



**HAL**  
open science

# Histoire(s) du regard : le complexe d’Ulysse dans Les Carabiniers et Le Mépris de Jean-Luc Godard. Analyse comparée de deux séquences à la lumière d’un plan de l’Odyssée fictive de Fritz Lang

Sophie Raimond

► **To cite this version:**

Sophie Raimond. Histoire(s) du regard : le complexe d’Ulysse dans Les Carabiniers et Le Mépris de Jean-Luc Godard. Analyse comparée de deux séquences à la lumière d’un plan de l’Odyssée fictive de Fritz Lang. Figures mythiques et imaginaires de l’espace méditerranéen, Chaire UNESCO “ Cinéma et imaginaire ” – Université Nice-Sophia Antipolis, Nov 2008, Nice, France. halshs-03541594

**HAL Id: halshs-03541594**

**<https://shs.hal.science/halshs-03541594>**

Submitted on 24 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RAIMOND Sophie, « Histoire(s) du regard : le complexe d’Ulysse dans *Les Carabiniers* et *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. Analyse comparée de deux séquences à la lumière d’un plan de l’*Odyssée* fictive de Fritz Lang », Colloque, *Figures mythiques et imaginaires de l’espace méditerranéen*, organisé par la Chaire UNESCO « Cinéma et imaginaire », Université Nice-Sophia Antipolis, Musée Marc Chagall, Nice, 20 et 21 novembre 2008.

## **Histoire(s) du regard : le complexe d’Ulysse dans *Les Carabiniers* et *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. Analyse comparée de deux séquences à la lumière d’un plan de l’*Odyssée* fictive de Fritz Lang.**

**Sophie Raimond**

Nous avons choisi comme premier intitulé une formule peu académique, trait d’esprit auquel nous avons finalement renoncé : *si Ulysse était allé au cinématographe, qu’aurait-il vu ?* C’est pourtant bien cette quête du personnage homérique, spectateur et auteur d’une vision neuve et primitive du monde, qui guide Jean-Luc Godard, cinéaste ne laissant pas de vouloir capter une image originelle, source de toute fiction, plan désiré dont il présente aussi la paradoxale vanité, qui se manifeste dans le « premier regard d’Ulysse quand il revoit sa patrie ». Fritz Lang, interprétant dans *Le Mépris* son propre rôle, définit en ces termes la scène qu’il s’apprête à diriger, un premier regard porté sur un objet pourtant déjà connu et dont la reconnaissance est frustrée de son objet, dont Godard filme le tournage fictif, épilogue esthétique du *Mépris*, placé après le dénouement tragique de la fuite de Camille avec le producteur Jérémie Prokosch.

Le dernier plan du *Mépris* fait d’Ulysse la figure en laquelle s’exprime un désir, cause du cinéma, volonté de posséder par la puissance de l’œil une image qui s’inscrit d’emblée dans le processus de la fiction. Le premier regard du héros grec devient l’objet d’une recherche chez le cinéaste de la Nouvelle Vague : donner à voir ce qu’a vu Ulysse ou représenter la naissance mythique du cinéma comme pulsion scopique. Réfléchissant la difficile représentation d’une *image seule*, la mise en scène du regard d’Ulysse éclaire deux scènes gémellaires, celle des *Carabiniers*, quand Michel-Ange découvre pour la première fois le cinématographe et s’exerce avec maladresse, sans son compagnon Ulysse, au regard porté sur des images fictives, et celle du *Mépris*, quand Fritz Lang visionne les rushes de son *Odyssée* en présence de Prokosch, le producteur américain, caricatural à souhait, incarné par Jack Palance, de Michel Piccoli, alias Paul Javal, écrivain de second ordre embauché pour le « replâtrage »<sup>1</sup> du scénario de l’*Odyssée*, et de Francesca Vanini, l’interprète au patronyme stendhalien et rossellinien, « violon supplémentaire »<sup>2</sup> qui accompagne les dialogues symphoniques des personnages. Ces premiers regards diffractés mettent en image une vision première, rêvée par le cinéma, peut-être ce regard d’Ulysse, héros antique du récit des origines d’une Méditerranée poétique, qui traverse de sa présence mythique les lieux du tournage du *Mépris*, « quelque part entre Rome et Naples un endroit où a passé Ulysse autrefois »<sup>3</sup>, scande Godard dans le scénario du *Mépris*. La scène des *Carabiniers*, qui fonctionne sur le mode du hors sujet, prépare, selon un dispositif ironique, la naissance du regard lucide et créateur qui s’instaure lors de la projection des prises de vue de l’*Odyssée* dans le *Mépris*.

---

<sup>1</sup> Jean-Luc GODARD, « Scénario du *Mépris*. Ouverture », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I 1950-1984, édition établie par Alain Bergala, Cahiers du cinéma, 1998, p.244.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.246.

Ainsi, lorsque Jean-Luc Godard réalise successivement, entre la fin de l'année 1962 et l'année 1963, *Les Carabiniers* et *Le Mépris*, deux films radicalement différents, il met en scène le pouvoir de l'imaginaire méditerranéen et anticipe le discours d'ouverture des *Histoire(s) du cinéma*. Après le clignotement de la formule « chaque œil négocie »<sup>4</sup>, qui rappelle que le cinéma, au risque de n'être qu'un « un marché où l'on vend des mensonges »<sup>5</sup>, place le plaisir dans la vision, Godard, dans son film-essai réalisé entre 1988 et 1998, cite la phrase attribuée à André Bazin, qui ouvrait déjà *Le Mépris* : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs »<sup>6</sup>. Le cinéma figure une tension vers un objet que l'œil souhaite encercler, expression symptomatique d'un univers caché, refoulé par le principe de réalité, que le cinéma doit ressusciter pour penser sa propre puissance. Aussi, le mythe homérique n'est-il pas tant un modèle à décliner et à transformer, mais plutôt à retrouver dans sa force première, atemporelle, sous la forme d'un « présent blanc », pour reprendre la formule d'Alain Bergala dans son analyse de la réminiscence et de la résurrection de *Monika* de Bergman dans *Pierrot le fou*<sup>7</sup>. Godard, dans les deux variations de l'Odyssée que sont *Les Carabiniers* et *Le Mépris*, procède à une scénographie abyssale de la remémoration d'une image primitive, comme en réponse à la formule de Victor Hugo : « quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable »<sup>8</sup>.

### ***Odysseus, Les Carabiniers et Le Mépris***

Rappelons que l'imaginaire méditerranéen est la matrice des deux films ; l'antiquité gréco-romaine ou l'Italie renaissante fonctionnent comme les contrepoints ironiques d'une mythologie moderne représentée dans *Les Carabiniers* par une société embryonnaire, famille ubuesque, composée d'Ulysse, de Michel-Ange, de Vénus, leur sœur, et de Cléopâtre, leur mère, participant à une anti-Odyssée de la barbarie, et dans *Le Mépris* par le couple Bardot-Piccoli, avatar petit-bourgeois du modèle conjugal homérique, celui d'Ulysse et de Pénélope, duo mélancolique d'un nouveau *Voyage en Italie*, éprouvant le désamour, dans une Méditerranée indifférente, transfigurée par les filtres rouge, jaune et bleu qui en soulignent la beauté plastique et structurent tous les plans du film. Tourné à Rome et à Capri, *Le Mépris* met en scène la rencontre entre Godard et le paysage méditerranéen qu'Alain Bergala décrit en ces termes : « il puisera dans ce choc frontal avec le midi une force d'inspiration inconnue de lui à ce jour, qui produira une intensité esthétique sans heurts ni à-coups, une tension calme et sans pics ni éclats, une éclatante sérénité stylistique »<sup>9</sup>. La Méditerranée s'y dévoile comme un univers panthéiste où les éléments observent les drames intimes des hommes oublieux de la divinité, telles les statues peintes des dieux, présentes dans les images visionnées dans la salle de projection et dans les plans symboliques qui rythment *Le Mépris*. En effet, Godard traite « le paysage comme un personnage en lui accordant autant de place que les acteurs »<sup>10</sup>. En revanche, l'univers méditerranéen est singulièrement absent des *Carabiniers*. Le titre laisse imaginer une histoire italienne – en effet le film est inspiré d'une pièce de théâtre, *I Carabinieri* de Benjamino Joppolo, interdite en Italie, que voulait adapter Rossellini, présenté

<sup>4</sup> Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma. 1A : Toutes les histoires*, Vidéo, Gaumont, 1998, [0'17].

<sup>5</sup> Citation de Bertolt Brecht prononcée par Fritz Lang dans *Le Mépris* et par Jean-Luc Godard dans *Histoire(s) du cinéma 1B : Une histoire seule*, [4'16-7'30].

<sup>6</sup> Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma 1B : Une histoire seule*, [10'57].

<sup>7</sup> Alain BERGALA, « La réminiscence ou Pierrot avec Monika », *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, collection « Essais », 1999, p.208

<sup>8</sup> Victor HUGO, *L'Homme qui rit*, I, Première partie, V, Flammarion, GF-Flammarion, 1992, p.108

<sup>9</sup> Alain BERGALA, *Godard au travail. Les années 60*, Cahiers du cinéma, collection « Les cinéastes au travail », 2006, p.144

<sup>10</sup> Interview de Jean-Luc Godard par Michel Mandore, *Les Lettres françaises*, 25 décembre 1963

dans le générique comme co-scénariste -, mais le récit se déroule dans un lieu indéfini, qui pourrait se situer « un peu partout et nulle part », dans une contre-utopie tournée dans un noir et blanc nostalgique du cinéma muet, « la caméra étant », nous dit Godard, « dans son plus simple appareil, en hommage à Louis Lumière ». Fable au service du réel, « conte de faits »<sup>11</sup>, le voyage des *Carabiniers* éloigne les protagonistes de leurs modèles antique et renaissant et les présente comme les anti-héros d'un monde déserté par la divinité.

### **Le crépuscule des dieux et la Méditerranée**

Ainsi, le crépuscule des dieux et le sommeil des mythes fondateurs de la Méditerranée habitent ces deux longs métrages. Dans *Les Carabiniers*, Ulysse participe à une épopée cruelle où la civilisation fait l'épreuve de la désacralisation, n'est plus guidée par le souci du Vrai, du Beau et du Bien, où la Nature est assujettie au bon vouloir des soldats pour lesquels la guerre agrée l'illicite. Michel-Ange, le jeune paysan des *Carabiniers*, alter ego burlesque d'Ulysse, en tout point dissemblable au génie de la Renaissance italienne, en proie à un mimétisme infécond, amplifie de sa naïveté la cruauté d'Ulysse. Quant au *Mépris*, son sujet même est celui de l'adaptation du mythe homérique au cinéma par Fritz Lang, dont le titre, fidèle au patronyme grec *Odyseus*, signifie la tentative de résistance à la puissance d'une industrie dominée par le règne du pouvoir et de l'argent, représentée par Jérémie Prokosch. Le cinéma en péril, commençant son propre deuil, risque d'oublier la leçon de Lang qui rappelle que les hommes sont les créateurs des dieux et que les dieux ont toujours voulu côtoyer les humains. Pourquoi ? parce que les hommes participent d'un gai savoir qui resacralise le monde par le geste créateur, enjeu des deux séquences de projection du *Mépris* et des *Carabiniers*. Or, seul Fritz Lang incarne cette mémoire d'une culture de l'ancien qui devrait traverser l'actuel. Et, s'inscrivant dans la lignée du cinéaste allemand, Godard nous fait accéder à une surnature retrouvée dans le présent fictif du *Mépris* : l'*Odyssée* est observée par les dieux, eux-mêmes regardés et créés par Fritz Lang, gardien du classicisme, citant Dante, Hölderlin et Homère, et donc par Godard. En somme, le mythe revit sous l'œil du cinéaste allemand qui restaure le sacré dans le monde réel et auquel revient le dernier mot dans le dénouement, ouverture au pouvoir de la création, où la voix de Godard, assistant fictif de Lang, seul réalisateur du film, imite celle du coryphée et avoue son amour du cinéma. Godard, fils de Thaumás, frère d'Iris, se fait l'intercesseur des hommes auprès de la divinité.

Enfin, Ulysse est une figure singulièrement marginale dans les deux films. Dans les *Carabiniers*, il abandonne devant le cinéma « Le Mexico » Michel-Ange, qui alors le suivait comme son ombre. Ulysse fera son apprentissage, non dans une salle de cinéma, mais dans une équipée militaire où il perdra un œil, devenant, contrairement au destin homérique, un cyclope dégradé, avant de perdre la vie, faute de n'avoir su voir. Michel-Ange comme Ulysse ne sont pas à la hauteur de leur patronyme : se méprenant sur le statut de la fiction et de la réalité, ils confondent objet consommable et objet de désir, réel et irréel, laid et beauté. Dans *Le Mépris*, le personnage homérique traverse les plans du film de Lang auquel il prête son nom et devient un sujet d'interprétations contradictoires, d'une querelle sur la forme d'imaginaire qu'il faut mettre au service de l'adaptation du récit de l'*Odyssée*. Il est celui auquel s'identifie Paul Javal, ou plutôt celui auquel il donne ses propres traits, se méprenant sur la bonne distance nécessaire à la relecture des textes anciens, oubliant le véritable sens d'une adaptation-interprétation musicale qui doit vivifier la lettre au lieu de la tuer. Ulysse, personnage à la présence secondaire mais nécessaire, appartient pleinement à l'imaginaire méditerranéen et introduit une autoréflexion sur le cinéma. Point aveugle de leur

---

<sup>11</sup> Jean-Luc GODARD, « Les Carabiniers, Mon film, un apologue », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op.cit., pp.237-238.

scénographie, il donne sens à ces deux parenthèses de cinéma que sont les deux séances de projection des *Carabiniers* et du *Mépris*.

### **Métaphores du regard : de l'ironie au surnaturalisme<sup>12</sup>**

La création et le regard sont au cœur des ces deux séquences, avers et le revers d'une même scène, parodie et inversion l'une de l'autre, chacune procédant selon un montage alterné de plans où l'on appréhende successivement le film projeté sur l'écran et le regard des spectateurs, le visage de Michel-Ange, observateur inculte et crédule, ou de Fritz Lang, créateur esthète. Les deux scènes orchestrent une métaphore du regard du spectateur, que le cinéaste place au creux du sien propre, désir érotisé et voyeur, avec la représentation de la femme nue qui déclenche l'excitation de Michel-Ange dans *Les Carabiniers* ou l'hilarité de Prokosch dans *Le Mépris*, donc pulsion originelle, qu'il faut soumettre à la modification artistique, celle de Fritz Lang, demiurge impassible, qui métamorphose la concupiscence en puissance de l'imaginaire. Ces deux scènes nous offrent des premiers regards désirants, mais ne possédant pas de manière égale la maîtrise de l'art de la substitution, propre au cinéma, qu'évoquait la citation d'André Bazin : l'œil naïf de celui qui découvre la fiction devient lucidité créatrice chez le cinéaste allemand qui, portant son monocle, visionne pour la première fois ses rushes. Dans un cas comme dans l'autre, les films dans le film sont des mystifications : Godard fabricant rusé de plans premiers est l'auteur des rushes de l'*Odyssée* comme des vues Lumière qui fascinent Michel-Ange. Il nous place dans une intelligence du cinéma par un décalage de références, rejoue l'ancien pour mieux le penser et le faire vivre. Godard nous initie à l'art du détour, art de l'image, art de l'énigme. Il faudra attendre le dénouement du *Mépris* pour accéder au premier regard d'Ulysse, pour qu'il n'y ait plus rien qui ne fasse écran, sinon le désir impérieux de posséder une origine fuyante, pulsion paradoxale du cinéaste. A l'ironie à l'œuvre dans *Les Carabiniers*, répondra l'art surnaturaliste de Fritz Lang dans *Le Mépris*.

### **Michel-Ange et la tentation du hors champ**

Vénus et Cléopâtre reçoivent régulièrement les lettres de Michel-Ange et d'Ulysse. Cette correspondance se substitue aux dialogues et nous est présentée sous la forme d'intertitres qui rythment les épisodes muets de l'épopée des deux frères aux ordres du roi. Dans une de ces lettres, qui passe de la cruauté ingénue à l'évocation d'un apprentissage poétique, nous apprenons que Michel-Ange s'est rendu pour la première fois au cinématographe : « Hier on a pris d'assaut la ville de Santa Cruz. Les jeunes filles nous ont jeté des fleurs. Le soir, je suis allé pour la première fois au cinématographe ». Il s'agit quasiment d'une scène indépendante du fil narratif du film et de son tempo, où le défaut de lucidité exercé dans le spectacle d'une fiction est le pendant esthétique de la sauvagerie sommaire dont les personnages font preuve dans les violences qu'ils commettent. Michel-Ange est un Don Quichotte qui croit aux images qu'il voit défiler sur l'écran, qui prend ses rêves pour la réalité, qui consomme l'image mensongère et fabriquée du cinéma sans distance critique. Dans le plan suivant, Ulysse continue son chemin, se dirigeant transversalement vers la caméra jusqu'à disparaître, alors que Michel-Ange, en arrière-plan, s'engage dans la salle de cinéma. Michel Ange, le regard face à la caméra, comme s'avançant devant nous, aveuglé par la lumière que projette l'écran, progresse dans la salle de cinéma, selon le mouvement transversal qui structurerait le plan précédent et que l'on retrouvera dans le plan du premier film dans le film. Ne prenant garde

---

<sup>12</sup> « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie » (Charles BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, « Fusées », xi, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, Gallimard, 1975, p.658).

aux quelques spectateurs présents, poursuivant son chemin hésitant et maladroit, Michel-Ange finit par prendre place au centre du plan. La caméra met au jour, au plus près, les émotions du personnage effrayé, hilare ou en proie au désir devant les trois vues Lumière pastichées par Godard : une reprise de *L'entrée du train en gare de la Ciotat*, une parodie du *Repas de bébé*, puis *Le bain de la femme du monde*, où une femme vêtue d'un long manteau se déshabille. Alternant le film dans le film et les regards de Michel-Ange, Godard nous offre une (anti)-leçon de cinéma. Le corps de cette femme, dans un décor qui souligne l'ironie du titre même, n'est jamais dévoilé dans sa nudité, mais offert à l'imagination, dans un mouvement instauré par le personnage qui sort du cadre par la droite ou par la gauche, avant d'ôter son peignoir, offrant son dos au spectateur. Michel-Ange se contorsionne, se lève, cherche du regard à saisir le hors champ du plan, en vain, signifiant de ses mouvements chaque sortie du champ du personnage féminin. En proie à l'illusion de la représentation, tout son psychisme est attiré par cette femme-sirène, dont les déplacements soulignent la fixité du plan. Or le film s'ouvrirait déjà sur une étonnante orchestration du regard : à l'arrivée des carabiniers, au premier niveau de la fiction, Vénus prépare un bain et surprend le regard de l'homme voyeur, introduction d'une première expression de la violence d'un regard qui vole ou assassine. La nudité est aussi présente dans le film inséré dans *Le Mépris* : la baignade d'une sirène, humaine trop humaine, suscite le désir gêné de Prokosch. Puis, le bain de Camille dans la Méditerranée, offert pudiquement au spectateur et à Paul Javal, exprimera le mépris amoureux, le corps de Bardot s'éloignant progressivement de la caméra. Aussi ces femmes mises à nu ne sont-elles que les substituts grossiers du véritable désir cinématographique qui doit se choisir un autre objet. Le regard primitif, *premier regard de Michel-Ange quand il voit un film*, n'est pas éduqué à la fiction et à son sublime. Nous voyons alors Michel-Ange enjamber les rangées qui le séparent de l'écran, monter sur la scène pour embrasser et caresser l'image, s'aveuglant dans un regard qui perd la cohérence d'une vue d'ensemble. Enfin, il tombe, emportant avec lui l'écran, alors que le film continue de se dérouler sur un mur dépouillé, dont la silhouette de Michel-Ange nous cache partiellement la vue. C'est alors que Michel-Ange se retourne vers nous, ou vers le projectionniste hors-champ, comprenant trop tard les règles de l'art de la représentation. Cinéphile apprenti, Michel-Ange ne sait pas gouverner ses pulsions, ni maîtriser le processus de dénégation défini par Freud, qui permet au spectateur de s'identifier intensément à la fiction sans perdre pour autant la conscience latente qu'il s'agit d'une illusion. A la poétique du faux raccord dont il use fréquemment, Godard préfère dans cette scène la mise en récit d'un regard qui se méprend sur ce qu'il perçoit, qui révèle une fausse intelligence de l'art du mouvement dans un plan fixe. Godard déplace le centre du spectacle, dévoilant le processus de la création, tout en nous représentant le regard du spectateur et le désir qui dirige sa conscience.

### **Fritz Lang et la genèse de l'apparence**

Dans la salle de projection du *Mépris*, Fritz Lang est assis au centre du plan, la scripte est installée à une table éclairée par une lampe, à l'arrière-plan à gauche. La cabine du projectionniste en haut du plan déverse des rais de lumière bleutée. Prokosch et Paul Javal entrent par la gauche et s'installent derrière Fritz Lang. Seule Francesca s'assied près du réalisateur allemand. « Each picture should have a definite point of view, Jerry ! » lance en introduction Fritz Lang. La clé de l'énigme est alors en partie dévoilée : tout est question de point de vue, de vision, mais aussi de « raison critique » comme le traduit univoquement Francesca. Tout réside dans la puissance d'une image unique et singulière qui produit du sens. Par un lent travelling avant, Fritz Lang est isolé dans le plan, l'index tendu vers l'écran hors-champ. Nous voici de nouveau dans la position du spectateur regardant-regardé. Les plans des rushes, sans le cadre de l'écran qui les borde, alternent avec les plans de la salle de projection,

rythmés par le verbe de Fritz Lang qui semble engendrer les images elles-mêmes et qui élabore une signification poétique, exégèse esthétique qui manque à Michel-Ange. Fritz Lang, en digne héritier du Michel-Ange sculpteur et peintre de la Renaissance, maître en l'art de représenter les volumes et la perspective, sculpte dans son film les statues qui incarnent des dieux. La caméra n'a pas à tourner autour d'elles : l'une des statues pivote autour de l'axe central d'un plan fixe qui nous présente, dans les deux dimensions de l'image, le mouvement. Le cinéma retrouve l'art de la sculpture et de la peinture et s'en émancipe. Michel-Ange ne saisit pas la temporalité de *l'image-mouvement* dans *Les Carabiniers* ; de même, Prokosch, par une bêtise similaire, superbe et orgueilleuse, s'identifie aux dieux, confondant divinités et idoles, ne maîtrisant pas l'exercice de distanciation que suppose la position spectatorielle. Mais Fritz Lang réussit le tour de force de métamorphoser les arts en représentant le mythe méditerranéen, en reproduisant le passé, le restaurant dans son contexte historique, mais selon un regard neuf, avec un mode de reproduction libéré de toute contrainte. Les statues antiques filmées par Fritz Lang, et donc par Godard, sont peintes selon « une certaine trichromie assez proche de la statuaire antique et véritable »<sup>13</sup> et symbolisent le souhait de reconstituer le passé, de reproduire la vision des Anciens avec trois couleurs dominantes, qui exhibent leur signification. Alors, le cinéaste Janus, Lang-Godard, ne recherche pas tant le présent du passé, mais feint de suivre un art à rebours, en soulignant le processus de transformation physique des œuvres et la soif de retour aux origines qui hante le cinéma. Godard réussit la gageure de la reprise d'un mythe : donner à voir les œuvres du passé telles qu'elles étaient dans leur présent, devenu notre présent. C'est alors qu'apparaissent Pénélope aux cheveux noirs, maquillée en bleu et rouge, contre un mur jaune, puis Ulysse, bandant son arc, de profil. Le regard n'est plus face à la caméra mais dirigé vers un hors-champ qu'il saisit d'un œil exercé ; dans le plan suivant, un homme barbu sur fond de mer bleue, se tient à la droite du cadre, la gorge, dont coule un sang très rouge, transpercée d'une flèche. L'épisode odysseéen est commenté par Francesca, écho de la voix de Lang récitant en allemand un passage de Dante. Nous assistons à la naissance d'un monde : « ô mes frères qui à travers cent mille dangers êtes venus aux confins de l'Occident, ne vous refusez pas à faire connaissance en suivant le soleil du monde inhabité ». Paul, alors au centre du plan, poursuit les vers de la *Divine Comédie* : « Déjà la mort contemplant les étoiles. Et notre joie se métamorphosait vite en pleurs jusqu'à ce que la mer se fut refermée sur nous ». La musique de Delerue accorde son lyrisme au plan d'ensemble où Ulysse nage dans la mer vers un rocher sur lequel il grimpe, la caméra suivant sa progression. Ce plan-séquence se prolonge sur un plan de mer et de ciel, identique à celui du « premier regard d'Ulysse » de la fin du film. La nature méditerranéenne est comme filmée sous l'impulsion de la musique seule. Les deux dénouements se rejoignent : la fascination incontrôlée de Michel-Ange embrassant maladroitement l'écran possède son versant esthète dans le plan du *Mépris* qui entraîne le spectateur sur le lieu même du tournage de *l'Odyssee* et l'invite à la rêverie dans un mouvement panoramique. Dans *Le Mépris*, Godard nous autorise à pénétrer le hors champ auquel n'accédait pas Michel-Ange : nous voyons Ulysse et participons au mouvement créatif. Alors que l'apprentissage de la juste appréciation du statut de la fiction échouait dans *Les Carabiniers*, le spectateur du *Mépris* devient un somnambule qui s'égare dans le trompe-l'œil du cinéma, guidé par le doigt démiurgique de Fritz Lang.

### Une image seule : le complexe d'Ulysse

Ulysse est une figure qui se manifeste dans les marges de ces deux séquences. Ulysse n'accompagne pas Michel-Ange au cinématographe dans *Les Carabiniers* ; de même, il fait figure d'apparition dans les rushes projetés dans *Le Mépris* – son regard n'est jamais frontal.

<sup>13</sup> Jean-Luc GODARD, « Scénario du Mépris. Ouverture », *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op.cit.*, p.246.

Si Ulysse était allé au cinématographe, qu'aurait-il vu ? Ni hommes, ni sirènes, ni dieux, mais la Méditerranée, nous dit Godard après avoir différé sa réponse. Dans le dénouement du *Mépris*, Ulysse connaît et renaît avec le monde naturel, avec l'élément marin perçu depuis l'île de Capri : Godard annule la distance qu'imposent la caméra et l'équipe technique. Après que les techniciens de plateau ont exhorté au silence, le travelling latéral de la caméra de Godard vient couper la trajectoire du travelling de la caméra dirigée par Fritz Lang. Au fur et à mesure, l'équipe de tournage sort du cadre. Ulysse de dos, les bras au ciel, tenant un glaive, observe sa patrie, pourtant invisible. Le travelling se poursuit et finit sur un plan fixe : la mer bleue et le ciel bleu. Ce plan semble le prolongement du panoramique de la séquence des rushes de l'*Odyssée*. La vision d'Ulysse y transparait selon la lucidité qui caractérise le regard de Fritz Lang. Au regard d'Ulysse se substitue l'œil d'une caméra divinisée, celle-là même du premier plan du *Mépris* qui se dressait, tel un Dieu, devant le spectateur, sans que nous en connaissions l'objet, qui ne serait autre que le regard d'Ulysse qui clôt le film, ou « le regard de la caméra sur des personnages à la recherche d'Homère remplaçant celui des dieux sur Ulysse et ses compagnons »<sup>14</sup>. Nous observons une pensée qui prend forme, qui émane d'elle-même. La transparence a succédé à l'obstacle : le cinéaste a disparu, il ne reste plus que le regard.

La vision d'Ulysse à la fin du *Mépris* met en perspective une Méditerranée, fiction de fiction, non une image fallacieuse, mais image qui permet de penser. Aristote dans un célèbre passage du *De Anima* s'éloigne d'une conception de l'imagination perçue comme faculté d'apparence, fantaisie dangereuse, et, par un renversement sémantique, en fait une force d'apparition, source de révélation<sup>15</sup>. Godard s'inscrit dans cette conception de l'art de la représentation. Ainsi, Ulysse, héros légendaire, fictif, contemple Ithaque, invisible, chimérique, qui serait l'objet taboué du cinéma, à la fois une impossible représentation et son ambition ultime, une pensée en puissance. Lang-Godard filme la vision d'Ulysse, c'est-à-dire le passé mythique, un *aurait été*, comme un présent perçu dans un passé historique, un *ayant été*. Et transforme un mensonge en objet cinématographique. Le point de fuite du plan parfait correspondrait au regard ulysséen, perception paradoxale qui orchestre une mise en scène vertigineuse des regards, sujet d'un film de Fritz Lang que Fritz Lang n'a pas réalisé, illusion qui se désigne comme telle, incarnant un complexe, une nécessaire maîtrise du ça et du surmoi du cinéaste idéal, qui s'élabore dans les deux séquences des *Carabiniers* et du *Mépris*. Ulysse-Prométhée combat les Dieux, comme le rappelle Lang. Ulysse aime et poursuit la quête de son origine insulaire, l'embrasse du regard. Il figure l'obsession et l'amour impossible qui animent l'inspiration cinématographique. Le plan recherché, la vision à imager, est celle d'une Méditerranée immobile dont la ligne d'horizon paraît comme la lisière d'un œil qui nous observe depuis l'origine, temps fabuleux des commencements que la volonté humaine représente par le cinéma. Pour devenir un Homère des temps modernes, *Génie-mère* des formes esthétiques du nouveau siècle dirait Chateaubriand, le cinéaste doit savoir recréer le mythe et le filmer, même s'il manque de l'anéantir – comme dans la scène du cinématographe des *Carabiniers*-, et doit composer avec le complexe d'Ulysse, paradoxe du regard qui trouve sa formulation dans l'autre scène du tournage de l'*Odyssée*, le plan des Cyclopes, que le spectateur ne fait qu'entrevoir dans *Le Mépris*. Nous pouvons alors rêver la rencontre d'Ulysse et du Cyclope Polyphème, confrontation optique dans un miroir en énigme, *per speculum in aenigmate*, se réfléchissant à l'infini. D'où viennent les images ? Quel est le plan primitif à reconquérir ? Comment posséder par le regard le premier objet du désir de l'homme ? Le dernier plan du *Mépris* inaugure cette quête qui inspirera vingt ans plus tard les

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.249

<sup>15</sup> « Puisque la vue est le sens par excellence, l'imagination [*phantasia*] a tiré son nom de "lumière" [*phôs*], car sans lumière il est impossible de voir » (ARISTOTE, *De anima*, III, 3, 429a 2-4)



*Histoire(s) du cinéma* : retrouver ce qu'a vu Ulysse, vision de fiction, pulsion qui se manifeste avec son cortège d'images érotisées. Dans *Histoire(s) du cinéma*, Godard examine la genèse de l'image cinématographique, son pouvoir poétique et historique, son rythme intérieur et ses transformations au présent. Le cinéaste de la Nouvelle Vague réfléchit à la survie du cinéma qui réside, entre autres, dans sa faculté à produire une image première, autonome, pleine et entière, mythique, mais toujours en puissance dans sa rencontre avec les autres images par l'art du montage, que l'on veut posséder, fixer, au risque de perdre la vue, dans un « regard d'amour anéantissant »<sup>16</sup>, mouvement orphique du cinéma godardien selon Jacques Aumont. Dans *Histoire(s) du cinéma*, les mots de Robert Bresson accompagnent le travelling du plan originel et fictif du regard d'Ulysse dans le *Mépris*, sur lequel s'imprime la formule « naissance du cinéma » : « Si une image regardée à part exprime nettement quelque chose et si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images, les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images, ni action, ni réaction ». La voix de Julie Delpy poursuit : « Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe »<sup>17</sup>. L'image rêvée du cinéma se saisit dans l'inquiétude de sa disparition. En cette tension réside le complexe d'Ulysse auquel est confronté Jean-Luc Godard, animé, comme le rappelle Alain Bergala, par le « désir de plan, quel qu'il soit » qui « doit trouver à s'incarner dans un plan concret, terriblement définitif, exclusif, où ce désir, nécessairement, à la fois s'inscrit et se manque »<sup>18</sup>. Luttant contre sa reproduction industrielle, l'image doit pourtant s'ouvrir au geste interprétatif qui la rénove ou qui la vivifie. L'interrogation sur le regard devient une interrogation sur la puissance mythique du cinéma. Godard énonce ainsi que « la vie du meilleur cinéma, depuis presque toujours, consiste à ruser avec le mythe »<sup>19</sup>.

### **Le temps perdu retrouvé<sup>20</sup>**

Le cinéma, issu de l'histoire artistique de l'œil, peut incarner l'art suprême par sa relation singulière au mythe : le cinéma saurait, à la manière de la légende des origines, prédire le présent et incarner une forme susceptible de transcender les arts actuels. Godard, avant les *Histoire(s) du cinéma* où « il met en récit les mondes qui naissent et se souvient de ceux qui meurent »<sup>21</sup> dans une relation dialectique entre la mort et l'*eros*, reprend le mythe odysseéen dans *Les Carabiniers* et *Le Mépris*, développe une allégorie énigmatique du cinéma, espace de réminiscence d'une image fictive, latente, comme en attente de révélation. Le cinéma devient un espace de résurrection, art anhistorique, transhistorique ou encore *suprahistorique*, pour reprendre la terminologie de Nietzsche. Composant des musées imaginaires dans les salles de projection du *Mépris* et des *Carabiniers*, orchestrant une procession hallucinatoire qui décompose, superpose, recompose les images du passé (les faux plans Lumière et les sculptures peintes), synthétisant les arts visuels, la poésie et la musique, Godard nous présente le cinéma comme un art éminemment historique, rendant compte d'un passé vu du présent selon son devenir, dans un mouvement qui s'annonce dans la parodie cruelle des *Carabiniers*, dans l'*Odyssee* psychologique du couple formée par Bardot et Piccoli, jusqu'à ce

<sup>16</sup> Jacques AUMONT, *Amnésies, fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p.43.

<sup>17</sup> Extrait de Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, 1975 (Jean-Luc GODARD, *Histoires du cinéma IB : Une histoire seule*, [12'42-13'07]).

<sup>18</sup> Alain BERGALA, « Filmer un plan. The other side of the bouquet », *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p.104

<sup>19</sup> Alain BERGALA, « La réminiscence ou Pierrot avec Monika », *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p.197

<sup>20</sup> « A nous maintenant de savoir trouver l'espace que seul le cinéma sait transformer en temps perdu,... Ou plutôt le contraire » (Jean-Luc GODARD, « Impressions anciennes. Jean-Daniel Pollet. Méditerranée », *Godard par Godard, Les Années Cahiers*, op. cit., p.253)

<sup>21</sup> Arnaud MACE, « 1a – Toutes les histoires. Sous les obus », *Cahiers du cinéma*, Juillet-Août 2007, n°625, p.83-84.

plan qui s'élève au dessus des temps dans le dénouement du *Mépris*. Le retour vers le personnage d'Homère, Odysseus, permet d'engendrer du neuf, un autre du cinéma, par le cinéma, d'accéder au mythe selon la définition de Nietzsche : « La parole du passé est toujours parole d'oracle : vous ne la comprendrez que si vous devenez les architectes du futur et les interprètes du présent »<sup>22</sup>. On retrouve ainsi chez Jean-Luc Godard la vision nietzschéenne de Malraux qui pensait l'art moderne, non comme la conséquence d'un art ancien, mais comme la cause de sa résurrection, et donc comme origine de la modernité. Ce trajet de remémoration du mythe par l'art de l'image qu'est le cinéma suit un mouvement de *rérodition*, terme que forge Paul Veyne pour définir la lecture rétrospective de l'histoire, une forme de prédiction inversée, vision prospective de l'événement au passé<sup>23</sup>. Le cinéma incarne cette puissance de dire le passé dans un présent ouvert sur l'avenir, par ces « clignements d'iris, clignements d'œil »<sup>24</sup> que décrit Céline Scemama en évoquant le dernier regard de Virgile du roman d'Hermann Broch, lu par Sabine Azéma, dans *Histoire(s) du cinéma*. En jouant le mythe d'Ulysse, Godard tente de saisir de nouveau la force primitive des premiers récits qui disaient le monde et façonnaient les mémoires collectives, de donner une vision du réel par la fiction à la manière de Shakespeare quand Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, l'élève au rang de dramaturge visionnaire et interprète de l'histoire : « Il remplissait l'intervalle des jours où il vécut de ses spectres, de ses rois aveugles, de ses ambitieux punis, de ses femmes infortunées, afin de joindre, par des fictions analogues, les réalités du passé aux réalités de l'avenir. »<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Considérations inactuelles*, II, vii, Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade, t.I, Gallimard, 2000, p.540

<sup>23</sup> Paul VEYNE, *Comment on écrit l'histoire*, Editions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1971, p.194-234.

<sup>24</sup> Céline SCEMAMA, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006, p.85.

<sup>25</sup> François-René de CHATEAUBRIAND, *Les Mémoires d'outre-tombe*, Livre XII, ch.1, Classiques Garnier, t.1, p.565.