

Interrogation Critique et Ludique n°196 – Mai/Juin 2019

<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Stéréothéisme

Notes sur Godard/Sollers : L'Entretien de Jean-Paul Fargier (1984)

« J'apporte la guerre coupant droit au milieu de ces absurdes hasards
qui sont peuple, classe, race, métier, éducation, culture. »

Nietzsche – *Fragments posthumes*

« J'écris ces notes incapable d'autre chose.

Il me faut me laisser aller, désormais, à des mouvements de liberté, de caprices. »

Bataille – *Le Coupable*



Les aventures

Il y a une trinité : Godard/Sollers/Fargier. Il y a la traversée du politique de 1968 à 1978 : la continuité de *Tel Quel* pour Sollers, l'aventure chinoise et *Paradis*, le *Groupe Dziga Vertov* pour Godard et Gorin afin de penser un autre cinéma ancré dans le politique et *Cinéthique* de Fargier et Leblanc qui réinventent la critique cinématographique en écho à *Tel Quel* et à tous les cinémas politiques de l'époque. *Cinéthique* voit la jonction fondamentale entre *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov et *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet qui seront leurs films de référence. Il faudrait pouvoir revoir leur film manifeste *Quand on aime la vie, on va au cinéma* réalisé en 1975.

Fargier rencontre via *Tribune socialiste* et *Cinéthique* d'abord Godard, ensuite Pollet, Sollers et Pleynet. Il tisse des liens en 1968 et 1969 qui refont surface au moment de *Paradis* en 1980 et 1981. Godard a toujours été là. Sollers a toujours été là. Pollet a toujours été là.

Godard ouvre une voie nouvelle à ses films : *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion*, *Prénom Carmen*, *Je vous salue, Marie*, *Détective...*

Paradis en 1981 devient l'équivalent en littérature de *Méditerranée* en cinéma, un contrepoint musical à toute l'histoire en cours, un retour à l'universel, au Katholikos, un océan, l'infini. Et Fargier voit ce point. Il perçoit très vite cette passion de la pensée et de la poésie dans ce roman vivant.

Jean-Paul Fargier est donc là lui aussi. Il participe à ce renouveau, continuant sa traversée du religieux, du politique et de l'art. Il accompagne Sollers lors de la diffusion presque en continu de *Paradis* à la radio libre de Bruxelles Micro Climat. Il commence à penser des films en lien avec cette tournée *Paradis* dans les églises et les lieux choisis pour l'occasion. Sollers est un soleil en voix sur fond de rosace, motif qui apparaît souvent dans le film *Godard/Sollers : L'Entretien* tel un plan de lien et non un plan de coupe. Un plan qui file d'une voix à l'autre. Ce sont ces plans qui naviguent et qui vrillent de la voix de Sollers à un tableau de Picasso dans *Picasso by night by Sollers* en 1988.

Les contextes des trois hommes. Fargier vient de filmer Sollers en 1983 à propos du *Trou de la Vierge*, il vient de mettre en trame *Sollers au Paradis* avec des extraits de *Paradis II* en même temps que *Sollers au pied du mur*. Il termine également le film *Sollers joue Diderot*, et prépare *Robin des voix*, premier film que je verrai de Fargier quand je le rencontre en 1987. Sollers a publié *Paradis* en 1981, *Femmes* en 1983 et *Portrait du joueur* en 1985. Suivra *Théorie des Exceptions* et *Paradis II* en 1986. Godard vient de terminer *Détective* en 1984 avec Nathalie Baye et Johnny Halliday qui servira à financer et à terminer *Je vous salue, Marie* en 1985.

Accords et désaccords : le dire et le vu

Nous assistons à dialogue alchimique entre le Soleil/Sollers et la Lune/Godard, ente le rire précis et le sérieux étonné, entre l'or de Rome et l'argent de Genève, entre Voltaire et Rousseau, entre un apôtre de la dépense et un apôtre de la dette ! Dialogue stéréo, image et son, en accords et en désaccords, en dictions et contra/dictions.

Accord sur Hitchcock. Sollers va signifier que Hitchcock est toujours vivant notamment avec cette réplique sur la culpabilité : « je n'arrête pas de décrire un innocent dans un monde coupable », Godard évoque à la mort du grand cinéaste en 1980 sa puissance de feu : « Hitchcock était le seul homme qui pouvait faire trembler 1000 personnes, pas en leur disant comme Hitler je vous massacrerai tous, mais comme dans *Notorious* en montrant une rangée de bouteille de Bordeaux. Personne n'a réussi à faire ça. Seuls les grands peintres, comme le Tintoret. Dans son étude sur le Tintoret, Sartre raconte à propos du Vénitien ce que les critiques ont toujours beaucoup reproché à Hitchcock : À la fois, ils étaient subjugués par lui, et en même temps, ils lui en voulaient de son amour du box-office. De la même manière, le Tintoret essayait de battre tous ses concurrents dès qu'il entendait parler d'une commande. Pour rafler plus vite le marché, il mettait ses aides au travail. Ce qui fait que lorsque les autres arrivaient avec des esquisses, lui, il avait déjà fini le tableau. Et il empochait le marché. Hitchcock faisait la même chose. Et puis il était très proche du public au sens classique : c'est aussi pour cela qu'il est identifié à la puissance du cinéma. » Là où Sollers va montrer la pensée profonde d'Hitchcock vis-à-vis de son rapport à la société, Godard rattache Hitchcock à l'histoire du cinéma et à son rapport à l'argent.

Durant tout l'entretien, Godard fait référence à l'argent : son discours sur les acteurs, les mendiants, les producteurs, les techniciens du cinéma, sur la dette. En mai 2014, pour la sortie d'*Adieu au langage*, Godard dit : « Les professionnels, ils parlent un autre langage que moi : la critique, les officiels, le producteur. C'est dans un autre monde. »

Il y a deux façons de percevoir le réel, par le prisme du symbolique, de la force du temps du côté de Sollers, et un regard pris dans une certaine vérité du réel chez Godard. Il y a donc deux voix, deux caméras : le symbolique catholique, le réel protestant ; et celui qui filme, l'imaginaire, le regard double, stéréoscopique de Fargier qui fait le nœud borroméen cher à Lacan, par le biais du montage, telle une philosophie du lien...

Le 26 novembre 1996, dans une émission de télévision regroupant entre autres Lyotard, Sollers et Finkielkraut, Godard explique son point de vue : « Il y a eu une grande lutte entre le *dire* et le *vu* et le *vu* a perdu en gros. Pendant longtemps, j'ai pensé que Moïse avait triché, qu'il avait *vu*, et qu'ensuite il avait traduit, qu'il avait *dit* sur les tables de la loi, et qu'ensuite c'était foutu parce que ce qu'on avait *vu*, même le buisson ardent, c'était fini, ça passait toujours par une traduction, un speaker, une speakerine, un

écrivain ou quelque chose comme ça. (...) Tous les producteurs me disent depuis longtemps, Jean-Luc, tu peux avoir tout l'argent que tu veux, si seulement tu pouvais faire un film lisible. Alors maintenant ça devient de plus en plus drôle, parce que ces producteurs, sauf Alain Sarde, sont des analphabètes. Et c'est eux qui demandent un film lisible. La télévision est lisible. On ne voit rien mais c'est lisible. Donc on ne peut pas penser. Ni sur une catastrophe, ni sur les routiers, ni sur Nique Ta Mère, ni sur quoi que ce soit. On lit moins les livres. »

Godard attaque l'écriture pour se contenter de la vision afin d'avoir un rapport direct aux êtres et aux choses sans l'intermédiaire du langage (adieu au langage). Il continue le ciné-œil de Vertov. *Voir, c'est déjà une opération créatrice*. On peut se passer du dire. Warburg va dans le même sens. Penser une histoire de l'art seulement faite d'images rapprochées à travers les siècles, des montages visuels mis en lumière avec son magnifique *Atlas Mnemosyne*. C'est le montage qui fait sens. Mes pensées sont des images.

Accord sur Bach et Mozart. Désaccords sur Beethoven et Wagner.

Accord en fin d'entretien sur la lecture à voix haute... Ouverture de la voix.



Marie, les mères et la mort

Sollers a préparé cet entretien en bon chinois comme une guerre à la Sun Tse : « Attaquez à découvert, mais soyez vainqueur en secret... Le grand jour et les ténèbres, l'apparent et le caché : voilà tout l'art » (exergue de *Portrait du Joueur*). Outre le lieu du duel, en face de la cathédrale Notre-Dame, écho à Marie que Sollers va très vite saluer comme on salue la beauté, l'écrivain choisit le temps : le 21 novembre, jour de la présentation au temple de Marie, moment solennel d'une rare beauté peint par les peintres, notamment Titien et Tintoret à Venise. Il choisit de commencer l'entretien et déroule son fil conducteur, sortant tour à tour les armes des dogmes de l'église et du sac de Rome, comme pour s'assurer d'une victoire contre les protestants, d'une contre réforme assumée en révolution catholique. Godard, calme et un peu perdu, encaisse d'abord les coups. Et petit à petit, il reprend la main pour que l'entretien trouve son point d'équilibre. La bascule a lieu lorsque Godard évoque la question du cadre et de l'argent, une critique pratique de la vérité cinéma.

On se rappelle le début fulgurant de *Femmes*, 1983 : « Depuis le temps... Il me semble que quelqu'un aurait pu oser... Je cherche, j'observe, j'écoute, j'ouvre des livres, je lis, je relis... Mais non... Pas vraiment... Personne n'en parle... Pas ouvertement en tout cas... Mot couvert, brume, nuages, allusions... Depuis tout ce temps... Combien ? Deux mille ans ? Six mille ans ? Depuis qu'il y a des documents... Quelqu'un aurait pu la dire, quand même, la vérité, la crue, la tuante... Mais non, rien, presque rien... Des mythes, des religions, des poèmes, des romans, des opéras, des philosophies, des contrats... Bon, c'est vrai, quelques audaces... Mais l'ensemble en général verse vite dans l'emphase, l'agrandissement, le crime énervé, l'effet... Rien, ou presque rien, sur la cause... LA CAUSE.

Le monde appartient aux femmes.

C'est-à-dire à la mort.

Là-dessus tout le monde ment. »

Sollers tout au long de ses livres reprend cette idée jusqu'à son dernier roman, *Le Nouveau* en 2019.

Cela a déjà été souligné : « mummy » en anglais signifie à la fois « maman » et « momie ». Mot mis à mi-mot : Ma' ment !

Sollers évoque dès *Femmes*, que la reproduction de la vie est celle aussi de la mort. Il observe que la fécondation prend de plus en plus une tournure technique où les corps deviennent secondaires, devenus agents de l'effet technique. Le 24 février 1982, on annonce en grande pompe la naissance d'Amandine, le premier « bébé éprouvette » en fécondation in vitro, qui ouvre la voie à une nouvelle forme de fabrique du vivant. Sollers avec *Femmes* et Godard avec *Je vous salue, Marie* répondent de façon singulière à ce processus scientifique.

Sollers au début de l'entretien commence par réciter la prière « Je vous salue Marie ». « Le fruit de vos entrailles est béni » (*Je ne connais pas d'autre grâce que celle d'être né*), version positive côtoyant de près « Et à l'heure de votre mort » (*Memento mori*), version négative.

Dans *Le Nouveau* plusieurs passages évoquent ce parallèle entre Marie, les mères et la mort. Sollers raconte le moment où Freud pose la question de la mort à sa mère dans une cuisine en mettant en scène un souvenir d'enfance : « Alors ma mère se frotta les mains, paume contre paume, tout à fait comme si elle faisait des *Knödel*, sauf qu'il n'y avait aucune pâte entre ses mains, et elle me montra les petites pellicules noires d'épiderme qui se détachent sous l'effet du frottement, comme un échantillon de cette terre dont nous sommes faits. Mon étonnement devant cette démonstration *ad oculos* fut sans limite, et je me soumis à ce que je devais plus tard entendre exprimer par ces paroles : "Tu es redevable d'une mort à la nature". »

Sollers continue : « Cette scène est fantastique, et digne de Shakespeare. Enfin une mère qui *avoue* ! Elle est la terre, elle a les mains sales, et voilà d'où tu viens, mon petit Sigi, et où tu reviendras après ta mort, car tu as une dette envers la nature. Shakespeare, lui, fait dire à un de ses personnages, "Tu es redevable d'une mort à Dieu", mais Freud transforme Dieu en Nature, puisque Amalia, sa mère, a osé prendre la place de Dieu. On peut imaginer le traumatisme ressenti par ce garçon, *à la cuisine*, en voyant sa mère se frotter les mains, comme pour pétrir une boulette, en lui parlant de sa mort. Lady Macbeth est une très bonne cuisinière. Son fils vivra en exil, avec le sentiment d'être radicalement *endetté*. Chacun et chacune ses mères, mais cette Amalia me stupéfie. Au fond, elle défie son jeune fils, elle le dénude de sa peau devant lui, pour lui montrer qu'il n'est, comme elle, que poussière. Elle le force, sans le savoir, à avoir du génie. Il en aura, en descendant, de son vivant, aux Enfers. La chaste Amalia se conduit ici comme une tribade, frottement compris. Ce petit garçon découvrira l'hystérie, mais s'interrogera toute sa vie sur l'existence de Shakespeare. Une longue tradition féminine et secrète a soufflé ce geste inouï à la mère de Freud. Toute femme qui enfantait contractait une dette de mort sur son bébé avec Dieu ou avec la Nature. Désormais, c'est avec la Société ou la Technique. C'est moins romantique, mais plus précis. »

Et il revient sur l'Assomption de la Vierge Marie : « Le 15 août, un autre sursaut gamma rapide pourrait vous prévenir, si vous êtes catholique, que l'étoile Marie toujours Vierge est en train de préparer son Assomption, pour aller se faire couronner au Ciel par la Trinité. Ce jour-là, le soir, des feux d'artifice sont encore tirés un peu partout, les plus beaux explosant sur les côtes, en hommage à la Pleine de Grâce, Mère de Dieu et Fille de son Fils. C'est un dogme tardif, et vous êtes tenu de le faire entrer dans votre imagination, comme plein de musiciens et de peintres. Quelle heure était-il ? Pourquoi pas 15 heures ? Ou minuit ? Levez la tête, regardez les étoiles. À l'instant, une onde gravitationnelle traverse l'espace à la vitesse de la lumière. Vous avez le bonjour du Temps. (...) "Paradis" veut dire : transmutation immédiate du négatif en positif. Le doute devient certitude, la fatigue repos, la terreur harmonie, l'horreur bonheur, l'angoisse sérénité, la laideur beauté, la dispersion concentration, le bavardage silence, la torpeur éveil, la lourdeur légèreté, la société toute entière une page. Au coin de la rue la forêt, sur les toits la neige éternelle, dans les caves de grands lits moelleux. Là-bas, dans une circulation folle, des foules de figurants interchangeables, penchés sur leurs portables, s'évanouissent dans une publicité d'enfer. Le vacarme est aboli par un rayon de soleil. Une fois de plus, vous vous réveillez en sursaut. »



Le Christ mort qui bande de Mantegna
(Résurrection annoncée)



La Vierge Marie nue dans *Je vous salue, Marie*
(Naissance annoncée)

Le rire, la dette et la culpabilité

Et surgit la question du rire, de la dette et de la culpabilité. Et Bataille est l'invité du jour : « Rire de l'univers libérerait ma vie. J'échappe à la pesanteur en riant. Je me refuse à la traduction intellectuelle de ce rire : l'esclavage recommencerait à partir de là » ; « Je ris du solitaire prétendant réfléchir le monde » ; « Et me voici revenu – riant – parmi mes semblables. Mais leurs soucis ne m'atteignent plus : au milieu d'eux, je suis aveugle et sourd. Rien ne saurait en moi s'utiliser » ; « Toujours j'ai reculé devant l'échéance : j'avais peur d'être ce que j'étais : LE RIRE MÊME ! » ; « L'absence de culpabilité ne peut être négatif : elle est *gloire* » ; « Je ne suis à la vérité que le rire qui me prend. L'impasse où je m'enfonce, et dans laquelle je disparaîs, n'est que l'immensité du rire... » ; « Pourrai-je un seul instant cesser de rire ? » *Le Coupable*

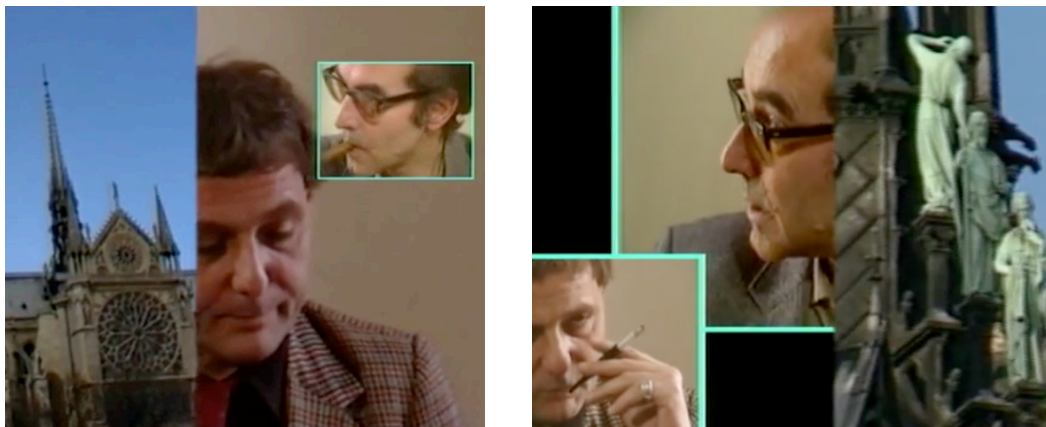
Voici comment Sollers revient rétrospectivement sur cet entretien en mars 2013 : « Il y a un entretien qui n'a jamais été diffusé à la télévision c'est l'entretien que j'ai eu avec Godard sur *Je vous salue, Marie*, c'est un truc totalement inconnu, filmé par Jean-Paul Fargier : *Sollers/Godard : L'Entretien*. Godard déballe les choses très justement. "Toi tu ris tout le temps, dit-il, alors que moi je pleure tout le temps." C'est une passe d'armes amusante à deux caméras. » Et le 18 mars 2019, présentant la sortie du film de Fargier au cinéma et en dvd : « C'était un entretien tout à fait baroque. Godard est excellent bien entendu mais il me demande pourquoi j'ai tendance à rire constamment, absence de culpabilité, alors que lui il a tendance à pleurer. Voilà. C'est toute la différence entre un protestant de Genève et un catholique du sud-ouest. Ce n'est pas du tout la même chose religieusement. Alors vous savez ; discuter de la vierge Marie avec un protestant, c'est absolument impossible. Eh bien on y arrive quand même, c'est ça qui est drôle. »

Il y a vers la fin de l'entretien justement une drôle de s/cène : le pain trempé dans l'eau minérale de Godard. Le pain et le vin, complexité mystérieuse ; le pain et l'eau, simplicité apparente, transsubstantiation Suisse.

Godard ne rit pas toujours car il ressent la misère des hommes. Il montre dans *Histoire(s) du cinéma* que cette misère, la violence, la mort sont les toiles de fond du cinéma et de la vie : « La misère, dernier argument, dernier fondement de la communauté moderne, elle est la toile de fond de tous nos drames, de nos pensées, de nos actions et même de nos utopies. » Citation de Denis de Rougemont in *Histoire(s) du cinéma*.

Godard parle de la dette dans l'entretien qu'il relie à la culpabilité : « Le cinéma, c'est la part maudite de l'art ». Chaque film est une dette envers un producteur mais également envers la société : « Faire un film, c'est être producteur de dettes. » Godard retient de sa lecture de *La Part maudite* de Bataille, son rapport à la dette. Seulement ce mot est rarement employé par Bataille dans ce livre. Peut-être Godard trouve-t-il

ce concept de la dette dans le rituel célèbre du *Potlatch* où un don nécessite son retour sous forme d'un contre-don, ou peut-être à la fin du livre quand Bataille évoque le *Plan Marshall*, crédit américain pour la reconstruction de l'Europe qui provoque un rapport de dette avec les Etats-Unis : dette financière et dette morale. Le capitalisme, né du protestantisme selon Max Weber, n'est pas autre chose qu'une politique du crédit qui crée un asservissement de la dette en générant une misère contrôlée. Sollers, de son côté, retient la notion de dépense et la fin de la culpabilité. En effet, le rire de Bataille s'exprime plus dans *Le Coupable* que dans *La Part maudite*.



Cinéma, Peinture et Musique

Le 23 août 2010, dans un entretien avec Anne Deneys-Tunney, « Femmes, romans », Sollers dit : « L'ennuyeux, c'est que Godard a un rapport malheureux à la substance féminine, je ne vous apprends rien. Un rapport plutôt tragique, et donc c'est le contraire de la peinture. Et de la musique aussi, désespérément. Mais c'est un cinéaste important qui a représenté toutes les impasses du cinéma, y compris les siennes propres. C'est le contraire de ce que je fais, si vous voulez. On dira un jour que ça s'est passé à la même époque, quand nous aurons disparu. Et que c'était absolument contradictoire. C'est comme avec Houellebecq. On dira que ça s'est passé plus ou moins à la même époque, mais que c'était l'exact opposé. Et c'est très bien comme ça, il faut qu'on voie les antipodes. C'est très démonstratif. »

« Cinéma, cinéma, cinéma ! Il faut toujours mettre de la star ou de la représentation en point de fuite de femmes bien entendu. Le cinéma, ça ne fait que mettre en mouvement des effets de tableau, des effets de peinture. » Sollers – *Le Trou de la Vierge* (1983). Dans les derniers films de Godard, jusqu'au *Livre d'image* en 2018, La peinture s'insère dans le cinéma. Il y a un dialogue vivant entre ces deux espaces de vision. Dans la bande annonce du film, Godard insère en lettres capitales : « TABLEAUX – FILMS – TEXTES – MUSIQUE ».

Godard fait un clin d'œil à Sollers et à son *Mystérieux Mozart* dans *For Ever Mozart* en 1996. Sollers réagit le 26 novembre 1996 : « Je trouve qu'il y a plus à gagner en parlant de Godard de poésie, de peinture et de musique. Voilà Mozart qui vient nous faire signe très calmement, très peu de temps d'ailleurs. Il n'y a pas tout un concerto de Mozart dans *For Ever Mozart*. Il y a cette apparition magnifique. Il y a un vieux type qui est cinéaste qui essaye de faire son boléro fatal avec cette fille qu'on voit avec cette séquence énorme, du Joyce, du Molière, où on essaye de lui faire dire oui. Et à chaque fois qu'elle dit oui l'autre dit non. Oui. Non. Oui. Non. Oui. Non. Et au moment où elle s'évanouit, elle dit enfin un oui, ce qui lui resterait de voluptueux en elle, d'animal. Il y a tout ça dans ces films-là. Il faut rester sur des détails. »

Sollers écrit de façon directe ce qu'il pense du cinéma en 1989 dans un texte « Plus de Cinéma » repris dans *Improvisations* (1991) : « Une constatation simple : mon corps ne se retrouve plus dans une salle de cinéma, mon cerveau ne transmet plus à mon corps l'ordre d'aller dans une salle de cinéma. C'est un phénomène qui date déjà d'une dizaine d'années. Mon cas est-il purement singulier ou est-il le symptôme d'une physiologie plus profonde qui est en cours de reconstruction dans l'espace et le temps ? Entrer dans une salle de cinéma n'appartient plus du tout à ma pérégrination physiologique et psychique. Le

cinéma est le marché du contre fantasme. Je m'y ennuie instantanément. Au bout de deux minutes, j'ai compris ce qui se passe, et ce qu'il va se passer. La rhétorique qui se déploie est fermée, bloquante, une déperdition d'imagination pour moi. (...) La connerie, c'est l'auto intoxication sur la prétendue possibilité de faire coïncider l'image et le son. C'est désormais quelque chose que je ne supporte plus. J'ai toujours été partisan de l'image qui sort du son, puis j'ai décidé d'en parler parce que ça n'intéressait personne. Le cinéma pense tellement peu que ce n'est pas la peine de perdre son temps. Ce qui ne pense pas me retarde. Au cinéma, on dit aux spectateurs : vous êtes en train de voir ce que vous voyez. C'est une escroquerie. Les cinéastes qui ont essayé d'introduire un doute là-dessus ont fait ce qu'ils ont pu. Godard, d'accord. Un son, une image. Et puis, au bout d'un moment, quel ennui ! C'est tellement évident. Mais ça impressionne toujours les gens qui croient qu'ils ont vu vraiment ce qu'ils voyaient, ce qu'ils ont entendu... Mais dès qu'on propose des choses qui se voient, il me semble que le silence est préférable. »

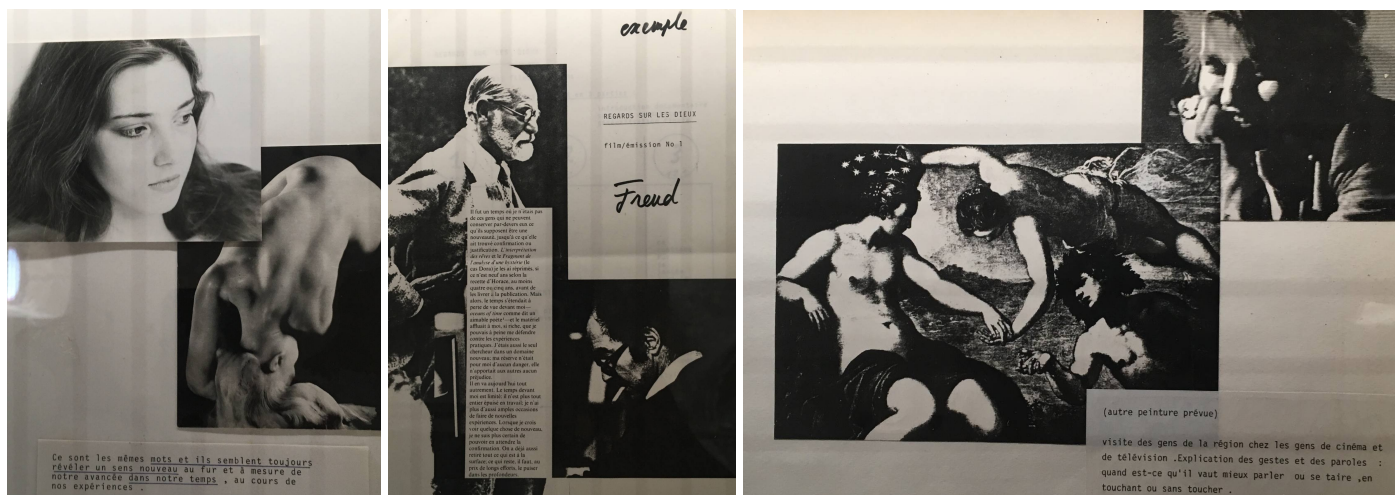
Sollers en 1994 : « Rares, très rares, sont les films qui, eux-mêmes, auront tenté de faire la critique directe de cette formidable aliénation industrielle par l'image. On peut citer tous les films de Debord ; quelques Godard (dans son récent autoportrait) ; *Méditerranée* de Pollet (à cause de sa leçon de montage) ; celui, enfin que j'ai réalisé à partir de *La Porte de l'enfer* de Rodin. » Trinité cinématographique de Sollers : Pollet – Godard – Debord.

Dans un entretien réalisé en mars 2013 par T. Lounas et J. Narboni, *Lourdeur du cinématographe*, Sollers dit : « J'ai toujours eu un rapport extrêmement distant, occasionnel, avec le cinéma. Je suis un peu agoraphobe. M'asseoir dans une salle et regarder quelque chose avec d'autres personnes, ça provoque chez moi un sentiment d'oppression qui fait que je m'y déplace rarement. Sauf pour une projection privée, qui peut prendre des proportions effroyables, parce que quand on est presque seul, avec un son hurlant comme aime faire Godard... Il m'avait convoqué pour *Film Socialisme* et ça faisait tellement de bruit que je me suis éclipsé avant la fin. Le cinéma pour moi c'est trop une contrainte collective. Je suis effaré devant le surinvestissement du cinéma, ça a pris de telles proportions dans la vie de mes contemporains... Ce qui me dérange le plus, c'est l'image. Je crois que là on tombe sur un formatage très ancien, qui consiste à confondre la peinture avec l'image. Problème que Godard a rencontré sans arrêt. (*Il l'imite*) "Et alors la peinture ? Ça vous dit quoi la peinture ?" Le fait de tout mettre sous la coupe de l'image, les acteurs, tout, là, je m'ennuie très vite parce que je comprends immédiatement de quoi il s'agit. À l'inverse, vous avez un rapport compliqué avec Godard. Dans « *Portrait de femmes* », vous écrivez : « Il remplace l'élément féminin par la couleur. » Comment il s'en tire, Godard ?

Eh bien, il bute. D'abord faisons un peu d'histoire. *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, dont on va parler à un moment ou à un autre, est contemporain du *Mépris*. Godard l'a beaucoup aimé. Je pense que le travail sur la couleur dans ces deux films est absolument magnifique. La grande différence, c'est que, avec le temps, Brigitte Bardot, ça ne marche pas, ça ne marche plus. C'est un très grand questionneur de la chose fondamentale, Godard, cette histoire de mettre des sons en rapport avec les images. Il s'en sort un peu dans *Le Mépris*, il s'en sort mieux dans *JLG/JLG*, qui est un des films de lui que je préfère. Un piano est un piano, une partition est une partition et de l'eau de l'eau, la chose même. Mais il est clair qu'il vient buter sur la peinture. Alors il se sert de la musique d'une façon qui, à mon avis, n'est pas satisfaisante. Alors que dans *Méditerranée* de Pollet, il suffit que la paysanne grecque se regardant dans un miroir reboutonne son tablier bleu, bouton par bouton, et c'est la poésie même, c'est Pollet, c'est rare. Lui, il y est arrivé. Je n'ai jamais vu une corrida aussi bien comprise. Dans le mouvement et dans la couleur, le sang... Il y a également ce qu'il a fait sur les pêcheurs, les poissons. Je n'ai jamais vu de poissons comme ça. Je n'ai jamais vu non plus un grand brûlé par la lèpre, nous dire, comme dans *L'Ordre*, depuis son corps complètement défiguré, la vérité. C'est une sensibilité extrême, Pollet. On était amis. Il est arrivé avec ses rushs de *Méditerranée* tournés un peu partout, mais il ne savait pas quoi en faire ! Alors j'ai écrit le texte du film et participé au montage. Toutes les images qu'il a rapportées sont extraordinaires, Palmyre, l'orange... L'orange, je me disais tout le temps qu'il fallait qu'elle revienne... le fruit, le paradis. Du coup, elle triomphe : c'est le triomphe de la couleur. Quand on arrive à convoquer presque les cinq sens à la fois, c'est gagné. »

Dans *Méditerranée*, les points de silence orchestrés dans le discours auraient pu être renforcés par un arrêt de la musique. Mais le silence est là, on le ressent. D'un autre côté, on perçoit clairement un écho visuel à *Méditerranée* dans *Film Socialisme* de 2010, où Godard choisit de saturer le son, tissant une critique de la vulgarité affichée dans ces croisières de la falsification. Le silence de Sollers et le bruit de Godard. Dernière phrase dans *Le Nouveau* : « J'ouvre la porte, je rentre, et, aussitôt, la vérité du grand merveilleux silence est là ». *The rest is silence. Le sommeil est silence...*

Godard en mai 2014 : « Aujourd'hui on voit un dvd sur un petit écran, même sur un écran un peu plus grand. L'écran et la salle ne sont plus là. Aujourd'hui, c'est comme si un moine disait : est-ce que ça vous arrive de retrouver Dieu chez vous ? Il n'y a plus d'église... La salle de cinéma, c'était une invention. Mes antécédents protestants me la font plus voir d'un côté religieux. Je me souviens que j'avais écrit un texte qui parlait de l'équipe des films que j'avais intitulé : *La paroisse morte*. »



Godard – Collages

Godard, le 21 mai 2014 pour la sortie d'*Adieu au langage* : « J'aime mieux dire comme Sollers que j'admire, que je respecte en tant que critique, à qui on reprochait de faire souvent des citations, il disait : "ce ne sont pas des citations, ce sont des preuves". »

Le 15 avril 2019, Godard intervient à France-Culture pour parler de la sortie de son film *Le Livre d'image*. Il cite Pierre Reverdy : « Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale et fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. »

Lionel Dax – Avril 2019



Sollers et Fargier sur le tournage de *Sollers/Rodin : Rapports secrets* – 1988 (Photo : Lionel Dax)