

Ironie : *Les inactuels*

Interrogation Critique et Ludique n°216 – Octobre/Novembre/Décembre 2022

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

IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris

Godard 69

Propos de Jean-Luc Godard recueillis par Jean-Paul Fargier en janvier 1969

(Partiellement publié dans Tribune Socialiste, hebdomadaire du PSU, le 23 janvier 1969)

Les films de Mai partent d'un autre point de vue que les films commerciaux. Ils font partie du travail politique d'un individu. Ils ne sont pas vus comme un spectacle et ils ne peuvent donc pas être jugés comme tel. Bien qu'ils doivent être le mieux possible ; mais ce mieux possible est encore inconnu, il se dégagera peu à peu. Il y avait un travail d'information à faire : montrer des images et des paroles qui n'étaient pas montrées. Le faire fait partie du travail de résistance à l'information gaulliste.

Mais c'est difficile encore de faire des films à neuf ou six mois après mai. Et pour l'instant on a fait que des films sur Mai. Ils sont intéressants de la même manière que, dix ans après, un film sur Castro dans la Sierra Maestra, c'est intéressant.

Les ciné-tracts, c'est une idée intéressante de Chris Marker. Le magnétoscope et tous ces petits films, c'était un moyen simple et peu cher de faire du cinéma politique pour une section d'entreprise ou un Comité d'Action, puisque la bobine coûte 50 Fr. tout compris. Et surtout l'intérêt est presque moins la diffusion que la fabrication. Ça a un intérêt local de travailler ensemble et de discuter. Ça fait progresser. Et puis la diffusion peut se faire dans les appartements, les réunions. On peut les échanger avec d'autres films de C.A. voisins. Ça permet de repenser à un niveau très simple et très concret le cinéma. Cette fabrication très simple peut faire comprendre aux gens qui font du cinéma qu'il faut travailler avec les gens qui n'en font pas, et comme la fabrication est extrêmement simple, les gens qui n'en font pas comprennent que les problèmes de cinéma sont simples en fait et qu'ils ne sont compliqués que parce que la situation politique les complique. Les films doivent être faits par des groupes sur une idée politique. Car de la même manière que les cours, on les réécrits avec les lycéens, de la même manière, je crois qu'il faut faire les films avec ceux qui les voient.

Il faut réapprendre le langage, savoir quel est ce langage qui a été bâillonné, brimé. Par exemple, des images de gens au travail, on n'en trouve pas. Si on veut trouver des journaux où il y ait des photos de gens dans des usines, dans des bureaux, dans des chambres, il n'y a que « Granma » ou les journaux chinois. Même les Russes en montrent beaucoup moins, et quand ils en montrent c'est toujours stéréotypé ; une scène dans une usine russe c'est comme chez nous dans une agence de publicité.

En France, si vous cherchez pour illustrer un article un ouvrier qui travaille à la chaîne, vous ne la trouvez pas, alors que vous trouvez dix mille images de Killy au volant d'une Matra. Mais l'ouvrier qui est à la chaîne chez Matra vous ne le verrez jamais. Le fait déjà qu'on n'ait pas le droit d'avoir des images de son travail, qu'il faut des autorisations pour tourner dans son usine, indique bien l'état de répression policière qui s'exerce sur les images. Si on veut par exemple filmer une image d'E.D.F., il faut demander des autorisations et si n'importe qui se présente pour filmer dans une usine, s'il ne se fait pas vider par le patron il se fera vider par la C.G.T.

Regardez aux informations de la télé ce que c'est que la vie française. Quand vous voyez le conseil des ministres, ne voyait pas les ministres qui parlent, qui discutent, vous voyez des gens qui sortent de voitures et qui serrent des mains. Il faut repartir de cette image.

Un peintre me disait que l'Art populaire, ce n'est pas ce qui est au Louvre ni même Le Parc, ce sont les peintres du dimanche. Il faut partir de ces peintres du dimanche qui font de la mauvaise

peinture populaire, mais c'est de là qu'il faut repartir. C'est un travail politique. Il faut partir des milliers de cellules de cinéastes amateurs, les lier aux comités d'action.

Aujourd'hui, on a une chance de pouvoir faire des images plus facilement et moins chères qu'avant, car pour gagner encore plus d'argent le capitalisme a eu besoin d'inventer le cinéma amateur, les professionnels ne rapportant plus assez d'argent. Mais ils hésitent, car il se rendent compte que si par exemple on fabrique une toute petite caméra le type qui est à la chaîne peut faire, comme ça, un plan et le montrer chez lui le soir. Alors là, ça les embête. La preuve, c'est qu'ils n'ont pas droit au noir et blanc, le 8 mm n'est qu'en couleur ; parce que qui dit noir et blanc, dit plus sensible, et donc pouvoir de tourner chez soi. Alors que tout ce qu'ils peuvent filmer avec la couleur, c'est quand ils sont au bord de la mer et qu'il fait soleil. Mais les professionnels, eux, qui sont de connivence avec l'État, qui sont surveillés par l'État, ils ont le droit d'aller dans les métros munis de bonnes autorisations... Et les minicassettes, ça pourrait coûter pas cher, et c'est vendu 20 000 Fr., et 40 000 si c'est enregistreur. Alors pour quelqu'un qui gagne 80 000 par mois, c'est difficile. Et là le révisionnisme et l'impérialisme sont d'accord pour empêcher que l'information soit faite à la base.

Le capitalisme impose l'idée de caméra-jouet. Alors, quand le délégué syndical est en vacances sur la Méditerranée, il n'essaie pas de faire quelque chose qui analyse le fonctionnement du club Méditerranée par exemple. Ce qui d'ailleurs peut être fait en se baignant, en dansant, en s'amusant. Mais non, il subit l'idéologie dominante qui s'exerce sur lui. Pourtant c'est de ce cinéma amateur que les cinéastes révolutionnaires doivent partir, en le déviant. Mais le scientifique du cinéma doit rester modeste, n'être pas théorique, agressif. Ils doivent travailler ensemble.

Le plus difficile pour un ouvrier, c'est de parler. Ce n'est pas qu'il ne sait pas parler, mais parce qu'on lui interdit de parler pendant huit heures par jour. Dans son usine il n'a pas le droit de parler, de chanter. Alors forcément quand le type n'a pas vu la lumière pendant des heures, il cligne des yeux en voyant la lumière. C'est pourtant avec des gens comme cela qu'il faut faire du cinéma. Parce que la parole emprisonnée est tout aussi importante que les autres.

C'est simple pour les cinéastes, sauf qu'ils ne veulent pas, et qu'ils n'ont pas d'idée. Et puis, ils croient qu'il suffit de s'engager politiquement en dehors du cinéma. Ce qui me sidère de la part des cinéastes, c'est que faisant toujours la même chose, n'ayant plus d'idée, comment ils ne comprennent pas, même non politiquement, même artistiquement puisqu'ils séparent ces deux choses, comment ils ne se rendent pas compte qu'il y a tout un monde du langage qui est en dehors d'eux, et qu'ils fonctionnent toujours à travers le même langage, qu'ils ne font qu'améliorer, rafistoler. Demy fait un film meilleur que De Funès. Mais il n'en est pas très différent. Il est de meilleur goût, disons. Mais finalement, un meilleur film serait fait en prenant un film de Funès et en refaisant les dialogues, comme les situationnistes refont les bulles des bandes dessinées. Chaque fois que je vais dans un pays du tiers-monde, c'est ce que je leur dis : ne refusez pas les films qui ne vous plaisent pas, refaites-les ; c'est tellement simple une image ; un film n'est rien du tout ; il est ce que vous en faites.

Il n'y a jamais eu de film révolutionnaire dans le Système. Il ne peut y en avoir. Il faut s'installer en marge, en essayant de profiter des contradictions du Système pour survivre hors du Système. On peut aussi profiter du Système en essayant de le radicaliser s'il est réformiste, comme un étudiant d'un C.A. peut discuter avec un étudiant réformiste pour le radicaliser. Dans le spectacle, le réformisme ou Edgar Faure c'est Demy. Et puis il y a les films C.D.R. de De Funès et compagnie.

Le retard pris par le P.C. en matière de cinéma est exemplaire. En France comme en Italie c'est le plus grand parti, et pourtant il n'y a jamais eu de film communiste. Les films faits par les communistes ont tous été faits pour des sociétés capitalistes. En Italie, ils ont quand même plus réfléchi à ça : Ils ont maintenant leur propre laboratoire. En France, le jour où les communistes, après la libération, ont rendu les armes aux gaullistes, c'est également le jour où la télévision commençait. Et le ministre des communications était communiste, et il ne s'est pas penché sur les problèmes de la télévision. On aurait pu penser que les marxistes étaient un peu plus en avance sur les gaullistes et qu'ils savaient ce que c'était l'information populaire. Mais non, la télévision a été donnée aux gaullistes en même temps que les armes. Cela explique qu'aujourd'hui on n'est

absolument pas appuyé. On l'a vu hier pour le problème du chômage dans le cinéma. Le P.C. demandait que le budget débloque deux milliards pour faire travailler les gens de cinéma, ce qui revient à donner deux milliards aux producteurs donc aux patrons pour faire travailler les autres. Ce qui est complètement idiot. Le P.C. ne sait absolument pas ce qu'il faut faire. Par exemple, un des derniers ciné-clubs créés est celui de *L'Humanité*, alors que les ciné-clubs ne sont plus valables, alors qu'ils auraient dû le fonder en 33 par exemple. De toute façon, tout le monde n'a pas le droit d'y aller, il faut s'inscrire, payer. Le P.C. refuse de se lier aux comités d'action, aux sections syndicales avancées, il reste dans son ghetto réformiste.

Faire un film fait partie d'une certaine lutte. Et si l'on dit que l'on s'allie à cette lutte il faut bien voir où l'on en est et si l'on est capable d'y aider.

Le Gai savoir est un film réformiste, mais qui contient des leçons révolutionnaires, des méthodes, des idées que les gens n'avaient pas. Ça correspond dans les arts à « comment avec un vélo transporter beaucoup de riz » ; alors qu'un vélo Anquetil ne saurait pas transporter trois sacs de riz, n'importe quel vietnamien peut porter dix sacs. C'était ça le Gai Savoir. Après mai, je me suis aperçu qu'au lieu de contester radicalement les structures cartésiennes, il obéissait à la plupart. Il était universitaire. C'était du Touraine ou du Lefèbvre. Mais il y avait des idées qui pouvait être utilisées par les révolutionnaires.

Alors qu'*Un film comme les autres* est peut-être plus révolutionnaire, mais il n'a pas été pensé juste, il a été pensé tout seul. Alors il n'a que des applications réformistes. C'est un film sur la parole. Il fallait montrer cette parole qui est souvent prisonnière entre étudiants et ouvriers quand ils sont ensemble, et qui a été libérée ; et des tas d'autres paroles. Il y avait aussi une tentative, par le commentaire de réécrire avec les phrases des autres, depuis Lénine jusqu'à la Commune, un commentaire de la situation de Mai. C'est comme un chant. On peut chanter plusieurs à la fois. À ce moment-là, on n'entend pas tout, mais on chante plusieurs ensemble. Mais comme ce chant est fait à partir d'éléments significatifs, alors les gens râlent parce que l'on n'entend pas tout. Il a les défauts inverse de certains films de Mai, qui étaient des actualités Gaumont avec un commentaire juste.

La Chinoise ? Je ne vois pas l'intérêt d'avoir été prophétique. *La Chinoise*, c'était un film réformiste. Il montre mes défauts. Il prouve que je n'ai pas su m'allier avec les gens qu'il fallait et que j'ai préféré travailler seul en poète, en disant ils ne comprennent pas, mais faisons-le quand même. Et puis il montre aussi leurs défauts puisqu'ils voyaient un certain spectacle sur l'écran, comme si ce qu'il y a sur l'écran représente la vie. *La Chinoise*, c'était une recherche un laboratoire sur ce que des gens faisaient en pratique. J'ai eu tort de faire uniquement une recherche en laboratoire.

Pour filmer d'une manière politiquement juste il faut se lier aux gens dont on pense qu'ils sont politiquement justes. C'est-à-dire ceux qui sont opprimés, qui subissent la répression et qui combattent cette répression. Et se mettre à leur service. Apprendre en même temps que leur apprendre. Abandonner de faire des films. Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. C'est là qu'on voit la trahison, le révisionnisme intégral. La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire. Elle ne l'était peut-être pas à des moments où il y avait un certain progressisme des auteurs par rapport à des patrons féodaux. Mais à partir du moment où l'écrivain ou le cinéaste dit : moi je veux être le patron parce que je suis le poète et que je sais, alors là c'est complètement réactionnaire. Dans le paradis socialiste celui qui voudrait être cinéaste ne le sera pas forcément. Il le sera si c'est bon pour tous. Moi, ça ne me ferait rien...

Le vrai problème posé par l'interdiction de la pièce de Gatti sur Franco, c'est que justement, comme à Avignon, les problèmes culturels ne sont pas intéressants si les gens s'enferment dans leur culture. La seule chose à faire en faveur de Gatti c'était de faire une grève active, d'arrêter les spectacles. Mais ni Sartre, ni Marguerite Duras ne l'ont fait. Ils n'ont même pas pensé que c'était le seul moyen de faire quelque chose. Arrêter la pièce et tous les soirs faire un meeting. Et puisque les ouvriers disaient qu'ils ne voulaient pas faire la grève parce qu'on ne les consultait ni quand on choisit la pièce ni jamais, alors on aurait dit à Wilson : pourquoi vous ne les consultez jamais ? Et le mois suivant, c'est Wilson qui tient la rampe et qui fait tous les trucs et c'est les ouvriers du TNP qui choisissent la pièce et qui la montent. Et c'est Terzieff qui fait la secrétaire. On essaie comme ça. Alors les machinistes voient que ce n'est pas si facile de choisir les pièces et de les monter, et etc.... On avance comme ça. Si on veut le faire c'est possible. Ils ne seraient pas

chassés. Ils ont des statuts. Wilson risque moins en faisant ça qu'un ouvrier de Citroën qui débraie une heure. Il y aurait un monde fou, mais ils ne veulent pas changer leur manière, leurs méthodes de vie. Ils préfèrent aller supplier un patron de leur donner de l'argent pour faire leur œuvre. Ils réagissent en fonctionnaire. Ils ont les drames des fonctionnaires. Ils réagissent en « auteurs » : moi je possède mon langage à moi tout seul, je vais l'étudier tout seul, je n'ai pas besoin d'écouter le voisin. Eh bien moi après dix ans de cinéma je me suis aperçu que si je n'avais pas de voisin, je ne pouvais plus rien dire.

Alors, il y a comme ça quelques cinéastes aux États Généraux qui veulent vraiment tout changer. Qu'ils soient bons ou mauvais peu importe. Ce qui compte c'est qu'ils essaient de faire quelque chose. Et il faut essayer que cela tourne et pas à vide.

La science n'est pas neutre. Le cinéma non plus. Les travaux sont un instant de la production. Une voiture est un moment de la chaîne. Un film est un moment de la chaîne intellectuelle. Délivrons-nous de ces chaînes et emparons-nous de la production pour faire que ces moments deviennent un instant de la production dont on se sera emparé.

Le cinéma employé d'une manière scientifique peut être une arme. Mais il n'y a pas que le cinéma. Il y a la télévision et encore beaucoup de choses. Il y a des procédés de télévision amateur qui commence à se développer comme le magnétoscope. Avec les gens du journal *Action* on essaie de faire un journal régulier au magnétoscope. Il y a le cinéma amateur et les brimés du cinéma professionnel qui essaient de reprendre à leur compte le cinéma amateur. Donc il y a beaucoup de choses et à plusieurs stades.

Si dans une cellule d'entreprise par exemple ils avaient un magnétoscope, le délégué syndical quand il va discuter avec le patron il pourrait se filmer, et le soir les gens peuvent voir la discussion qu'il a eu avec le patron. Mais il n'y en a pas beaucoup qui accepterait. Séguy quand il va discuter avec Schuman il ne veut pas qu'on le filme parce qu'il ne veut pas que le travailleur émigré puisse savoir ce qu'il a dit à Schuman. Par le magnétoscope, les gens peuvent faire une vraie information à la base.

De plus quand le responsable cinéaste aurait passé un mois chez les autres, chez ceux qui n'ont pas le temps de s'en occuper parce qu'ils travaillent, s'il fait un film après, même de fiction, il ne le fera pas pareil que s'il n'avait pas passé un mois là. Même les histoires d'amour. Car ce qui a fait arrêter le travail à la longue, c'est les histoires familiales. Au moment des grèves ce qu'on a filmé c'est des piquets de grève ou des discussions, mais jamais les gens chez eux. Parce qu'on ne considère pas que ça fait partie de la grève, alors que c'est douze heures de la grève au même titre que le reste.

Il n'y a pas beaucoup de vraie gauche en Europe. La vraie gauche, c'est tous les gens opprimés : le S.D.S. en Allemagne, les groupuscules ici. Les autres ce sont des « auteurs ». Même les P.S.U. ils ont une notion d'auteur de la Gauche. Dès qu'il y a contestation dans les lycées, sur dix profs P.S.U. il n'y en a qu'un qui est vraiment avec les lycéens. Ils ont tous cette notion d'auteur. Ils ne veulent pas essayer de travailler à faire des cours avec quelqu'un. Ils pensent que sur les cours à donner il n'y a pas à travailler avec les autres, qu'ils savent tout. La vraie gauche, c'est celle qui essaie de ne plus être « auteur ».

Il faut partager les problèmes. C'est très difficile. Parce que partager veut dire se couper complètement d'autre chose et on ne sait pas très bien s'il faut le faire ou pas. Par exemple pour un savant partager les problèmes de la classe ouvrière ça veut dire quitter son labo. Doit-il le faire ou pas ? Qu'est-ce qui fait que quand il invente quelque chose, il invente en pensant à la lutte des classes et non parce qu'il appartient au département de recherche de Pétrochimie ou autre, et qu'il ne sait pas très bien ce qu'on en fera.

Le lieu commun et le mal le plus répandu, c'est une structure bourgeoise. C'est important de méditer dessus pour arriver à la dépasser. Je me suis aperçu par exemple que tous les discours, aussi bien ceux de Pompidou que ceux des marxistes-léninistes commençaient par « il est évident que ». Castro a raison, les vérités évidentes ça commence à faire chier, c'est de la philosophie bourgeoise.

Pour expliquer le maniement d'un fusil, on peut faire un poème ou un tract. Mais c'est souvent plus efficace de faire un tract.