

Godard et la mort de l'auteur

par Jérôme Pacouret

« Un auteur n'a pas de droits, il n'a que des devoirs ». Après avoir participé à la « Politique des auteurs », Jean-Luc Godard fut à partir de 68 un critique virulent de la propriété des films, ce qu'il mit en pratique dans son travail de cinéaste et de médiateur entre les arts et la politique.

Quand paraîtra ce texte, Jean-Luc Godard aura été commémoré en auteur. Et même en cinéaste « de génie », en « trésor national », et bien sûr en « monument de la Nouvelle Vague ». Au moins un journaliste aura perpétué la légende voulant qu'il fût, avec d'autres critiques des *Cahiers du cinéma* devenus réalisateurs de la Nouvelle Vague, un inventeur de la notion d'auteur de cinéma, ou même du « cinéma d'auteur »¹. Et il est au moins vrai qu'au début de sa carrière, avant que soit consacré « l'auteur d'À bout de souffle », Godard pratiquait la critique en analysant les films en tant qu'œuvres d'individus et en célébrant de grands auteurs. N'a-t-il pas écrit, dans un fameux article sur Bergman, que « le cinéma n'est pas un métier. C'est un art. Ce n'est pas une équipe. On est toujours seul ; sur le plateau comme devant une page blanche »² ?

Mais si Godard, et avec lui quelques cinéastes de sa génération, ont inventé quelque chose au sujet de l'auteur de cinéma, ce n'est pas la notion même, mais sa critique. En effet, le statut d'auteur de film est apparu dès les années 1900 et quand commençaient à paraître les *Cahiers du cinéma*, l'attribution des films aux réalisateurs

¹ Pour un exemple, voir Jean-Marc Proust, « Jean-Luc Godard est mort, vive la marque Jean-Luc Godard », *Slate*, 13 septembre 2022.

² Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *Cahiers du cinéma*, n°85, juillet 1958.

était déjà de sens commun pour les critiques et une fraction des cinéphiles. La contribution spécifique de Godard à l'histoire de la notion d'auteur débute plutôt autour de 1968. Alors que Foucault conceptualisait la « fonction-auteur » comme l'association d'une œuvre à un nom propre et comme une forme de propriété, Godard renonçait à son statut d'auteur tout en dénonçant la propriété des films³. Loin d'être un simple épisode de mai 1968 ou de ses « années Mao », ce double rejet de l'auteur et de la propriété des œuvres constitue une continuité de son travail cinématographique et de ses engagements politiques jusqu'aux années 2010. Il s'incarna par ailleurs dans des pratiques cinématographiques et des formes d'engagement variées et originales pour un réalisateur.

En forme d'hommage sociologique, ce texte prend pour objet ses critiques de la propriété et ses pratiques de désappropriation. Outre qu'elles peuvent servir de balises à l'exploration de son travail, ces critiques et pratiques sont une contribution importante à l'histoire de la fonction-auteur, de la propriété intellectuelle et des formes d'intervention publique des cinéastes. En le montrant, on s'efforcera d'éviter quelques écueils de l'oraison funèbre de grand auteur, qui est particulièrement propice à « l'illusion biographique »⁴. Il s'agira ainsi de situer les prises de position de Godard dans l'histoire et l'espace des luttes autour de la propriété des films. D'une part, on verra à quels acteurs et à quelles revendications il s'opposait. D'autre part, c'est aux côtés de ses compagnons de route qu'on situera les interventions d'un Godard souvent grandi pour sa singularité et réduit à « un original ». Comme on le défend ici, sa lutte contre la propriété cinématographique s'analyse mieux en la rapportant à ses relations avec d'autres professionnels du cinéma, mais aussi à son travail de médiation entre les champs cinématographique, culturels et politiques⁵.

³ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? [1969] » *Dits et Ecrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

⁴ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 69-72.

⁵ Ce travail s'appuie sur une thèse de doctorat soutenue en 2018 et dont les chapitres sur le droit de propriété des films sont publiés dans *Les droits des auteurs de cinéma*, Institut universitaire Varenne, 2019. On se permet de renvoyer à ses chapitres 3 et 4 pour un examen plus détaillé des prises de position et trajectoires des opposants et compagnons de route de Godard.

La propriété des films en 1968 : révolution bourgeoise et révolution culturelle

À la fin des années 1960, Godard comptait parmi les rares réalisateurs déjà renommés critiquant le statut d'auteur de cinéma et la propriété des films, aux côtés de Jacques Rivette en France, et de John Cassavetes, Jonas Mekas et Andy Warhol aux États-Unis. Pour comprendre la singularité de leurs critiques et des pratiques qui les accompagnaient, il faut savoir qu'au même moment, la plupart de leurs pairs se mobilisaient au contraire pour la défense de leur statut d'auteur et de propriétaire. En France, ils le firent peu après que les États généraux du cinéma de 1968, ouverts aux étudiants et à toutes les professions du cinéma, furent l'occasion d'appels à l'autogestion, à l'abolition du métier de producteur et à la répartition des profits entre les travailleurs⁶. La hiérarchie professionnelle était aussi contestée lors de la fabrication même des films. Le cinéaste Luc Moullet se souvenait par exemple que tous ses acteurs et techniciens cherchaient à prendre le pouvoir lors du tournage de son premier film post-Mai⁷.

Après que nombre d'entre eux participèrent aux États généraux, les réalisateurs s'en désolidarisèrent en créant la Société des réalisateurs de films (SRF). Sa revendication fondatrice était la défense du statut d'auteur et de propriétaire reconnu aux réalisateurs par la loi du 11 mars 1957, auquel l'organisation reprochait toutefois de ne pas reconnaître la primauté du réalisateur sur ses coauteurs (les scénaristes, les compositeurs et les auteurs des œuvres adaptées)⁸. Les fondateurs de la SRF allaient même jusqu'à placer « avant toute autre chose, avant toute autre discussion, avant toute autre réflexion, l'affirmation de leur totale propriété artistique sur leur œuvre ». Ce droit de propriété, la SRF le fondait sur la « responsabilité du réalisateur » qui devait « comporter obligatoirement le contrôle de la fabrication de l'œuvre à tous les stades, et particulièrement, le contrôle du montage et de la finition ». Parmi ces défenseurs de la propriété du réalisateur en 1968, on trouvait nombre de collaborateurs des *Cahiers du cinéma* et cinéastes de la Nouvelle Vague (Jacques Doniol-Valcroze, Rozier, Rohmer, Resnais, etc.), mais aussi de grands noms de générations précédentes (Robert Bresson), d'anciens dirigeants de syndicats professionnels (Jean-Paul Le

⁶ Sur la mobilisation des professionnels du cinéma en 1968, voir Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 25-46 ; Audrey Mariette, « Le monde du cinéma en Mai 68 », in Dominique Damamme *et al.* (dir.), *Mai-Juin 68*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2008, p. 234-244.

⁷ Voir Stéphane Bouquet *et al.*, « Questionnaire : 68, et moi, émois, et nous », *Cahiers du cinéma*, hors-série n°23, 1998, p. 30-37.

⁸ « Programme d'action immédiate », Société des réalisateurs de films, 1968, archives de la SRF.

Chanois) et des réalisateurs « grand public » comme Henri Verneuil (dont *La Vache et le prisonnier* avait attiré en 1959 vingt fois plus de spectateurs que *Les 400 coups*).

À ces fondateurs de la SRF, Godard reprocha de « faire leur révolution bourgeoise » avec deux cents ans de retard sur les événements⁹. Tandis que les premiers fondaient le droit de propriété du réalisateur sur son autorité et son ascendant sur les autres professions, il dénonçait le statut d'auteur en tant que position « patronale », en appelant au renversement des rapports de pouvoir entre le réalisateur et ses collaborateurs (que ces derniers soient devant ou derrière la caméra). Pareil dépassement du statut d'auteur, Godard en faisait une condition d'un cinéma au service des luttes politiques des opprimés :

« Pour filmer d'une manière politiquement juste, il faut se lier aux gens dont on pense qu'ils sont politiquement justes. C'est-à-dire ceux qui sont opprimés, qui subissent la répression et qui combattent cette répression. Et se mettre à leur service. Apprendre en même temps que leur apprendre. Abandonner l'idée de faire des films. Abandonner la notion d'auteur, telle qu'elle était. C'est là qu'on voit la trahison, le révisionnisme intégral. La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire. Elle ne l'était peut-être pas à des moments où il y avait un certain progressisme des auteurs par rapport à des patrons féodaux. Mais à partir du moment où l'écrivain ou le cinéaste dit : moi je veux être le patron parce que je suis le poète et que je sais, alors là c'est complètement réactionnaire. Dans le Paradis socialiste, celui qui voudra être cinéaste ne le sera pas forcément. Il le sera si c'est bon pour tous. Moi, ça ne me fait rien¹⁰. »

La désappropriation comme mise en relation du cinéma, de la politique, de la littérature et des arts

En critiquant la notion d'auteur, au-delà des rapports de production cinématographiques, Godard s'attaquait à l'ordre économique, politique et culturel. Il opposait par exemple la « vraie gauche » à la majorité des partis de gauche et des professeurs auxquels il reprochait d'agir « en auteurs », c'est-à-dire en possesseurs du savoir plutôt qu'en collaborateurs des lycéens et opprimés¹¹. Il n'était pas le seul cinéaste dont la dénonciation de la propriété des films était constitutive d'une remise

⁹ Marcel Martin, « Le groupe "Dziga Vertov" », *Cinéma 70*, n°151, décembre 1970.

¹⁰ Jean-Paul Fargier et Bernard Sizaïre, « Deux heures avec Jean-Luc Godard », *Tribune socialiste*, 23 janvier 1969.

¹¹ *Ibid.*

en cause plus globale du capitalisme et de l'ordre politique. Dès l'été 1968, Rivette défendait un cinéma révolutionnaire échappant aux « clichés de l'esthétique bourgeoise : à l'idée, par exemple, qu'il y a un auteur qui s'exprime »¹². Et à New York, sans prôner un cinéma aussi directement lié aux forces et causes politiques, Mekas critiquait la propriété des œuvres en assimilant le cinéma d'avant-garde à un vecteur de destruction du capitalisme¹³. Dans le cas de ces trois cinéastes, la dénonciation de la propriété des films prolongeait des engagements politiques qui contrastaient avec l'apolitisme ou le conservatisme de leurs premiers films et écrits, et qui furent attisés par leurs démêlés avec la censure. La dénonciation de l'impérialisme américain au Vietnam fut par exemple une cause commune à Mekas et Godard, à travers des films comme *Time & Fortune Vietnam Newsreel* (1968), *Loin du Vietnam* (1967) et *La Chinoise* (1967). Et lorsque Godard commençait à dénoncer la notion d'auteur, il se justifiait en faisant l'autocritique de ce dernier film, en le jugeant « réformiste » et en regrettant d'avoir agi seul en poète plutôt qu'en écoutant les militants maoïstes qu'il prenait pour objet¹⁴.

Reste que les engagements à gauche de Godard, Rivette et Mekas, alors communs à de nombreux cinéastes, n'étaient pas des conditions suffisantes à leurs critiques de la notion d'auteur et de la propriété des films. Celles-ci s'expliquent tout autant par leurs affinités, dialogues et concurrences avec des écrivains et artistes d'autres champs. Avant même que paraisse en 1967 le fameux article de Barthes sur « La mort de l'auteur », la propriété artistique et la notion d'artiste étaient en effet attaquées par des plasticiens comme Duchamp, Elaine Sturtevant et Andy Warhol, des collectifs d'artistes comme Fluxus ou USCO, des musiciens comme John Cage et la troupe du Living Theatre. Leurs pratiques comprenaient l'anonymat et le pseudonymat, le rejet de l'intentionnalité *via* l'usage du hasard, celui de l'originalité *via* l'appropriation d'œuvres d'autres artistes, ou encore la remise en cause de la hiérarchie entre metteur en scène, comédiens et techniciens. Le Living Theatre, qui incarnait cet idéal de la troupe, Rivette le comptait parmi ses inspirations dès 1968, aux côtés de Barthes¹⁵. Peu avant, ce dernier côtoyait Rivette et Godard au sein du comité de soutien à Henri Langlois, formé en réaction à sa destitution de la présidence de la Cinémathèque. Barthes et Godard avaient aussi en commun d'être proches des

¹² Voir Jacques Aumont *et al.*, « Le temps déborde », *Cahiers du cinéma*, n°204, septembre 1968, p. 6-21.

¹³ Voir Jonas Mekas, « On Arts and Politics, or "The Auteur Theory, 1969" », in *Movie Journal The Rise Of The New American Cinema 1959-1971*, *op. cit.*, p. 351-352.

¹⁴ J.-P. Fargier et B. Sizaire, « Deux heures avec Jean-Luc Godard », art. cité.

¹⁵ Voir J. Aumont *et al.*, « Le temps déborde. art. cité. Sur le l'idéal de la troupe du Living Theatre, voir Serge Proust, « La communauté théâtrale », *Revue française de sociologie*, 2003, vol. 44, no 1, p. 93-113.

écrivains de *Tel Quel*, une revue que Godard valorisait dès 1967, avant d'adhérer à son tournant marxiste-léniniste et à sa critique de la propriété, de faire apparaître son cofondateur Philippe Sollers dans *Film tract 10* (1968) et d'y publier le texte du film *Letter to Jane*¹⁶.

Tout en s'appropriant la critique de l'auteur d'abord construite par des écrivains et artistes d'autres champs, Godard la retourna parfois contre eux. À Armand Gatti, Jean-Paul Sartre et Marguerite Duras – qui en 1968 prônait l'anonymat au sein du Comité d'action étudiants-écrivains – il reprocha par exemple d'agir en « auteur » plutôt que de défendre une grève des spectacles et un renversement des rôles entre ouvriers et auteurs de théâtre¹⁷. Pour Godard, la critique de la notion d'auteur fut donc un moyen de dialoguer avec les militants et artistes d'autres champs, mais aussi d'entrer en concurrence avec eux pour la définition des formes d'action artistique et politique légitimes.

Pour finir cet examen de ses années 1968, ses critiques de la notion d'auteur nourrirent des pratiques partagées avec d'autres artistes d'avant-garde, et qui rompaient avec les normes d'appropriation et les hiérarchies du cinéma professionnel, qu'il soit « d'auteur » ou « commercial »¹⁸. Pour commencer, dès la *Chinoise* il cessa de « signer » ses films en inscrivant son nom au générique, comme le faisaient ou le feraient bientôt des cinéastes expérimentaux comme Andy Warhol et Stan Brakhage. À partir de 1968, Godard fabriqua aussi des « ciné-tracts » en s'appropriant des images photographiées par d'autres. Peu après, il cofondait le Groupe Dziga Vertov, au sein duquel il tourna plusieurs films en collaboration avec de jeunes militants maoïstes et travailleurs du cinéma comme Jean-Henri Roger, Jean-Pierre Gorin, Anne Wiazemsky, Gérard Martin, Nathalie Billard et Armand Marco. De tels groupes de cinéma militant, dont l'organisation empruntait à la fois aux collectifs d'artistes et aux groupuscules politiques, se sont multipliés après la création en 1967 de Newsreel à New York et des groupes Medvedkine (cofondés par Chris Marker, avec lequel Godard avait coopéré pour *Loin du Vietnam* et les ciné-tracts). Outre sa participation au Groupe Dziga Vertov,

¹⁶ Sur les engagements contre la propriété littéraire en 1968, voir Boris Gobille, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, n° 158, p. 30-61 ; « Affaire de profanes ou affaire de spécialistes ? Les avant-gardes littéraires et la question de l'écriture en mai-juin 1968 en France », *COLLeGIUM*, 2009, n° 5, p. 78-95. Sur les relations entre Godard et *Tel Quel*, voir Jacques Bontemps *et al.* « Lutter sur deux fronts », *Les Cahiers du cinéma*, n°194, octobre 1967 ; Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel Quel*, n°52, 1972 ; Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Fayard, 2010, p. 426.

¹⁷ J.-P. Fargier et B. Sizaïre, « Deux heures avec Jean-Luc Godard », art. cité.

¹⁸ Sur ses pratiques autour de 1968, voir A. de Baecque, *Godard, op. cit.*, 391-516 ; S. Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68, op. cit.*

Godard appuya de façon plus ponctuelle l'action d'autres groupes, par exemple en cédant une caméra au groupe Medvekiné de Besançon. Cofondateur du groupe ARC, Michel Andrieu se souvenait aussi de « dons » d'argent – selon ses mots – en échange d'une minute de film extraite au hasard de chaque dizaine de minutes tournée par son groupe¹⁹. Tout comme sa critique de la propriété des films et du statut d'auteur, ces pratiques de coréalisation, de citation et de don furent constitutives de ses engagements et travaux bien après la dissolution du groupe Dziga Vertov en 1972.

Politique de la citation

Des années 1980 jusqu'aux batailles autour du piratage sur internet, Godard continua de contredire à peu près toutes les revendications des sociétés d'auteurs concernant la propriété des films. Lors de la négociation de la loi de 1985 sur le droit d'auteur, les cinéastes se mobilisèrent massivement pour obtenir une rémunération proportionnelle aux profits. Dans les années qui suivirent, tout en cherchant à faire reconnaître leur statut d'auteur par le droit européen et américain, les réalisateurs luttèrent pour interdire la colorisation des films et leur coupure publicitaire à la télévision. Leurs revendications se sont enfin concentrées sur la répression du piratage sur cassettes vidéo et sur internet. Un point commun à ces différentes batailles est la défense du droit moral reconnu aux auteurs par la Convention de Berne et par la loi française, et qui permet aux réalisateurs et à leurs coauteurs de s'opposer à des modifications de leurs films. Pendant cette période et comme en 1968, le droit de propriété du réalisateur fut une cause défendue aussi bien par des réalisateurs « grand public » que par de petits et grands noms du cinéma dit d'auteur.

À ces cinéastes faisant de leur statut d'auteur et de propriétaire une cause en soi, au point d'assimiler le droit d'auteur à un droit de l'homme, Godard continua d'opposer une critique de la propriété des œuvres et une remise en cause plus générale de l'ordre économique, culturel et politique. Par exemple, il fit de la coupure publicitaire l'instrument d'une critique de la télévision. Dans des lettres adressées aux chaînes de télévision et publiées par *Le Monde* en 1988, il estimait que la publicité devrait être accueillie par le cinéma en tant que donnée du monde occidental²⁰. À ce motif, il se portait volontaire pour intégrer dans *À bout de souffle* plusieurs publicités,

¹⁹ Entretien avec Michel Andrieu, Paris, 18 juin 2012.

²⁰ Jean-Luc Godard, « L'amère porteuse » et « De l'oseille en plus », *Le Monde*, lundi 4 juillet 1988.

et même en intertitre les mots « aime six », en référence au nom de la chaîne qui lui rappelait « l'arme favorite des GI's au Vietnam ». Vingt ans après, quand les sociétés d'auteurs se mobilisèrent pour la loi HADOPI et son dispositif de suspension de l'accès à internet des pirates, il prêtait à son *Film socialisme* (2010) l'intention de « saper l'idée de propriété, à commencer par celles des œuvres »²¹. Une menace du FBI adressée aux pirates y apparaît accompagnée de la phrase « Quand la loi n'est pas juste, la justice passe avant la loi ». Le film intègre aussi des images d'autres films à des fins politiques, en détournant par exemple un plan des *Plages d'Agnès* (2008) pour symboliser la paix entre Israël et la Palestine.

Des luttes autour de la colorisation des films jusqu'à HADOPI, si Godard s'opposa à la propriété des films, ce fut toujours au nom de son travail d'appropriation d'œuvres existantes. En réaction aux partisans du droit moral voulant qu'un réalisateur contrôle et tire profit des usages de ses images, il réclamait un droit de citation cinématographique en déplorant que les films ne puissent être cités comme l'étaient d'autres types d'œuvres²². Débutée en 1968, sa pratique de la citation lui a permis de monter l'une de ses grandes œuvres des années 1980 et 1990, les *Histoire(s) du cinéma*, et jusqu'à son dernier long-métrage, *Le livre d'image* (2018), qui s'achève sur un plan du *Plaisir* (1952). L'appropriation gratuite d'œuvres existantes était certes un moyen de fabriquer des films à bas coût, pendant les décennies où ses films furent peu distribués et peu vus par comparaison avec ses années Nouvelle Vague. Mais cette pratique était loin de se réduire à une contrainte économique. Les citations étaient même si centrales dans son travail et sa vision du cinéma qu'il allait jusqu'à définir sa fonction comme celle d'un médiateur entre des œuvres et des personnes. Lors d'une intervention au Festival de Cannes, c'est à ce motif qu'il justifiait son refus de signer :

« Avec mon assistant on s'est dit : on ne sait pas quoi faire, on a signé le contrat, on a un titre, un scénario et une histoire qui pour une fois avait emballé un acteur et un producteur. Mais simplement l'histoire durait deux minutes, et le long-métrage doit faire une heure trente. Donc, avec mon assistant, on s'est dit : prends tous les romans que tu aimes, je te donne les miens ; il m'en reste une vingtaine, va chez Hemingway, Faulkner, Gide et prend des phrases. Et aujourd'hui, pour les trois-quarts, on ne sait absolument plus de qui elles sont. Surtout qu'à certains moments, on les a un peu modifiées. C'est dans ce sens-là que je ne me mets pas au générique. Ce n'est pas moi qui ai fait le film. Je n'en suis que l'organisateur

²¹ « "Le droit d'auteur ? Un auteur n'a que des devoirs" Jean-Luc Godard », *Les Inrockuptibles*, 18 mai 2010.

²² Thierry Jousse, « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 84 ; Alain Bergala (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 : 1984-1998*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 32-33 ; Serge Kaganski, « Jean-Luc Godard – Histoire(s) du Cinéma », *Les Inrockuptibles*, 21 octobre 1998 ; « "Le droit d'auteur ? Un auteur n'a que des devoirs" Jean-Luc Godard », art. cité.

conscient. Domiziana veut faire ceci, Alain veut faire cela, le producteur veut faire cela, je suis là et cela devient autre chose. Pour moi, toutes les citations – qu’elles soient picturales, musicales – appartiennent à l’humanité. Certains mots de Dostoïevski, "*je est un autre*", un titre de roman de Chandler : *The Long Goodbye*, pour moi c’est tout un programme. Il faut le mettre en relation avec d’autres. Je suis simplement celui qui met en relation Raymond Chandler et Fiodor Dostoïevski dans un restaurant, un jour, avec des petits acteurs et des grands acteurs. C’est tout²³. »

La pratique de la citation cinématographique est ancienne et courante dans le sous-champ du cinéma expérimental : en France, où elle a été popularisée par le film situationniste *La Dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973), et plus encore aux États-Unis où elle constitue un genre en soi, le *found footage*, qui compte ses artistes consacrés comme Bruce Conner. Parallèlement à Godard, des cinéastes expérimentaux américains défendaient aussi leur droit de créer en s’appropriant les œuvres d’autres artistes, souvent en associant comme lui critique de la propriété et critique de l’ordre social. Parmi eux, Craig Baldwin consacra un film entier à cette cause : *Sonic Outlaws* (1995), qui est centré sur le litige qui opposa le label du groupe U2 au groupe Negativland, jugé coupable d’avoir commercialisé un album intitulé U2. Comme Baldwin et fort de son capital symbolique et médiatique, Godard apporta diverses formes de soutien à d’autres adeptes de la citation inquiétés par le droit. À l’écrivain et réalisateur Mehdi Cheref souhaitant utiliser un plan d’*A bout de souffle* pour *Le Thé au harem d’Archimède* (1985), il recommandait d’agir sans même lui demander son autorisation²⁴. Plus récemment, c’était l’écrivaine Marie Darrieussecq, deux fois accusée de plagiat et même de « plagiat psychique », qu’il appuyait en valorisant son essai sur la question, *Rapport de police* (P.O.L., 2010)²⁵.

Godard se démarqua par sa conception des citations légitimes. Du côté américain, aux côtés d’artistes d’autres disciplines et de juristes comme Lawrence Lessig, la plupart des cinéastes qui défendent les citations le font au nom du *fair use*. Ces normes juridiques autorisent la libre citation d’œuvres préexistantes à condition notamment que l’œuvre qui cite apporte des transformations substantielles à l’œuvre citée et à sa signification. Le point de vue de Godard est presque opposé à ce principe. Il distingue deux types de citations, les « citations » et les « emprunts ». Dans le premier cas, les citations seraient permises sans autorisation et rémunération des auteurs cités, sur le modèle de la citation littéraire ou scientifique (sauf si les auteurs cités sont pauvres ou que d’importants bénéfices sont tirés de la citation). En revanche,

²³ « Conférence de presse de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n°433, juin 1990, p. 10-11.

²⁴ T. Jousse, « Entretien avec Jean-Luc Godard », art. cité, p. 84.

²⁵ « "Le droit d’auteur ? Un auteur n’a que des devoirs" Jean-Luc Godard », art. cité.

les emprunts, comme son usage d'un plan des *Plages d'Agnès* détourné pour évoquer Israël et la Palestine, parce qu'ils exploitent le travail d'autrui en lui prêtant une autre signification, donneraient légitimement droit à une rémunération (en proportion de l'économie et du nombre de spectateurs de l'œuvre citant).

Montrer le travail invisible

Dans sa conception des citations légitimes, on retrouve l'attention de Godard à d'autres disciplines artistiques et scientifiques, mais aussi aux dimensions économiques de l'activité cinématographique et à l'exploitation au sens marxiste. Au contraire de réalisateurs défendant leur droit de propriété en se présentant comme les seuls auteurs et en invisibilisant leurs collaborateurs, Godard ne cessa d'opposer une vision du cinéma comme activité collective et de valoriser d'autres métiers que celui de réalisateur. Et cela de bien des manières qui sont révélatrices de la diversité de ses formes d'engagement, « par le nom » et « par les œuvres » pour reprendre la distinction d'Audrey Mariette, mais aussi par ses manières de travailler et de coopérer, et du cercle privé à différents espaces publics²⁶.

Après la séparation du Groupe Dziga Vertov, il continua à coréaliser et cosigner nombre de films. Le plus souvent avec Anne-Marie Miéville, avec laquelle il coscénarise et coréalise plus d'une dizaine de (télé)films à partir des années 1970. *Film socialisme* (2010) aussi, il disait l'avoir tourné à égalité avec le producteur Jean-Paul Battaglia et les directeurs de la photographie Fabrice Aragno et Paul Grivas. À partir des années 1980, une constante de son discours et de ses films fut de rendre visible et valoriser la fonction de producteur, ce qui s'accordait avec une vision matérialiste du cinéma, au sens où elle ne dissociait pas l'esthétique de l'économique. Faisant l'autocritique des années où avec les *Cahiers* il participait à la gloire du réalisateur, il considéra que les producteurs « faisaient beaucoup plus marcher la machine »²⁷ et que sans John Houseman, Orson Welles n'aurait jamais pu faire son film ; sans Carlo Ponti, Fellini n'aurait jamais pu faire *La Strada*²⁸ ». La fonction de producteur, il la valorisa

²⁶ Audrey Mariette, « "Engagement par les œuvres" et/ou "par le nom". Le cas des réalisateurs du "cinéma social" français dans les années 1990-2000 », in Violaine Roussel (dir.), *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Vincennes, PUV, 2010.

²⁷ « Propos rompus », *Cahiers du cinéma*, n°316, octobre 1980, p. 10-17.

²⁸ Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 : 1984-1998*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 33.

aussi dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986). Jean-Pierre Mocky y interprète un producteur fétiche de la Nouvelle Vague souffrant de la concurrence de la télévision. Il adresse ces mots d'adieu à un réalisateur et aux acteurs : « le cinéma, usine de rêve on disait. Vous gardez les rêves et vous me laissez l'usine ».

En écho à l'intérêt que Godard prêtait aux prostituées et aux femmes de ménage dès *Vivre sa vie* (1962) ou *La Chinoise* (1967), *Grandeur et décadence* montre également des tâches peu valorisées du cinéma : la recherche et le paiement d'interprètes anonymes, les essais pour un premier rôle, ainsi que la comptabilité, le secrétariat et le ménage. Les métiers du cinéma les moins rémunérés et les plus invisibilisés, et notamment ceux auxquels sont souvent assignées les travailleuses, Godard les valorisa dans des espaces et auprès d'acteurs variés. Sur le plateau de la cérémonie des Césars de 1987, où il profita de sa récompense pour remercier « les invisibles » tels que les « filles du montage négatif de LTC », « la standardiste de Gaumont » et « les employés de la banque OBC » (ce qui fit beaucoup rire la salle). Ou en dédiant le premier épisode de ses *Histoire(s) du cinéma* à Mary Meerson, dont la contribution au développement la Cinémathèque est toujours invisibilisée au bénéfice de son compagnon Henri Langlois. Les métiers et travailleuses invisibles du cinéma, il les défendit aussi en critiquant ses homologues de la Nouvelle Vague. Dans une célèbre lettre au réalisateur de *La nuit américaine* (1973), qui filme le travail cinématographique, il lui reprochait de ne pas représenter le travail d'une stagiaire, d'un vieux peintre de décors et de la standardiste et du comptable des producteurs (Truffaut lui reprocha en réponse de ne pas être à la hauteur de ses principes et de mépriser aussi bien ses amis que les ouvriers de ses tournages)²⁹. Un peu plus tard, dans les *Cahiers*, c'est Rohmer qu'il accuse de ne pas suffisamment payer ses collaborateurs³⁰. Mais son rejet durable de la notion d'auteur le rapprochait au moins de Rivette, qui à la fin de sa vie rejetait toujours l'expression « un film de » au motif qu'un film était toujours l'œuvre de quinze personnes a minima (et qu'au moins l'âne d'*Au hasard Balthazar* avait dû résister à l'autorité de Bresson)³¹.

Ce sont donc plusieurs éléments constitutifs de la propriété des films auxquels s'attaqua Godard. L'association entre œuvres et noms propres, codifiée par le « droit de paternité », à travers la non-signature et la signature collective. L'invisibilisation des non-auteurs en valorisant d'autres professionnels que les réalisateurs. L'individuation et l'autorité du poste de réalisateur *via* la coréalisation ou

²⁹ Voir Mathieu Tuffreau, « La lettre de rupture de Truffaut à Godard : une leçon de modestie » [en ligne], 2007, disponible sur <https://cinemadanslalune.net/?p=83>.

³⁰ Thierry Jousse, « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 84.

³¹ « Entretien Jacques Rivette – l'art secret », *Les Inrockuptibles*, 19 mars 2007.

l'organisation du travail en « collectif ». Le contrôle exercé par les auteurs et leurs héritiers sur l'« intégrité » et l'usage des œuvres achevées, à travers des citations et emprunts sans respect du droit moral. Ou encore l'ordre de marchandisation des films en prenant la défense des pirates, en s'appropriant gratuitement des œuvres autrui et en encourageant de pareilles appropriations de son travail.

Ainsi, Godard adaptait à l'activité cinématographique des idées, des pratiques et des formes d'engagement d'autres champs culturels et du champ politique. Ce « Godard » critique de l'auteur et de la propriété, on peut même le définir comme le produit et un vecteur de la mise en relation du cinéma avec les avant-gardes artistiques et politiques d'autres champs. S'il put remplir ce rôle de médiateur, inventer une posture de non-auteur et les tenir jusqu'à la fin de sa carrière, ce fut évidemment grâce au capital symbolique, économique, médiatique et social que lui valurent ses premières réalisations et la consécration de la Nouvelle Vague. Annulant le coût symbolique de l'anonymat, permettant même d'en tirer profit³², sa gloire précoce lui assurait les ressources nécessaires à son maintien de son activité, ainsi qu'un accès à des tribunes habituellement fermées aux cinéastes expérimentaux, aux petits noms et aux anonymes.

Dans cette dialectique entre la célébrité de l'auteur d'*À bout de souffle* et des positions du Godard (re)venu de *La Chinoise*, on peut même voir une cause de plus de sa distanciation vis-à-vis de la notion d'auteur et de son propre nom. Elle le rapproche au moins de cet autre trésor national vaudois qu'était l'auteur du *Contrat social* et de la *Nouvelle Héloïse* (qui lui aussi, la célébrité venue, finit par se sentir dépossédé du nom qu'il avait commencé par valoriser)³³ !

Reste qu'en critiquant la notion d'auteur et la propriété des films, Godard mettait son nom d'auteur et son travail au service des « opprimés », des « invisibles », et de l'élargissement des possibles esthétiques et politiques ouverts au cinéma et au-delà. Une manière de poursuivre ses luttes est de repenser les usages des noms propres de chercheurs et chercheuses en sciences sociales. Ces outils quotidiens de nos pratiques scientifiques sont aussi des instruments d'invisibilisation, de classement et

³² Gisèle Sapiro montre comment l'anonymat des écrivains résistants pouvait accroître leur reconnaissance, en les parant du désintéressement de l'intellectuel et du militant. Voir *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 502-505.

³³ Voir Antoine Lilti, « Reconnaissance et célébrité : Jean-Jacques Rousseau et la politique du nom propre », *Orages*, n° 9, 2010, p. 77-94.

d'assujettissement dont les tout petits noms et les anonymes sont les premiers à souffrir.

Publié dans lavedesidees.fr, le 23 septembre 2022