



Passion

de Jean-Luc Godard

Fiche technique

France/Suisse - 1982 -
1h27 -Couleur

Réalisation, dialogues :
Jean-Luc Godard

Images :
Raoul Coutard

Musique :
**Mozart, Beethoven,
Dvorak, Fauré**

Interprètes :

Isabelle Huppert
(Isabelle)

Michel Piccoli
(Michel)

Jerzy Radziwilowicz
(Jerzy dans son rôle)

Hanna Schygulla
(Hanna)



Résumé

Jerzy, un cinéaste polonais, tourne un film essentiellement constitué par la reproduction de tableaux célèbres ; mais il n'arrive pas à trouver le bon éclairage. Parallèlement, Isabelle, une ouvrière bégayante, est licenciée. Elle devient la maîtresse de Jerzy. Tous deux partent en Pologne...

Critique

Le film de Godard part de la division, de la séparation, de la césure. Il commence par le trajet blanc d'un jet dans le ciel, il culmine sur un faux ciel de cinéma, ce qu'on appelle une découverte, dont les deux moitiés séparées sur le plateau ne se rapprochent jamais complètement, restent scindées. Les lumières s'éteignent et le cinéaste, Jerzy, et le producteur Laszlo, contemplant cette scissure blanche dans le studio noir, image de la schize qui traverse tout le film : entre peinture et cinéma, entre cinéma et vidéo, entre le plateau et le dehors, entre acteurs et figurants, entre patrons et ouvriers, entre homme et femmes, entre son et image, entre travail et amour. Comment caractériser le cinéma de Godard ? Quel est ce cinéma qui suscite de telles réactions d'intolérance, alors qu'il apporte tant de fraîcheur et de jubilations ? Il est temps de le dire, c'est un cinéma sériel. Il ne procède pas de la construction homogène d'une histoire, mais de la distribution hétérogène de séries diverses. Ces séries

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

s'articulent ensemble de part et d'autre de la césure, les unes fonctionnant comme signifiant, les autres comme signifié. Le cinéma sériel consiste à traiter les événements différents de la causalité linéaire du récit homogène, il y a parfois dans **Passion** des moments plus faibles, qui sont comme les souvenirs d'anciennes périodes de Godard, par exemple des mots un peu faciles ou peu efficaces, du genre "pour moi un aller simple, simple comme bonjour", souvenirs un peu pâles de la première période godardienne celle des jeux légers et des citations faciles. (...)

Pascal Bonitzer
Cahiers du Cinéma - Juillet/Août 1982

Tout était dit, déjà, dans **Pierrot le Fou**. On y voyait Samuel Fuller venir présenter sa définition du cinéma : «*C'est comme une bataille, l'amour, la haine, l'action, la violence et la mort. En un mot, c'est l'émotion*». Godard jubilait, bien sûr. On entendait Belmondo, dans son bain, nous nous dire que "Velasquez, après cinquante ans, ne peignait plus des choses définies. Il ne saisissait plus dans le monde, que les échanges mystérieux qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons."

Le film était truffé de tableaux de maîtres intégrés dans l'évolution du récit. Une femme de Renoir à côté du visage d'Anna Karina, un Arlequin de Picasso ou un Pierrot de Matisse à côté du visage de Belmondo. Aragon ne s'y était pas trompé, qui avait écrit que Godard avait signé une œuvre de peintre, où le rouge chantait "Comme une obsession. Comme une dominante du monde moderne".

Pierrot le Fou nous disait aussi que le rêve de l'artiste (le rêve de Godard), c'était de «*ne plus décrire la vie des gens, mais seulement la vie, la vie toute seule. Ce qu'il y a entre les gens, l'espace, les couleurs*».

il est possible (et même probable) que si Godard était né aux siècles de la Renaissance ou des combats romantiques, il eût été peintre. Un peintre en lettres et en couleurs, dont l'obsession

aurait été de traduire les mots en images et les images en mots. Possible aussi qu'élevés dans le sillage magique de Méliès, Rembrandt, Goya ou Delacroix eussent posé un instant leurs pinceaux pour tenter de projeter la lumière de leurs visions convulsives sur l'écran scintillant du septième art. Y seraient-ils parvenus ?

C'est en tout cas ce que cherche Jean-Luc Godard, avec persévérance : happer l'invisible, éterniser la beauté fugitive. Le cinéma n'a que trop tendance à ne montrer que ce qui se voit. C'est ainsi que l'horreur ou l'amour ne sont pas «*montrables*». Ce sont des notions qui échappent à la vue. On ne peut montrer que l'horreur banalisée (la violence des gestes de tous les jours) ou l'amour banalisé (la prostitution) "Puisqu'on dit que le sexe de la femme est une forêt, si l'on veut filmer le sexe de la femme, il faut montrer une forêt".

Cette chose impalpable, cette façon de regarder le monde avec les sentiments, cette notion qui n'a pas de forme prédéterminée et qu'il est si difficile de représenter sur une toile s'appelle la "Passion". C'est un mot qui revient sans cesse dans les livres d'art. Et comme Baudelaire le disait en parlant de Delacroix, Godard est «*passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible*».

Les premières images de **Passion** représentent un ciel bleu, avec des traînées de blanc, stratus majestueux, traversé par un trait lumineux, une sorte de laser. La fusée Godard. Le rayon d'un œil ambitieux qui ne se contente pas des petites choses d'ici bas, mais qui entend percer le secret de la vie, du réel.

D'une telle quête ne peut naître qu'un cinéma qui interroge et qui s'interroge. La question obsédante que s'est toujours posée Jean-Luc Godard n'est pas "Que raconter ?", mais "Comment raconter?" Comment raconter les êtres sans les trahir, sans les réduire, sans les mépriser en se limitant aux apparences ? C'est la question qu'il se posait dans **Le Mépris** : "**Le Mépris**, disait-il,

est l'histoire des hommes qui se sont coupés des dieux, coupés d'eux-mêmes, du monde de la réalité. Ils essaient maladroitement de retrouver la lumière, alors qu'ils sont enfermés dans une pièce noire".

Comment filmer la vie, donc ? En évitant de raconter une histoire comme le réclament les producteurs. La vie n'est pas une histoire, mais une somme d'histoires. **Passion** sera donc une somme d'histoires, un entrelacs de situations, réunies de façon à éveiller ou réveiller, secouer ou déranger, «*provoquer*» le ravissement. Pas d'histoire, mais des bribes, des essais, des visages, des décors.

Ainsi, pour l'anecdote, pourrait-on dire que l'on voit un cinéaste polonais (Jerzy Radziwilowicz, l'acteur de **L'homme de marbre** et **L'homme de fer**) tourner un film pour lequel il met en scène des «*tableaux de maîtres*». Le cinéaste est attiré par la patronne de l'hôtel où il loge (Hanna Schygulla). Celle-ci est mariée au patron d'une usine en grève (Michel Piccoli), assailli par une syndicaliste (Isabelle Huppert), qui est elle-même amoureuse du cinéaste.

Mais ce résumé ne donnerait aucune idée de ce qu'est **Passion**. L'essentiel, dans **Passion**, est exprimé par les cadrages, le montage, les voix, les couleurs. L'essentiel, c'est cet humour acerbe, teinté de dérision : ainsi Michel Piccoli, patron de choc, la rose à la bouche, n'arrête pas de tousser. Et Isabelle Huppert, ouvrière pure et dure, bégaie ; le discours syndicaliste a des ratés. Au bout du compte, l'humour de Godard est un humour d'angoisse.

L'essentiel, c'est les femmes. Chez Godard, elles ont chacune un rythme, une façon de marcher, de débiter les phrases, de scander les mots. Anna Karina avait un ton, Bardot une moue, Nathalie Baye un coup de pédale, Isabelle Huppert, elle, a une présence soumise et têtue et Hanna Schygulla, c'est Madame Bovary.

Entre les hommes et les femmes, il y a un décalage : ils ne vivent pas à la même vitesse. Une jeune fille fait mine, devant l'homme pour qui elle soupire, de s'enfoncer un couteau de cuisine dans le

ventre. L'homme répond : "Essayez, on verra bien".

Et puis, il y a le corps. Comme Ingres, Godard peint les femmes nues, sculpturales, antiques. Tantôt images de désir, fortes, indomptables figées dans une attitude. Tantôt en retrait dans la pénombre, pudiques, encore fortes, vulnérables mais intouchables. Dans le second cas, leur beauté a quelque chose à voir avec leur peur.

L'essentiel, ce sont ces tableaux de maîtres filmés, ces peintures qui permettent à Godard de matérialiser l'émotion, de faire en sorte que l'exceptionnel devienne familier. Elie Faure écrivait à propos de Delacroix que «*l'imagination du peintre*» est «*en proie au lyrisme ordonné de ceux qui absorbent le monde pour lui donner la forme de leur crâne et le mouvement de leur cœur*». Brutalement, de décalque en décalque, «*la Prise de Constantinople par les Croisés*» apparaît comme une évacuation d'usine par les C.R.S.

A cela près qu'hier, les hommes étaient des dieux, dominant la ville comme une maquette. Aujourd'hui, l'homme est enfermé dans un hangar, coupé du ciel. Et les chassés-croisés patrons-ouvriers ressemblent à une poursuite burlesque à la Mack Sennett.

L'essentiel, enfin et surtout, c'est l'amour et le travail. Et pour Godard, c'est la même chose. «*Aimer travailler ou travailler à aimer*». On dit «*faire*» l'amour comme «*faire*» un meuble ou un film. Une histoire de chaînes. Question de cadences.

Exemple : le cinéma. Merveilleux laboratoire de la vie. Ça fonctionne comme la fabrication d'une marchandise. C'est comme une usine, avec les rapports de production, les haines et les amours. Des amours qui se nouent sur la pellicule, mais en même temps sur le plateau, ou hors studio. En ce sens, on peut dire que **Passion** est une version (réussie) de **La Maîtresse du lieutenant français**. (...)

Jean-Luc Douin
Télérama n°1689 - 26 Mai 1982

(...) Dans **Passion**, [Godard] fait bégayer la militante Isabelle (Huppert, que décidément il malmène), coince une rose entre les dents du patron Michel (Piccoli) qu'il dote par surcroît d'une toux presque permanente «Le syndicalisme a des ratés» commente-t-il. «F.faut... pas se moquer de la classe ouvrière» dit Isabelle. De la classe ouvrière, qui est au centre du film, non ; du discours enveloppant que l'on tient sur elle, si. Et il suffit d'un simple dérèglement technique pour le faire éclater. Quant au discours patronal, il n'est que quintes et mâchonnements, inaudible, inexistant, sauf lorsque, justement, le patron ne mâche pas ses mots et hurle. Rien, presque rien ne passe plus par la langue, et surtout pas la passion. Les langues se mêlent (français, italien, allemand, polonais) mais les individus n'échangent pas, ne se comprennent pas, sourds et muets au fond, comme cette figurante docile, inerte, à qui l'on fait faire l'étoile dans la piscine du studio. "Dire sa phrase" devient alors un rituel inutile qui permet ridiculement d'aller se coucher ou de conduire et conclure un acte sexuel.

Cette méfiance par rapport au langage, Godard la contrebalance par les images et la musique. S'il détruit, d'un côté, des apparences, il découvre de l'autre. Comme tous les éléments du film qu'il a voulu égaux «pas plus de clair que d'obscur, de voitures qui viennent que de voitures qui partent, de gens qui crient que de gens qui parlent doucement... d'extérieurs que d'intérieurs», critique et exploration, dérision et émotion s'équilibrent. L'émotion, Godard la trouve en regardant «longuement, attentivement les êtres humains aux lèvres et dans les yeux» comme l'énonce quelqu'un dans le film. C'est ce qui se passe en particulier avec Hanna (Schygulla, patronne de l'hôtel où loge l'équipe de tournage dans le film) lorsqu'elle se voit en train de chanter sur un écran de télévision, et ne parvient pas à supporter cette image d'elle, longue, inhabituelle, impudique. C'est sous les visages et les gestes qu'il scrute que Godard trouve aujourd'hui une nouvelle vérité.

Pour lui il s'agit encore et toujours de

traverser les apparences. Et l'activité faite d'attentes et d'hésitations du cinéaste Jerzy (Radziwilowicz) tend vers cela. Non pas seulement monter et filmer des tableaux vivants (Delacroix, Goya, Rembrandt) mais les percer, entrer en eux avec la caméra, en déceler les palpitations, la vie. Le travail de Godard vient doubler le travail de Jerzy, l'expliquer. **Passion** est un film sur le cinéma de Godard, sur le cinéma comme travail. Le cinéma, précise Godard, «est là pour représenter la métaphore du travail sous une forme grandiose, mais pas le travail d'un film qui n'a aucune importance». L'important c'est le travail en général, travail qui devrait aller vers l'amour et qui n'y va pas. Travail, amour, ce sont les mêmes gestes, dit l'un des personnages du film. Ce sont aussi les mêmes affrontements (une altercation Michel-Isabelle se déroule avec en arrière-plan une dispute amoureuse), les mêmes échecs.

Curieusement, Godard, pour éclairer sa démarche, cite une définition de Reverdy que Breton, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, faisait sien : "l'image [...] ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique".

Godard et le surréalisme ? Voilà un autre rapprochement qui étonne. Il n'empêche que les phrases de Reverdy caractérisent bien ce qui est à l'œuvre dans **Passion**, où l'amour rencontre un peu comme une machine à coudre un parapluie..., où le cinéma se nourrit de peinture et de musique, où dans une sorte de sentiment tragique celle-ci évoque la plénitude d'un repos toujours absent. Reverdy écrivait encore : «la poésie, c'est le lien entre nous et le réel absent». Film sur l'absence, **Passion** est un film de poète.

François Ramasse
Positif n°257/258 - Juillet/Août 1982

Le réalisateur

Fossoyeur du cinéma ? Génie novateur
Le débat autour de ce réalisateur d'origine suisse venu à Paris où il fréquenta davantage la Cinémathèque que la Sorbonne se liant à Bazin, Truffaut, Rivette, Domarchi et se lançant dans la critique cinématographique aux *Cahiers du cinéma* et à *Arts*, sous le pseudonyme de Hans Lucas, n'est pas près de s'éteindre. Passons sur les légendes qui entourent les années difficiles de Godard quand sa famille, vers 1951, lui coupe les vivres, sur la virulence de sa critique portant aux nues de petits réalisateurs américains et sur ses premiers courts métrages. En 1959, il frappe un grand coup avec **A bout de souffle** qui fut le véritable manifeste de la «Nouvelle Vague». Un gangster, Belmondo, essayait d'échapper à la police, avec la complicité d'une Américaine Jean Seberg. Mais c'était moins l'histoire qui importait ici que la manière de bousculer les vieilles techniques et d'apporter un air nouveau dans un cinéma français corseté par le classicisme des Delannoy et autres Cayatte. **Le petit soldat** qui suivit, trop ancré dans la guerre d'Algérie, eut des ennuis avec la censure. Avec **Vivre sa vie**, Godard aborde un autre sujet brûlant, la prostitution, un thème qu'il reprendra à plusieurs reprises. **Le Mépris**, film dans lequel il fait jouer Fritz Lang, montre qu'il sait parfaitement maîtriser un sujet. Peut-être les remous qu'il suscite tendraient-ils à s'apaiser, lorsqu'il lance en 1965 un véritable coup de poing à l'égard des tenants du classicisme : **Pierrot le Fou**, hommage aux Pieds Nickelés à travers un tour de France violent et picaresque, celui de Belmondo, le romantique, à la recherche d'un passé culturel, et d'Anna Karina qui ne rêve que de terrorisme et d'armes à feu. **Pierrot le Fou** suscita de vifs remous dans les salles où il était projeté. Du coup, **La Chinoise**, qui suivit, passa inaperçue. Tout mai 68 était pourtant dans ce film prophétique. Ce qui avait échappé aux mandarins de la Sorbonne censés être à l'écoute de leurs étu-

dants, Godard l'avait capté. **Week-end** énonçait la frénésie de la voiture dans des scènes d'une extraordinaire violence. Godard est alors au sommet de son art. Il va remettre tout en cause : disparaître pour laisser place à un cinéma didactique, professeur de révolution dans des films à la technique rudimentaire, conçus par des collectifs Vertov ou Medvedkin qui regroupent des chapelles gauchistes. Un seul film commercial au cours de cette période : **Tout va bien** qui réunit Montand et Jane Fonda. Le film fut mal accueilli par les syndicats ouvriers et Godard jugé irresponsable. Vidéo et télévision semblent alors passionner Godard. Retour au cinéma première manière, en 1980, avec **Sauve qui peut (la vie)**, trois portraits de personnages. Nathalie Baye, Jacques Dutronc et Isabelle Huppert ; excellente, oscillant entre la campagne et la ville. Nouveau scandale avec **Je vous salue Marie**, qui reprend le problème du mystère de l'incarnation en le plaçant dans notre monde moderne et suscite l'indignation des intégristes. (...)

Jean Tulard

Dictionnaire du Cinéma

Filmographie

Courts métrages

Opération béton	1954
Une femme coquette	1955
Tous les garçons s'appellent Patrick	1957
Charlotte et son Jules	1958
Une histoire d'eau	

Longs métrages

A bout de souffle	1959
Une femme est une femme	1961
Les sept péchés capitaux	1962
Sketch	
Rogopag	
Sketch	
Vivre sa vie	
Le petit soldat	1963
Les carabiniers	
Les plus belles escroqueries du monde	
Sketch	
Le mépris	

Bande à part	1964
Une femme mariée	
Paris vu par Alphaville	1965
Pierrot le Fou	
Masculin-Féminin	1966
Made in USA	
Deux ou trois choses que je sais d'elle	1967
Le plus vieux métier du monde	
Sketch	
Loin du Vietnam	
La Chinoise	
Week-end	1968
Un film comme les autres	
La contestation	1969
Sketch	
Le Gai Savoir	
One plus One	
British Sounds	
Le vent d'Est	
Pravda	
Lotte in Italia	1970
Jusqu'à la victoire	
Vladimir et Rosa	
Tout va bien	1972
Letter to Jane	
Investigation of a still	
Moi je	1973
Numéro Deux	1976
Sur et sous la communication	
Comment ça va	
Ici et ailleurs	1977
France/Tour/Détour/Deux enfants	1978
Sauve qui peut (la vie)	1980
Lettre à Freddy Buache	1981
Prénom Carmen	1983
Je vous salue Marie	1985
Détective	
Soigne ta droite	1987
Aria	
Sketch	
Nouvelle Vague	1990
Allemagne neuf zéro	1991
Hélas pour moi	1993
JLG/JLG	1995
For ever Mozart	1996
Histoire(s) du cinéma	1999

Documents disponibles au France

Télérama n°1689 - 26 Mai 1982
Le Nouvel Observateur - 4 Juin 1982