

## GRM – Séance du 19 janvier 2008 : Recherches sur l'esthétique matérialiste

### Recherches sur l'esthétique matérialiste : Sur *La Chinoise* de Godard par Julien PALLOTTA

Pour cette séance consacrée à l'examen de la possibilité d'une esthétique matérialiste inspirée des analyses d'Althusser dans son article sur « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht », j'ai choisi de me pencher sur la question du cinéma matérialiste à travers l'œuvre de Jean-Luc Godard.

Pour cela, j'ai choisi de parler du long-métrage de 1967 *La Chinoise* ; en fait, il y aurait **deux manières** de l'utiliser dans un séminaire consacré à Althusser, et je crois qu'avant d'avoir bien réfléchi à la séance d'aujourd'hui j'ai opéré une confusion entre les deux approches. **La première approche** consisterait à tenter d'appliquer les instruments d'analyse forgés par Althusser au film de Godard : c'est l'approche la plus légitime dans le cadre d'un séminaire sur Althusser. **La deuxième** serait plus insolite : il s'agirait d'étudier la manière dont Godard met en scène le discours d'Althusser, comment il le fait jouer par ses acteurs, en le collant à d'autres discours selon sa méthode de collage de discours hétérogènes et sa pratique de la multiplication des citations. Voilà qui est singulier : à ma connaissance, Godard est le seul cinéaste à avoir mis en scène le discours philosophique et politique d'Althusser. Soyons précis quant aux références, elles sont au nombre de trois :

1/ la fin de l'article « esthétique » sur le théâtre matérialiste (la page 152 de l'édition de La Découverte Poche de 1996)

2/ la fin de la première partie de la présentation de *Pour Marx* (p. 20-21 de la même édition)

3/ des extraits de l'article non signé sur la Révolution culturelle publié dans les *Cahiers Marxistes-Léninistes* ( un extrait en est donné par Balibar dans sa « Note biographique » à la page 269, extrait qui est d'ailleurs celui cité par l'actrice de Godard).

Lors de la rédaction de mon mémoire de M2 sur la politique et l'esthétique chez Godard, j'avais pensé utiliser l'article d'Althusser pour écrire le passage consacré au brechtisme de Godard dans *La Chinoise* ; depuis que j'ai relu le texte plus précisément, et surtout depuis la dernière séance, je ne suis plus tout à fait sûr de la pertinence de mon idée initiale. Il me semble désormais que l'application des outils d'analyse althussériens serait plus appropriée pour *Tout va bien*, film de 1972 qui marque le retour de Godard (et Gorin) au cinéma « traditionnel » (après l'expérience militante du groupe D. Vertov). Par ailleurs, je dois encore signaler que Godard et Gorin ont tenté d'appliquer l'article d'Althusser sur « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat » dans le film *Luttes en Italie* ; sur cette question, on peut consulter l'article de David Faroult « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et *Luttes en Italie* du groupe Dziga Vertov »<sup>1</sup>.

Je vais donc tenter de développer **les deux approches**.

#### **A. Commençons par la possibilité ou non de l'application des outils d'analyse althussériens**

---

<sup>1</sup> Article recueilli dans l'ouvrage collectif sous la direction de Jean-Marc LACHAUD, *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, collection « Ouverture philosophique », 2006, p.69-81.

Le véritable brechtisme « matérialiste » ne serait donc ni psychologique, ni technique. La distanciation n'est pas simplement le refus de l'identification du spectateur aux personnages, car elle reviendrait finalement à installer le spectateur dans la position souveraine de la conscience savante. Elle ne peut pas non plus être réduite à un procédé seulement technique de mise en scène ; il est évident qu'une technique n'a pas de sens en soi, elle ne reçoit son sens qu'à être intégrée dans une pratique. Mais plus profondément, la distanciation technique (qui recourt à la direction d'acteurs et à d'autres procédés) n'est que le moyen d'obtenir l'effet psychologique : l'impossibilité d'une identification. Il s'agit donc des deux aspects indissociables de la même interprétation erronée de l'authentique révolution brechtienne. Un véritable art matérialiste doit opérer une critique des conditions matérielles de production de la conscience : une critique immanente à la structure de l'œuvre. Dans la pièce mise en scène par Strehler, c'est la dissociation des deux temporalités sans rapport qui opère une critique immanente des illusions de la conscience mélodramatique ; l'idée qui m'intéresse ici est qu'Althusser parle de la perception par le spectateur de ces rapports structuraux abstraits comme d'une « perception qui n'est pas donnée, mais qui doit être discernée, conquise »<sup>2</sup>. La pièce doit aboutir à une nouvelle conscience dans le spectateur, et celle-ci doit bien être conquise par un acte intellectuel ; ce qu'on est en droit d'attendre d'un art matérialiste, c'est qu'il exerce une agression sur la pensée. En deux mots, le projet d'un tel art : forcer le spectateur à penser, car la pensée n'est pas naturelle ; selon le motif deleuzien bien connu, il faut engendrer « penser » dans la pensée. C'est de cette manière que Godard peut participer d'un art matérialiste.

La particularité de *La Chinoise* est de contenir une réflexion sur le théâtre, et sur ce que peut être un théâtre socialiste, c'est-à-dire finalement révolutionnaire. Cette réflexion est menée à partir de Brecht, et c'est à ce titre que l'article d'Althusser est cité dans le film; on peut dire que Godard a tenté d'appliquer, à sa manière, certains principes brechtiens au cinéma.

**1. Il me semble qu'il faut commencer par dresser une liste des idées ou des procédés qui participent bien d'un brechtisme** (entendu à la manière d'Althusser ou pas).

Tout d'abord, je pense à l'idée qu'il faut déplacer le théâtre par rapport à l'idéologie du théâtre : le théâtre n'est que du théâtre, c'est-à-dire que ce n'est pas la vie. C'est à mon sens sur cette question que Godard rejoint le plus le propos brechtien : le projet de Godard est de rompre avec toutes les mystifications propres au cinéma « réaliste » traditionnel, réaliste au sens où il voudrait faire croire à la réalité de ce qu'il montre<sup>3</sup>. Godard rompt avec toute l'idéologie esthétique de la « transparence » qui consiste à masquer les mécanismes artificiels de la représentation et qui veut produire la croyance du spectateur à la « réalité » de ce qui lui est montré. De ce point de vue, il participe dès la fin des années 1960 de ce qui est caractéristique des avant-gardes artistiques et politiques des années 1970 selon B. Aspe : la critique de la représentation<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> *Pour Marx*, p.146.

<sup>3</sup> De ce point de vue, le cinéma fantastique ou de SF est le comble du réalisme.

<sup>4</sup> Bernard ASPE, « Injonction à assassiner l'ange de l'esthétique, qui ne meurt vraisemblablement pas », in *Persistances*, n°4, Lille, édité par l'Association 24 fois par seconde, printemps 1998, p. 37 :

Donc, le film n'est que du cinéma, et le cinéma, ce n'est pas la « réalité ». Le carton qui ouvre le film s'intitule « La Chinoise. Un film en train de se faire ». Godard va donc se livrer à une série d'opérations qui mettent à mal l'adhésion immédiate et non critique du spectateur au film ; elles consistent à exhiber le processus matériel de production de l'artifice : il montre ce que Pascal Bonitzer appelle le « hors-champ anti-classique », c'est-à-dire l'équipe technique. Ce sont tous ces plans où l'on voit les claps, ou encore ces plans qui, en contre-champ de l'acteur interrogé (JP Léaud), nous montrent soit la caméra elle-même, soit l'ingénieur du son. Dans ces mêmes scènes, on entend aussi Godard off (à voix basse).

Pourtant, on peut repérer une ambiguïté : lorsque Guillaume est interrogé sur ce qu'est le théâtre pour lui, il répond en disant qu'il est sincère même s'il y a une caméra qui le filme (c'est à ce moment-là qu'on la voit en contre-champ) ; c'est un moment intéressant : alors qu'est exhibé le processus matériel de fabrication de l'artifice, le personnage opère une dénégation du fait qu'il ne s'agit que d'une fiction. La revendication de sincérité, voire de spontanéité n'est-elle pas tout ce que rejette le brechtisme ?<sup>5</sup>

Autre problème : ne peut-on pas mettre ces procédés sur le compte d'une interprétation seulement technique de la distanciation ?

Lorsqu'Althusser donne une liste des inventions techniques de la dramaturgie de Brecht, il mentionne notamment l'absence de lyrisme dans le jeu des acteurs, le refus de tout pathos et la présence de panneaux qui commentent le moment historique. Qu'en est-il dans *La Chinoise* ? L'abondance de l'écrit dans les films de Godard se présente comme une résurgence paradoxale à l'ère moderne du cinéma des procédés du muet, mais son utilisation des couleurs (notamment le bleu, blanc, rouge qui rappelle que film est un diagnostic sur la France de 1967) le rapproche plutôt des artistes pop qui peignent des mots. Dans *La chinoise*, l'omniprésence des cartons sert soit à nommer les parties et les mouvements du film, soit à exprimer des slogans maoïstes, c'est-à-dire à matérialiser la pensée qui anime les membres de la

« Au cours des années soixante-dix, un mot d'ordre permettait de déterminer un point de jonction immédiat entre ce que l'on conviendra d'appeler les *pratiques esthétiques* et les projets politiques révolutionnaires : ce mot d'ordre était celui d'une déconstruction de la *représentation*. Il s'agissait, sur le plan politique, de rompre avec tout ce qui constituait une « légalisation » de la classe ouvrière, dans les formes du compromis fordiste, et donc une intégration de la « multitude » dans les mécanismes de ma représentation (P.C.F, syndicats, ...) ; sur le plan des pratiques esthétiques, le problème s'est posé dans des termes analogues, sur la base, évidemment, des grandes ruptures du début du siècle qui, de diverses manières, avaient déjà fortement congédié la représentation.

Radicalisant l'approche de Clement Greenberg, pour qui la modernité se caractérise par *l'élimination de tout ce qui est extérieur à la spécificité du médium*, les théoriciens et artistes ont alors pu voir dans *l'exhibition* des supports matériels d'une pratique artistique la participation authentique des pratiques esthétiques au projet de révolution politique. Cela, dans la mesure où une telle exhibition pouvait être synonyme d'un démontage des mécanismes de la représentation, qui mettrait au jour par là même le caractère illusoire, à tous égards, de cette dernière. »

<sup>5</sup> D'ailleurs à propos de cette question des rapports entre le feint et le réel, un des derniers mots du film est celui de Véronique à propos de l'expérience de la cellule Aden-Arabie : « oui c'est de la fiction mais ça m'a rapproché du réel ». Interprétation possible : la fiction cinématographique, en brisant des opinions, rapproche du réel de la politique (donc la politique est à inventer, d'où le possible usage de la fiction) ???

cellule Aden-Arabie. Il n'est pas sûr que l'effet soit bien brechtien. En revanche, pour ce qui est du jeu, la situation est encore plus ambivalente. On peut dire que Godard invente dans sa direction d'acteurs un nouveau lyrisme : le lyrisme<sup>6</sup> des jeunes révolutionnaires qui s'enthousiasment pour des discours et des idées. C'est pour Godard le lyrisme de la jeunesse romantique. Cette expression d'une subjectivité débordante est d'ailleurs dénoncée dans le film par Henri, le membre exclu pour rapprochement dangereux avec le PCF : il dénonce le fait que Véronique a confondu le marxisme et le théâtre (romantisme adolescent), et il dénonce le fait que Kirilov (le peintre) ait confondu le marxisme et le Dieu de Dostoïevski (Si le Marxisme-Léninisme existe, tout est permis). Il faut noter à ce sujet que le lyrisme de Véronique est celui de la loi du cœur qui se confronte au triste cours du monde (réactionnaire) et qui cherche à le transformer par la terreur (sans savoir ce qu'elle veut comme le lui fait dire F. Jeanson ; bref la figure terroriste de la liberté du vide). Il y a donc lyrisme et dénonciation du lyrisme des jeunes par les personnages plus adultes (Henri plus réaliste, Jeanson le professeur qui fait la leçon).

Il semble que l'effet brechtien de distanciation soit obtenu par d'autres moyens dans le jeu des acteurs. Je repère une grande idée : le personnage disparaît plus ou moins au profit d'un acteur qui lit ou récite un texte. Cf toutes les scènes où Guillaume et Kirilov traversent les pièces de l'appartement bourgeois en déclamant des textes (en les lisant). Bien sûr, il s'agit du Petit Livre Rouge qui anime les jeunes révolutionnaires. On connaît l'idée originale du film : mettre en scène dans un intérieur bourgeois des discours, et notamment le discours maoïste (présent dans des textes théoriques ou dans des leçons de gymnastique : Godard montre comment une idée habite un corps, et c'est en cela que consiste la politique).

Ces passages de déclamation, peut-être lyriques parfois, me semblent aller dans le sens d'une distanciation parce que le jeu de l'acteur est identifié comme tel : il est difficile de se laisser prendre à une « illusion de réel » par un tel jeu. On peut le voir dans la scène des actualités où Guillaume se met les lunettes chinoises (dont les verres sont rouges, et percés d'un petit trou) pour lire le Petit Livre Rouge : de la sorte, Godard semble déconnecter ce qu'on voit et ce qu'on entend. En effet, les petits trous des lunettes opaques sont à peine visibles, et le spectateur a l'impression que l'acteur récite un texte au lieu de le lire ; en d'autres termes, on croit voir un personnage qui est censé lire, et on croit entendre un acteur qui récite un texte appris par cœur : tout effet de « spontanéité » est banni, et le spectateur voit bien qu'il s'agit d'une mise en scène. D'ailleurs, l'effet de cette scène peut rejaillir sur toutes les autres.

Là encore, on peut se demander s'il ne s'agit que d'une distanciation technique. L'autre grand élément sonore de distanciation est le refus du son net : les fameux chevauchements de discours, ou les bruits parasites (téléphone, cloches etc) ; le spectateur est nécessairement interloqué, il sait qu'il n'a pas affaire à un film qui veut faire croire à la réalité de qu'il montre parce que dans ce type de film le son est toujours net (tout doit être intelligible ; ce qui, si on y réfléchit bien, n'est pas réaliste, il existe bien des bruits parasites dans la réalité, mais au cinéma, la fable doit pouvoir être parfaitement comprise).

De nouveau, la question légitime : en quoi n'est-ce pas que de la distanciation technique ? Pour que cela soit autre chose qu'une distanciation technique, il faudrait

---

<sup>6</sup> Lyrisme soutenu par la musique gaie et vivifiante de Vivaldi : la musique de la bande-son souligne les sentiments des personnages, et n'est pas en décalage avec eux ; de ce point de vue, Godard a une utilisation classique de la musique.

que ces procédés s'intègrent dans une pratique cinématographique qui vise à produire une nouvelle conscience dans le spectateur, c'est-à-dire à lui faire percevoir (indirectement) les rapports abstraits qui structurent le film.

Ceci dit, l'effet obtenu est normalement de déconcerter le spectateur : venu voir un film qui narre une histoire en masquant son caractère fictif afin de produire la croyance à ce qui est montré, le spectateur éprouve une déception, et de ce point de vue, on peut bien créditer Godard d'un effet matérialiste : il force le spectateur à penser.

Après avoir fait ce relevé, je vais poser la question de ce quoi le spectateur doit conquérir comme perception : une perception du rapport ou du non-rapport entre une temporalité de l'action et une temporalité sociale vide et figée.

**2. Après avoir dressé une liste de ces éléments « brechtiens » de distanciation, je vais donc poser la question du rapport ou du non-rapport entre les temporalités : temporalité vide du social et temporalité dialectique de l'action.** Les éléments de ce dossier sont encore plus ambigus.

Ce qu'on peut repérer de singulier par rapport à l'idée d'une perception conquise par le spectateur des rapports structuraux abstraits de l'œuvre, c'est que la dissociation entre les temporalités est explicitement formulée dans le film par les personnages<sup>7</sup>. On connaît le dispositif du film : mettre en scène des discours politiques, et principalement le discours maoïste dans un intérieur bourgeois. On assiste à l'appropriation des lieux, un appartement bourgeois parisien, par les jeunes militants : il est transformé en école du Marxisme-Léninisme. L'apprentissage du ML se fait à travers des cours ou même des exercices de gymnastique. On saisit alors un paradoxe : un discours révolutionnaire coupé de la réalité, et qui se développe dans un lieu qui est sa négation complète. C'est le problème d'une dissociation entre la temporalité de l'action révolutionnaire et la temporalité sociale. Cette question est explicitement posée dans l'entretien avec Véronique.

Dans cette scène, Godard fait voir la dissociation : Véronique parle en voix off (elle reconnaît ne jamais rencontrer les ouvriers bien qu'elle fréquente les mêmes lieux qu'eux à Nanterre) tandis qu'à l'image le spectateur peut voir un plan panoramique plutôt lent des chantiers de Nanterre. Il y a bien une contradiction entre ce plan lent d'une banlieue qui se construit lentement, et où rien ne se passe d'autre que cette mutation urbaine, et le désir révolutionnaire impatient de la jeune étudiante. La contradiction est d'autant plus grande que l'entretien avec F. Jeanson la montre désireuse de tout détruire, pour repartir à zéro<sup>8</sup>, sans savoir dans quelle direction aller. Si l'on voulait aller plus loin, on pourrait même y voir l'idée althussérienne de Mai 68 comme rencontre manquée par absence de clinamen entre les atomes étudiants et les atomes ouvriers.

L'autre passage instructif pour notre question de la dissociation est l'entretien avec F. Jeanson. Cette scène nous montre le vrai professeur à l'œuvre, et on peut presque dire rétrospectivement que les leçons des membres de la cellule singeaient

---

<sup>7</sup> Du reste, on a vu que c'est déjà le cas dans la pièce de Brecht sur Galilée avec le personnage de l'ami Segredo.

<sup>8</sup> Pour ce qui est de la culture, le motif du « tout détruire pour repartir à zéro » est présent notamment dans la scène où Guillaume efface un à un sur un tableau d'école tous les noms des grands écrivains occidentaux, en finissant (bien sûr) par Brecht. Il est également présent à la fin du film dans les ruines post-rosselliniennes du « Théâtre année zéro ».

cet *ethos* professoral. La scène est tout entière fondée sur l'opposition entre le discours enflammé de la jeune révolutionnaire impatiente et la tranquillité de la banlieue qui nous est montrée à travers la vitre du train. La perception qui doit être conquise par le spectateur est bien celle de l'opposition entre l'isolement du désir terroriste et l'inertie du pays : entre le temps dramatique de l'appel à l'insurrection et au terrorisme et le temps vide, figé de la chronique sociale (la France comme pays bourgeois entièrement dépourvu de luttes, d'antagonismes<sup>9</sup>, etc). Puisqu'il n'y a apparemment aucun rapport entre les deux temporalités, ou plutôt puisqu'il y a contradiction entre les deux, on peut se demander si la mise en scène n'est pas une dénonciation des illusions de la conscience révolutionnaire gauchiste. Après tout, il n'y a pas que la conscience mélodramatique qui soit pétrie d'illusions. Dans le passage de *Pour Marx* sur l'idéologie, Althusser dit bien que le rapport imaginaire aux conditions d'existence qui est vécu idéologiquement peut exprimer une volonté révolutionnaire. D'un point de vue althussérien, on pourrait donc voir dans *La Chinoise* une critique des illusions de la conscience gauchiste, et la critique hégélienne de la Terreur d'une liberté qui ne veut rien de positif pourrait presque être appliquée au personnage de Véronique. Le problème de cette lecture est qu'elle ne fait que donner raison aux propos de Henri, le membre exclu qui retourne au PCF. Evidemment ne pas quitter le PCF est bien un geste politique qui s'accorde à la biographie d'Althusser<sup>10</sup>, mais cela ne constitue guère un argument de poids pour qualifier *La Chinoise* de film « matérialiste » au sens où l'article sur le Piccolo l'entend.

On peut finir en tirant un autre enseignement, plus badiouien disons, du film. On peut le lire comme la narration du devenir de jeunes gens après leur rencontre de la pensée du Président Mao. En termes badiouiens : comment les personnages vont-ils rester fidèles à l'Événement de la Révolution Culturelle ? Dans quelle pratique vont-ils faire vivre la pensée du Président Mao ?

Pour étudier cette question, je retiens les deux personnages en couple : Guillaume et Véronique. Commençons par la jeune étudiante en philosophie. Elle passe à l'acte, c'est-à-dire devient terroriste ; le film termine donc sur une action, après tous ces discours. L'acte consiste à assassiner le Ministre de la Culture soviétique (choix qui n'a rien de surprenant : Véronique veut détruire la culture établie). La mise en scène de Godard semble condamner le terrorisme à l'échec. Deux faits notables selon moi :

1/ le côté « enfantin ». Véronique ne se souvient plus du nom de sa victime, ce qui dénote une certaine inconscience puérile. Le motif du théâtre apparaît dans la conversation qui précède le meurtre : l'ami lui dit de faire comme elle a répété avec Guillaume ; elle répète car elle joue à la révolution. Ensuite, les deux personnages sont filmés dans une voiture décapotable sortie tout droit d'un film noir américain<sup>11</sup> ; on dirait des adolescents qui imitent les acteurs des films hollywoodiens qu'ils ont

---

<sup>9</sup> Pour ce qui est des ouvriers, on sait seulement qu'on modifie leur cadre de vie : on détruit les bidonvilles pour construire des immeubles à loyer modéré. Pas plus que dans la pièce de Bertollazi, on ne peut soupçonner de révoltes populaires : le seul désir insurrectionnel du film est incarné par des jeunes maoïstes qui font leur apprentissage de la politique dans un appartement bourgeois.

<sup>10</sup> En réalité, on sait qu'il a fini par quitter le PC après le meurtre d'Hélène, mais on peut dire qu'il aura mis le temps.

<sup>11</sup> Sauf que, transposée en Europe, la voiture devient une élégante Alfa Spider.

vus. Enfin dernier aspect enfantin : l'erreur de Véronique ; comme elle s'est trompée de victime, elle doit retourner tuer la bonne.

2/ le fait que Godard filme Véronique et la voiture de derrière la grille ; les personnages sont littéralement emprisonnés.

La mise en scène suggère que ces adolescents qui jouent à la révolution finiront en prison. Finalement, Godard ne rejoint-il pas le Manchette de *Nada* ? On a souvent dit que ce film est une anticipation de 68 ; à la lumière de ce qui vient d'être dit, on pourrait tout aussi bien dire que c'est une anticipation du terrorisme rouge des années 1970 et de son échec (échec dû à l'absence de peuple derrière les terroristes comme le dit Jeanson distinguant entre la situation de la guerre d'Algérie et la situation d'un éventuel terrorisme dans la France de 1967 ?).

Quant à Guillaume, son devenir est une continuation de ses années d'apprentissage : Guillaume est bien sûr le fils spirituel de Wilhelm Meister, et ce qu'il doit expérimenter, c'est à la fois un nouveau théâtre et une nouvelle manière de pratiquer la politique. « Théâtre année zéro » : il faut reconstruire, réinventer. Il ne choisit pas le terrorisme, il choisit d'aller au peuple (en bon maoïste, il se mêle parmi les masses). La scène notable de ce point de vue est la pratique du théâtre porte à porte. Sa force est de mêler la récitation d'une pièce classique (Racine ?) et les propos mélodramatiques d'une jeune femme éconduite il y a peu : le discours de Guillaume semble répondre à celui de la jeune femme malgré la différence considérable des niveaux de langage. Et au milieu de ses vers, Guillaume glisse un mot d'ordre militant : il faut devenir marxiste-léniniste. Étrangement, ce militantisme qui introduit la culture classique dans un milieu populaire rappelle l'action culturelle prônée par Jeanson ; est-ce là encore une victoire du discours professoral ? Quoi qu'il en soit, la pratique militante de Guillaume ne part pas de zéro, elle revisite les auteurs classiques et les détourne de leur utilisation courante (du type « patrimoine culturel du pays » comme la Comédie Française décrite par Véronique dans son cours sur « Politique et crime »). C'est également la conclusion à laquelle aboutit Rancière dans son célèbre article sur « Le Rouge de *La Chinoise* » :

« C'est en somme la morale du film que Guillaume, l'acteur, oppose à Véronique, la terroriste. Il n'y a pas de situation zéro, de monde en ruine ou de monde à mettre en ruine.[...] entre le travail des ouvriers du théâtre et le travail des ouvriers de la révolution, celui qui veut penser la séparation doit aussi penser la communauté »<sup>12</sup>

Ce qu'il y a de frappant dans ces deux fins des personnages, c'est que Véronique rencontre le temps de l'Histoire sur le mode du raté comique tandis que Guillaume rencontre la temporalité mélodramatique populaire. Il semble bien alors que le film organise la critique des illusions de la conscience gauchiste qui s'imagine pouvoir instiguer à elle seule un processus révolutionnaire (sans savoir ce qu'elle fait bien sûr), et qu'il donne raison au militant qui se donne la peine de rencontrer la temporalité mélodramatique populaire. Le processus révolutionnaire suppose bien une mutation subjective du peuple. Ce n'est qu'une hypothèse.

Voilà donc pour la tentative de penser le film dans les termes d'Althusser : un film qui en déconstruisant les mécanismes de la représentation cinématographique force le spectateur à penser. De ce point de vue, il a bien le droit d'être appelé matérialiste.

<sup>12</sup> Jacques RANCIERE, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p.197.

Pour ce qui est des rapports structuraux qui commandent le film, le spectateur peut les saisir dans la mise en scène elle-même ; et c'est, semble-t-il, l'analyse de ces rapports qui donne accès au sens *politique* du film.

## **B. Il faudrait maintenant étudier la présence explicite d'Althusser dans le film.**

A ce propos, il faut *ajouter l'importance extrême de Brecht pour Godard* ; il serait donc pertinent de *comparer les lectures que le cinéaste et le philosophe opèrent du dramaturge allemand. On peut dire qu'elles diffèrent.* Godard semble retenir de Brecht son côté *Aufklärer* ; c'est dans la séance d'actualités de Guillaume que Godard nous livre son approche de Brecht. Cette scène établit un paradoxe historique sur l'origine des actualités cinématographiques. Godard remet en cause l'idée que les Frères Lumière seraient les inventeurs des actualités, c'est Méliès qui en est le véritable inventeur. Les Lumière passent pour les inventeurs du cinéma documentaire : ce qu'ils filment est réel. En fait, ce sont plutôt des peintres : leurs « vues » documentaires filment ce que peignaient les derniers impressionnistes. Elles ne peuvent pas prétendre être des actualités car elles ne proposent aucune analyse de la réalité. Méliès, de son côté, passe pour un cinéaste imaginaire mais surtout fantaisiste. Il est bien vrai qu'il ne prétend pas être réaliste ; ses actualités élaborées en studio sont bien sûr fausses en un sens, mais il n'en reste pas moins que ce sont de vraies actualités : elles sont reconstituées mais organisées par une idée. Ce qui fait leur valeur est qu'elles sont le résultat d'une pensée organisatrice et analytique. Guillaume demande à son public (ses élèves) pourquoi il est si important de faire une analyse, et c'est l'élève Véronique qui donne la bonne réponse en citant la formule de Lénine sur ce qui fait l'âme du Marxisme-Léninisme : l'analyse concrète de situations concrètes. C'est précisément ce qu'on est en droit d'attendre des actualités : des analyses, nécessairement conduites selon une idée. L'analyse peut très bien s'appuyer sur des moyens artificiels pour présenter les personnages de l'actualité : c'est ainsi que fonctionne la séance d'actualités de *La Chinoise* qui s'appuie sur un mimo-drame symbolique et qui présente, en fait, une analyse politique, critiquable peut-être, mais qui a le mérite d'exister et de ne pas se dénier. C'est à ce moment-là que Guillaume parle d'un brechtisme de Méliès. Cela semble signifier que l'important est de produire un cinéma pédagogique et didactique qui expose des situations, et donne les moyens de les analyser. Ici, Godard semble bien rejoindre une vision « didactique » de Brecht : l'art doit présenter des situations que le spectateur doit pouvoir juger. Cette vision n'est pas celle d'Althusser, car on voit ici qu'elle suppose l'entrée explicite sur scène de l'Histoire.

*Passons maintenant à la présence explicite d'Althusser dans le film.* S'il peut paraître surprenant de trouver dans un film une mise en scène d'un discours théorique, chez Godard cette pratique n'a rien d'étonnant ; elle correspond à sa poétique de la citation. On a pu comparer Godard à une « éponge » qui capte tout ce qui passe autour de lui, et c'est devenu un jeu de cinéphile de pouvoir identifier l'origine des citations<sup>13</sup> qui peuplent son œuvre.

---

<sup>13</sup> L'exercice est à proprement parler interminable.



A propos de la présence d'Althusser dans le film, Rancière a une idée originale. Le marxisme de *La chinoise* se diviserait en deux : un marxisme représenté, un marxisme qui serait la matière représentée, et un marxisme qui serait principe de la représentation (c'est-à-dire principe de la mise en scène). Le marxisme représenté serait la pensée du Président Mao qui anime la vie des membres de la cellule Aden-Arabie, il apparaît sous la forme de slogans, déclamations, et même d'exercice de gymnastique. Quant au marxisme qui serait principe de la représentation, c'est tout simplement l'althussérisme, c'est-à-dire, pour Rancière, « une doctrine qui dit que pour l'essentiel le marxisme est encore à inventer, comme le sens réappris des actions les plus élémentaires ». Et Rancière de rappeler le texte d'Althusser dans la préface de *Lire* « *Le Capital* » sur la découverte de notre temps :

« la découverte et l'apprentissage du sens des gestes les plus 'simples' de l'existence : voir, écouter, parler, lire »<sup>14</sup>

Rancière propose donc l'idée que l'althussérisme de *La Chinoise* consiste à réapprendre ces gestes : voir, écouter, parler, lire.

C'est une idée séduisante, mais en réduisant la philosophie d'Althusser à un tel programme, elle manque les énoncés esthétiques fermement établis dans l'article sur « Le Piccolo ». Pour ce qui est d'un althussérisme qui serait principe de la mise en scène, on peut renvoyer à la tentative de la première approche.

Qu'en est-il de l'insertion d'Althusser dans le flot des citations du film ? Il est vrai que c'est une référence privilégiée au sens où c'est la philosophie qui inspire les étudiants maoïstes de Nanterre ; Godard la met en scène avec la leçon d'Omar. Mais pour ce qui est des « goûts » philosophiques de Godard, on sait qu'ils vont aux philosophes de sa jeunesse : Sartre et Merleau<sup>15</sup>. Ici, c'est le Sartre de la *Critique de la raison dialectique* dont on fait l'éloge, celui qui pense l'Histoire comme le résultat de l'action des hommes, et qui s'en prend au Foucault « structuraliste » identifié par Godard comme un auteur réactionnaire<sup>16</sup>.

Prenons les trois passages où apparaît le texte d'Althusser.

### 1. l'article sur « Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht »

Il intervient à un moment où Godard interroge ses personnages sur ce qu'ils font. Guillaume est acteur : il lui revient donc de se prononcer sur ce qu'est un acteur, et sur ce que peut être un théâtre socialiste. G. dit que pour ce théâtre il faut de la sincérité et de la violence, ce qui semble peu brechtien malgré l'invocation du Maître. Ensuite, il mentionne le travail de Strehler à Milan ; Godard en off veut lui dire que d'ailleurs à ce propos il y a un article d'Althusser sur Strehler, mais G. ne lui laisse pas le temps de finir et reprend « oui oui il y a un très beau texte d'Althusser sur une des pièces de Brecht qu'il a montées ». Première remarque : le personnage se trompe, il s'agit d'une pièce de Bertolazzi montée selon des principes brechtiens de mise en scène. G. dit avoir généralisé ce texte pour lui, il en aurait fait sa référence

<sup>14</sup> L. ALTHUSSER, *Lire* « *Le Capital* », Paris, François Maspero, 1967, p.14, cité par J. RANCIERE in *La fable cinématographique*, p.188.

<sup>15</sup> Merleau est une référence de ses travaux préparatoires de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

<sup>16</sup> On se souvient que *Les mots et les choses* fait partie de la liste des livres réactionnaires que Guillaume vise avec son arc ; mais ce qu'on sait moins, c'est que le portrait de Godard lui-même figure un peu plus haut sur le même mur.

théorique centrale, il va donc jouer le texte. Le jeu se remarque à la direction du regard de G. : lorsqu'il regarde de biais, il est tourné vers le réalisateur, et lorsqu'il regarde de face, il fixe la caméra qui vient d'être montrée en contre-champ. Lorsqu'il joue le texte d'Althusser, en littéralisant le propos (il se retourne réellement en disant « Je me retourne »), il regarde la caméra pour montrer qu'il s'agit d'une mise en scène artificielle. Il s'agit d'un artifice à l'intérieur d'un artifice, car c'est bien l'acteur JP Léaud qui joue selon les instructions de Godard lorsqu'il se tourne vers lui ; la sincérité qu'il donne dans ses réponses est feinte, jouée. Néanmoins Godard voulait que ses personnages soient proches de la personnalité réelle des acteurs ; dans le cas de JP Léaud, il y a bien identité entre la profession de l'acteur et celle du personnage.

Voici le texte qu'il joue :

« Je me retourne. Et soudain irrésistible m'assaille la question. Si ces quelques mots que je viens de prononcer, à ma façon maladroite et aveugle n'étaient que les fragments d'une grande pièce inconnue poursuivant en moi

Ouvriers de la production théâtrale mondiale (phrase prononcée plus fort, en brandissant un stylo rouge)

son sens inachevé, cherchant en moi et avec moi, tous les acteurs et tous les décors de son grand discours muet ?

Voilà pourquoi je parle (phrase adressée à Godard hors-champ). »

Ce qui est marquant bien sûr est la réappropriation du texte par le personnage. Godard suit à peu près fidèlement le texte d'Althusser, en retranchant les allusions à la pièce de Bertolazzi, et il ajoute un élément décisif : une harangue fougueuse envers « les ouvriers de la production théâtrale mondiale ». Un petit détail humoristique accompagne la harangue : le stylo feutre rouge brandi par G. Le rouge est la couleur du communisme ; un élément visuel renforce le caractère politique du discours de G.

On peut dire deux choses de cette citation : 1/ elle est incompréhensible en elle-même puisqu'elle est la conclusion d'un article que le spectateur du film n'est pas censé connaître. 2/ d'un texte théorique, Godard fait un manifeste poético-militant avec cette harangue.

1/ le spectateur ne peut vraiment rien comprendre à ce qui est dit : quels sont « ces quelques mots » que vient de prononcer G. (ou Althusser) ? La suite est inintelligible. Godard dérouté son spectateur en ne lui livrant pas toutes les informations nécessaires à la compréhension de ce qui est dit : en cela, cette scène participe bien d'une esthétique de la déception des attentes spectatorielles habituelles. Il semble que Godard érige en principe : le spectateur ne doit pas tout comprendre ; le sens doit résister ; précisément, le texte joué parle d'un sens inachevé qui cherche dans le spectateur l'avènement de son discours muet. Il pourrait alors s'agir d'un commentaire du film : le sens inachevé du film en construction doit faire un parcours dans la conscience du spectateur.

2/ la politisation du texte est une expression de la fougue révolutionnaire du personnage. La harangue transforme les acteurs et autres techniciens du théâtre en « ouvriers de la production mondiale théâtrale ». Le théâtre est transformé en une pratique comme une autre, une production qui doit bien reposer sur l'unité de rapports de production et de forces productives. L'art n'échappe pas au conditionnement matériel, c'est-à-dire économique. C'est la transformation de l'acteur en prolétaire qui constitue l'élément politique de la harangue ; l'ouvrier est la figure promise de la subjectivité révolutionnaire, d'autant plus que la production en question est présentée comme « mondiale », c'est-à-dire comme prélude à une « révolution mondiale ». La harangue marque aussi bien le désir du jeune acteur de

se tenir au plus près de la figure ouvrière, c'est-à-dire de la figure révolutionnaire, comme s'il avait contracté ce qu'Althusser avait appelé la Dette imaginaire de ne pas être né prolétaire. Précisément, le film ne fait que mettre en scène l'absence du peuple et de la figure ouvrière dans les débats théoriques de la cellule Aden-Arabie.

Donc on peut d'abord dire que le discours althussérien est une pièce du puzzle des citations godardiennes ; on comprend que pour le personnage il constitue une justification de sa pratique, mais pour cela, il a bien fallu un détournement personnel. Ce qu'il y a de paradoxal, c'est que ce garant théorique est comme absent : la conclusion de l'article ne livre pas les thèses d'Althusser sur un théâtre matérialiste, aussi le spectateur ne peut-il pas comprendre de quoi il s'agit. Le signifiant Althusser n'est-il pas alors purement et simplement l'Autorité à l'abri de laquelle le jeune acteur militant peut déployer sa pratique ? La première apparition d'Althusser serait celle de la parole du Maître, parole qui ne se livre que sur le mode de l'absence : ce n'est qu'un nom d'Auteur.

La deuxième apparition d'Althusser viendrait peut-être confirmer cette vision : il s'agit de la leçon d'Omar, l'étudiant en philosophie marxiste-léniniste de Nanterre.