agone, 2009) et, à la rigueur, comme un citoyen ? Plutôt que de l'imaginer comme un cinéaste qui découvre, petit à petit et film par film, la politique, ne serait-ce pas plus productif de chercher les raisons pour lesquelles ses films véhiculent, à un moment historique donné, certaines valeurs idéologiques précises (d'une droite individualiste, conservatrice, prétendument « apolitique », sexiste, homophobe, etc.) afin de mieux clarifier ensuite la conjoncture historico-politique qui conduit à un revirement complet en l'espace de quelques années ? Et pour ce faire, nulle raison de tomber dans les « facilités » d'une démarche biographique : une des hypothèses possibles nous conduirait par exemple à examiner de plus près la tension entre le climat idéologique dans la société française des années 1950 et 1960 dans son ensemble et le rapport des forces, au niveau politique, au sein de la micro-société du champ cinématographique (industrie, syndicats, communauté critique, etc.), afin de mieux comprendre le réseau des relations au sein duquel certaines prises de position sont favorisées.

- 18 D'ailleurs, ce type d'approche historique pourrait éclairer les ambiguïtés de certains positionnements de Faroult, comme celui emprunté à Olivier Neveux autour du danger apparent d'une « dépolitisation de la politique », par la superposition de cette dernière sur l'actualité (pp. 83-84, note en bas de page 34) ; doit-on rappeler qu'on retrouve ici la position défendue par Eric Rohmer en 1965 ? Citons-le : « Rien ne m'irrite plus que de voir certains payer de manière grotesque leur tribut à la politique par quelque allusion incongrue et forcée à l'actualité » (« L'ancien et le nouveau », entretien avec Eric Rohmer, propos recueillis par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, n° 172, novembre 1965, p. 59). Et même si on voulait oublier un instant le point de vue idéologique à partir duquel Rohmer s'exprime ici, le cinéaste lui-même nous prive de cette possibilité en déclarant dans le même entretien : « Je ne sais pas si je suis de droite, mais ce qui est sûr, en tout cas, c'est que *je ne suis pas de gauche* » (p. 58, l'italique est dans l'original).
- 19 Il ne nous reste qu'à exprimer notre déception à propos d'un dernier point précis : dans l'attention forcément inégale accordée au corpus filmique très riche que Godard nous a « légué » durant ces années, on regrette que le projet des ciné-tracts – auquel le terme d'« invention », inscrit en tête du livre, semble, pour une fois, s'accorder parfaitement – n'est finalement l'objet que d'une très brève présentation de deux pages (en plus de la comparaison d'un seul ciné-tract, le *Film-Tract* n° 23, avec une scène du *Gai savoir*, en annexe du chapitre 5). Il semblerait d'ailleurs que Faroult sous-estime le rôle joué par Godard dans l'élaboration de ce nouveau type d'expression filmique ; même si tous les témoignages concordent pour dire que l'initiative en revient à Chris Marker, Godard fait partie de l'équipe restreinte qui s'est réunie dans l'atelier du photographe Marc Riboud, au milieu du mois de mai 1968, afin de donner une forme concrète au projet (information que Jacques Loiseleux nous a rapportée lors d'un entretien en octobre 2013). Beaucoup plus qu'« un travail préparatoire aux intertitres de ce long métrage [*le Gai savoir*] » (p. 194), le ciné-tract fut, pour Godard, un nouveau format capable de répondre à l'urgence des événements de mai-juin, qui a continué à exercer chez lui une certaine attirance dans les années suivantes, probablement grâce à la simplification du processus de création filmique qu'il apportait, répondant ainsi à un souci primordial du cinéaste lors de cette période, à savoir la promotion d'« une pratique directe du cinéma, qui ne soit pas médiée par des cinéastes professionnels » (p. 178). Par ailleurs, on pourrait très légitimement avancer que Godard continue à faire des ciné-tracts dans ses années militantes, en les intégrant au sein de ses longs métrages (notamment dans le

Gai savoir où on en trouve un, présenté clairement comme tel par un carton introductif annonçant un « film tract (version inter) », à la 84^e minute, mais aussi dans *Vladimir et Rosa*). Et même si Faroult mentionne le projet, vite abandonné, de création des ciné-tracts en format vidéo durant l'hiver 1968-1969 (p. 181), nous ne trouvons malheureusement ici aucune nouvelle information sur les ciné-tracts que Godard a vraisemblablement réalisés à l'étranger, en Suède et en Italie (voir Nicole Brenez et Christian Lebrat, dir., *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, 2001, p. 337, parmi d'autres témoignages).

- 20 Signalons enfin une erreur qui est, à nos yeux, moins anecdotique qu'il peut sembler à première vue : les ciné-tracts que « de façon certaine » Godard a réalisés en été 1968 sont au nombre de treize, et non pas de douze (p. 149) : dans la liste proposée en annexe du chapitre 5, il manque le *Film-Tract 24*, intitulé selon les archives d'Iskra « Sur UJCM-L – Idéologie, critique du révisionnisme » (numérisé depuis 2015). Il s'agit en effet d'un film très intéressant dont le visionnement aurait pu nourrir la réflexion de Faroult à la fois sur le positionnement de Godard face à l'UJCM-L (proposée dans l'annexe 4 du même chapitre) et sur les significations politiques que le cinéaste accordait à la notion d'« union » (voir les commentaires à propos de ce terme dans le passage sur *Vent d'est*, à la page 258) ; sur le plan formel, il est également parmi les plus audacieux des films-tracts godardiens, déployant simultanément deux textes différents, le premier inscrit de manière explicite sur l'écran, le deuxième exigeant la juxtaposition dans l'esprit du spectateur des lettres soulignées tout au long du film, rappelant à cet égard l'idée de la « double temporalité » que Faroult développe dans son analyse de *la Chinoise*.
- 21 En conclusion, la parution de *Godard. Inventions d'un cinéma politique* constitue un événement d'importance pour les études godardiennes. La profonde connaissance de l'œuvre du cinéaste et du contexte du cinéma militant français des années 1960 et 1970, ainsi que son érudition dans le domaine de l'histoire et de la philosophie politiques (notamment marxiste), permettent à Faroult d'apporter un éclairage inspiré sur ce que les films en question ont pu produire de plus singulier. Les réserves exprimées dans ce compte-rendu ne sont en réalité que des suggestions, voire des propositions de contribution dans certains débats ouverts par ce livre imposant, d'une écriture passionnante, destiné à faire référence et à fonctionner comme une source inestimable pour des recherches à venir. Il ne reste qu'à espérer que cette réévaluation des « années politiques » de la filmographie de Godard contribuera à un regain d'intérêt et à une visibilité plus grande des films eux-mêmes.