

LE MÉPRIS

de Jean-Luc GODARD

FICHE TECHNIQUE

Pays : France / Italie

Durée : 1h43

Année : 1963

Genre : Comédie dramatique

Scénario : Jean-Luc GODARD d'après le roman d'Alberto MORAVIA

Directeur de la photographie : Raoul COUTARD

Montage : Agnès GUILLEMOT, Lila LAKSHMANAN

Musique : Georges DELERUE

Coproduction : Rome-Paris Films / Les Films Concordia / Compagnia Cinematografica Champion

Distribution : Marceau-Cocinor

Interprètes : Brigitte BARDOT (Camille Javal), Jack PALANCE (Jeremy Prokosh), Fritz LANG (lui-même), Michel PICCOLI (Paul Javal), Georgia MOLL (Francesca Vanini), Jean-Luc GODARD (l'assistant-réalisateur)

Sortie : 27 décembre 1963

SYNOPSIS

A Rome, Fritz Lang tourne une adaptation de *l'Odyssee* pour un producteur américain, Jeremy Prokosh. On demande à Paul Javal, scénariste célèbre, de revenir travailler certaines scènes moyennant une rallonge financière. Ce dernier hésite. Pendant ce temps, Camille, qui est venue rejoindre son mari Paul, fait des avances au producteur. Elle déclare bientôt à Paul qu'elle ne l'aime plus. Elle lui reproche sa veulerie, et d'être prêt à prostituer son talent. Finalement elle part avec Prokosh. Leur voiture s'écrase contre un camion. Ils sont tués tous les deux.

AUTOUR DU FILM

Le générique (tel qu'il se présente dans le film) :

COCINOR présente

LE MÉPRIS

puis générique parlé :

C'est d'après le roman d'Alberto Moravia.

Il y a Brigitte Bardot et Michel Piccoli.

Il y a aussi Jack Palance et Giorgia Moll.

Et Fritz Lang.

Les prises de vue sont de Raoul Coutard.

Georges Delerue a écrit la musique.

Et le son a été enregistré par William Sivel.

Le montage est d'Agnès Guillemot.

Philippe Dussart s'est occupé de la régie avec Carlo Lastricatti.

C'est un film de Jean-Luc Godard.

Il est tourné en Scope et tiré en couleurs par GTC à Joinville.

Il a été produit par Georges de Beauregard et Carlo Ponti pour les sociétés Rome-Paris Films, Concordia, Compagnia Cinematografica Champion, à Rome.

*Le générique est dit par une voix masculine sur fond musical de Georges Delerue pendant que l'on voit à l'image l'équipe technique filmant Francesca qui avance vers le premier plan. Elle enchaîne sur une citation : « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde. »*

Le roman *le Mépris* (*Il disprezzo*) d'Alberto Moravia (1954)

Source : certainement le sujet du film de Roberto Rossellini, *Voyage en Italie* (1954), dont les affiches figurent dans le film de Godard. Dans les deux cas, il s'agit de l'histoire d'un couple en crise qui fait un long séjour dans le sud de l'Italie, en sort réconcilié dans la version évangélique de Rossellini, brisé dans celle de Moravia. Brancati, scénariste

de *Voyage en Italie* avoue à Moravia avoir reconnu son propre drame dans le sujet du *Mépris* : « Dans *le Mépris*, tu as raconté mon histoire. Je suis un écrivain qui voulait faire du théâtre, et je me suis mis à écrire des scénarios parce que ma femme voulait une maison à elle. Le jour où j'ai réussi à la lui acheter, cette maison, elle m'a plaqué. »

PISTES PÉDAGOGIQUES

La question de l'adaptation

Godard, en adaptant Moravia, aura pour objectif de revenir à la matrice rossellinienne, d'où la longue scène de ménage de son film, en référence aux séquences thématiquement semblables de *Voyage en Italie* ; et plus encore, la présence de simulacres de statues des dieux filmées en longs panoramiques, comme étaient filmées les magnifiques statues du Musée de Naples dans le film de Rossellini. Stylistiquement, Godard opte pour Rossellini contre Antonioni, c'est-à-dire pour une écriture à la fois réaliste et lyrique, fondée sur la liberté de jeu de l'acteur. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les célèbres aphorismes de l'auteur lorsqu'il déclarait : « J'ai gardé la matière principale [du roman] et simplement transformé quelques détails en partant du principe que ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original [phrase attribuée à Lang dans le film]. [...] Quelques détails, ai-je dit, par exemple, la transformation du héros qui, du livre à l'écran, passe de la fausse aventure à la vraie, de la veulerie antonionienne à la dignité laramiesque. » (Godard, 1963)

Dans la présentation de son scénario, Godard développe ses principes de mise en scène et conclut : « On obtiendra ainsi, je l'espère, les sentiments personnels des personnages par rapport au monde et aux autres – ce sentiment physique que l'on a de son existence en face d'autrui – et on obtiendra en même temps la vérité externe de leurs faits et gestes, de leurs rapports entre eux, bref, de leur histoire ou aventure. En somme, ce qu'il s'agit de faire, c'est de réussir un film d'Antonioni, c'est-à-dire de le tourner comme un film de Hawks ou de Hitchcock. »

Le Mépris de Moravia se présente comme un récit introspectif écrit à la première personne. Il est divisé en vingt-trois chapitres courts, nombre qui correspond d'ailleurs à celui des séquences d'un film de structure classique – rappelons que Godard avait indiqué à Carlo Ponti qu'il envisageait d'adapter le roman chapitre par chapitre. Ces vingt-trois chapitres se distribuent en deux grandes parties sensiblement égales : la première à Rome dure neuf mois, d'octobre à juin, et englobe deux années de rappels du passé du couple, la seconde à Capri dure trois jours et deux nuits. Les onze premiers chapitres adoptent une écriture logico-psychologique, de caractère déductif et analytique ; la seconde est beaucoup plus métaphysique et fantasmatique. De ces passages oniriques, il ne reste dans le film que le plan où l'on voit Paul assoupi, et écoutant comme dans un rêve la voix de Camille lui lire son message d'adieu.

Le narrateur Richard Molteni se présente ainsi : « Jusqu'alors, je m'étais considéré comme un intellectuel, un homme cultivé et un écrivain de théâtre, genre d'art pour lequel j'avais toujours nourri une grande passion et auquel je croyais être porté par une vocation innée » (chap. 3). Après avoir décidé l'achat d'un appartement à crédit, il rencontre providentiellement Battista, un producteur italien de films commerciaux. Molteni accepte de travailler pour lui pour des raisons alimentaires : « J'espérais faire quatre ou cinq scénarios pour payer notre appartement et puis revenir ensuite au journalisme et à mon cher théâtre. » Ce n'est qu'au huitième chapitre, après 80 pages de récit au cours desquelles Molteni remanie deux scénarios, qu'il se voit proposer par Battista une collaboration avec un réalisateur allemand, Rheingold, pour une production historique plus ambitieuse, une adaptation à grand spectacle de *l'Odyssée*.

Le récit de Moravia s'étale donc sur plusieurs mois. Il est centré sur la dégradation progressive du couple Richard-Emilie (nom de la femme chez Moravia), dégradation décrite par de longs développements analytiques manifestant une certaine complaisance du narrateur, ce que sans doute Godard qualifie de « veulerie antonionienne ».

Les discussions sur l'état du cinéma occupent une part assez modeste dans la première partie. Dans la seconde, à Capri, de longs débats théoriques opposent Rheingold à Molteni. Le réalisateur allemand défend une interprétation de caractère psychanalytique du retard du retour d'Ulysse, alors que Molteni s'y oppose violemment au nom d'une fidélité intransigeante au modèle homérique. Mais cette lecture de *l'Odyssée* influence petit à petit le narrateur qui rapproche sa situation conjugale de celle du couple homérique, transformant Emilie en figure de Pénélope. Godard inverse les thèses des deux personnages, offrant au réalisateur Fritz Lang le bénéfice de la fidélité à la version classique.

L'adaptation opérée par Godard reprend les principaux épisodes narratifs du récit initial. La plupart des scènes clefs figurent chez Moravia : l'épisode de la voiture rouge de Battista qui véhicule deux fois Emilie, au début du récit pendant que Molteni va prendre un taxi, puis lors du départ à Capri, au cours duquel Molteni escorte Rheingold pendant que Battista fait le trajet avec sa femme.

Mais Godard se livre à plusieurs modifications fondamentales :

1. Il condense le récit en deux journées, la première à Rome, la seconde à Capri. Les événements s'enchaînent inexorablement avec beaucoup plus de brutalité, transformant la structure romanesque en tragédie.
2. Il modifie complètement la nationalité des protagonistes. L'action est toujours située à Rome et à Capri, mais le seul personnage italien sera celui de la traductrice, que Godard crée de toutes pièces, à partir de la silhouette fugitive d'une secrétaire qu'embrasse Molteni dans le roman (Francesca Vanini, au patronyme stendhalo-rossellinien pour afficher ses références – *Vanina Vanini*, nouvelle de Stendhal adaptée par Rossellini). Certes, le cinéaste est toujours allemand, mais Rheingold, qui possédait quelques traits de G.W. Pabst chez Moravia, devient Fritz Lang, qui interprète son propre rôle. Battista, figure de Carlo Ponti chez Moravia, devient Jeremy Prokosch, producteur américain de la génération des années 50, celle des fossoyeurs du vieil Hollywood. Richard et Emilie ne sont plus Italiens mais Français, vivant à Rome « depuis leur mariage » précise le scénario ; « ce mariage s'est effectué après quelques semaines de vacances romaines de Camille ». Riccardo est rebaptisé Paul, et Emilie sera Camille, le patronyme Molteni devenant Javal.
3. Godard attribue donc à Lang la thèse de la fidélité à Homère et fait du scénariste-adaptateur le complice du producteur dans son opération de commercialisation spectaculaire de l'épopée, transformée en drame passionnel à ressort psychanalytique (dans une version très hollywoodienne des thèses de Freud, partiellement reprise de l'adaptation à la base du scénario du film de Camerini). Il ajoute des références culturelles nouvelles, notamment à Holderlin, tout en gardant celles que Moravia proposait concernant Dante et Homère, bien évidemment. Il supprime toutefois celles qui concernent Pétrarque dont le *Canzoniere* structure tout le récit moravien et Giacomo Leopardi dont certains poèmes sont cités implicitement par Moravia, mais aussi James Joyce (*Ulysse*, cela va de soi) et O'Neill (*Le deuil sied à Électre*) dont discutent Rheingold et Molteni. Godard apportera surtout au film toutes les références à l'histoire classique du cinéma (Griffith, Chaplin, les Artistes Associés) et à la situation de l'industrie du cinéma au moment où se déroule la fiction : chez Moravia au milieu des années 50, avec une certaine indétermination ; chez Godard, très précisément au printemps 1963, après la sortie commerciale de *Psychose*, *Hatari !* et *Vanina Vanini*.
4. Dans le roman, Molteni est appelé par Battista pour élaborer avec Rheingold un projet de scénario adaptant *l'Odyssee*. Le film ne sera toujours pas commencé à la fin du roman, après la mort d'Emilie. Battista survit au récit alors que Godard fait mourir Prokosch avec Camille. Dans le film de Godard, Lang est en cours de tournage ; il visionne des rushes d'épisodes déjà enregistrés. Paul est appelé par Prokosch pour remanier le scénario d'un film déjà commencé, à la suite d'un conflit violent entre un auteur-réalisateur et un producteur tyrannique. Le roman d'un scénario devient le film d'un tournage. Ce tournage permet à l'auteur de représenter une équipe de réalisation au travail et de s'attribuer un rôle d'assistant du metteur en scène : « Il ne s'agit plus dans le film, d'un futur scénario auquel Paul doit participer, ou qu'il doit écrire seul, mais d'un film déjà presque terminé, dont le producteur n'est pas content, et dont il voudrait faire retourner quelques séquences. De voir quelques-unes de ces séquences, ou celles déjà tournées, donnera plus de "crédibilité" au "fait odysseé" et à son influence sur notre histoire. Ceci est important également quant au caractère de Paul puisque, contrairement au roman, il va défendre une conception romantique et nordique de *l'Odyssee*, il ne sera pas forcé d'y croire vraiment, mais il semblera logique qu'il le fasse, par désir de briller devant les autres, de s'affirmer. » (Godard, *Scénario du Mépris*, 1963)
d'après Michel MARIE – *Le Mépris* – Nathan, Synopsis, 1990

Analyse d'extrait : séquences 2,3,4 (= 17 minutes ; on peut s'en tenir aux séquences 2 et 3, 13 minutes), un triptyque extérieur / intérieur / extérieur à Cinecittà : le cinéma et le monde extérieur

Coexistence du monde qui s'accorde à nos désirs et de celui qui ne s'y accorde pas, de la laideur et de la beauté :

1 – la laideur :

- décors mis en valeur par le format (cinémascope, 1/2,35) : studios de cinéma délabrés, devant être transformés en *Prisunic* : studios fantômes, la fin du cinéma
- bande son caractérisée par des chevauchements continuels (surtout dans la 3^e partie), qui rendent inintelligibles les répliques ; et la multiplicité des langues, avec des répliques non traduites par Francesca (≠ films doublés, avec langue unique, chers au cinéma commercial) → difficultés de communication, impression de désordre, de chaos
- Prokosch : une caricature de producteur ; manifeste son pouvoir, exhibe son argent ; la voiture de couleur rouge (rouge de la mort, couleur mortifère), qui vrombit et couvre les voix, pour montrer sa puissance ; face au sens, affirme la force pour la force ; signe un chèque sur le dos de la secrétaire, affirme à Paul qu'il a besoin de son argent parce qu'il a une belle femme : son travail dans le cinéma s'apparente à du proxénétisme (idée chère à Godard, qui réapparaîtra souvent, notamment dans *Sauve qui peut la vie*)

- Paul : à cause de l'argent de Prokosch, il renonce à une quelconque affirmation de soi ; il accepte de retravailler le film de Lang, de trahir son ambition artistique (allusion au *rewriting*, pratique courante dans la production littéraire ou cinématographique commerciale, négation de l'idée d'auteur, de créateur) ; il insiste pour que Camille monte dans le cabriolet de Prokosch, et la laisse seule avec le producteur, alors qu'elle proposait de rester avec Paul : c'est le début du « mépris », ce qui va permettre à Camille de dire à Paul : « Tu n'es pas un homme » ; ce mépris prend une dimension plus générale : il concerne une époque faite de renoncement, de veulerie, de fausses valeurs (l'argent, la puissance).

2 – la beauté :

- l'ancien cinéma omniprésent, dans les décors (affiches notamment de *Psychose*, *Hatari !*, *Vanina Vanini*, *Le ranch des maudits*), dans les conversations (*M. le maudit*, *Le ranch des maudits*), l'attitude de Lang face au nazisme, la citation attribuée à Louis Lumière
- le monde de l'Odyssée : Homère, les statues des dieux, aux couleurs vives ; tout cela est montré avec des mouvements de caméra lents et amples, des contre-plongées, sur fond de ciel ; ce sont les rushes du film de Lang, en contraste total avec le contexte (Godard : « L'effet d'un tableau de Matisse ou Braque au milieu d'une composition de Fragonard. ») ; un monde qui peut se révéler cruel et tragique : la médiocrité rassurante en est exclue (« l'absence de Dieu rassure l'homme » dit Hölderlin, cité par Lang)
- Lang : l'homme de la culture classique (cite Dante, Hölderlin, plus tard Corneille et Brecht), de la fidélité à Homère, de la pureté originelle de l'art (les 3 couleurs dans les rushes : le bleu de la mer, le jaune du soleil, le rouge du sang) ; son art est assimilé à l'univers mythifié de la civilisation grecque, « une civilisation qui s'est développée en accord avec la nature » ; « le cinéma, c'est regarder vers le haut », dira Godard plus tard ; regarder vers le bas, c'est regarder les sirènes, les femmes nues, et il n'y a que cela qui plaît à Prokosch
- la musique de Delerue : musique symphonique, aux phrases amples, *off* (hétérodiégétique) : elle s'ancre dans les plans de Lang, mais elle apparaît aussi accompagnant Paul ; suggestion d'une intériorité occupée par la nostalgie de la pureté, de la grandeur

Conclusion : « Vous aspirez à un monde pareil à celui d'Homère, vous voudriez qu'il existe, mais malheureusement ça n'existe pas », dit Francisca à Paul ; le monde d'Homère n'existe plus que dans quelques esprits (notamment un réalisateur âgé), dans une salle de projection de rushes, bientôt démolie et transformée en Prisunic ; « Je vois *le Mépris* comme s'il ne restait plus personne sur terre. Il y a cinq rescapés. » (Godard) ; pourtant il s'agit de rappeler aux hommes l'exigence de leur destin : « Vous n'avez pas été faits pour être, mais pour connaître la science et la vertu. » (Lang citant Dante) ; et la fiction moderne pour Godard n'est qu'un documentaire sur le tournage du film (écho des relations de Godard avec la production et Prokosch, figure de Carlo Ponti, plus généralement de la situation de l'art contemporain)

Jugements :

- Jean Douchet : « La tragédie de l'Homme occidental moderne (sa contradiction) naît de ce qu'il veut garder le pur quantitatif – l'amour absolu : "Je t'aime totalement, tendrement, tragiquement." – dans un monde qu'il a réduit au simple quantitatif. »
- Jean Collet : « Aucun mot ne s'applique mieux à l'ascèse de cette œuvre que le mot terrible et merveilleux de Léon Bloy : "La beauté est toujours tragique, car elle est le chant d'une privation." *Le Mépris* est une expérience de désillusion. Il apprend à regarder le monde en face. »

Séquences possibles :

- Le cinéma dans le cinéma : *Ça tourne à Manhattan* de Tom Dicillo (séquence du début : le cinéma comme un rêve), *Chasseur blanc, cœur noir* de Clint Eastwood (séquence de la fin : le cinéma comme un sacrifice de soi), *Et vogue le navire* de Fellini (séquence du début : le cinéma comme une volonté, une lutte du créateur contre le monde), *Le cameraman* de Buster Keaton (séquence de Chinatown : le cinéma comme art de l'opportunité), *La nuit américaine* de François Truffaut (séquence du début : le cinéma comme reflet de la vie de ceux qui le font), *Barton Fink* des frères Coen (séquence de la fin : le brouillage entre l'imaginaire et le réel)
- Les mythes et le monde moderne : *Maudite Aphrodite* de Woody Allen, *Monty Python, la vie de Brian* de Terry Jones (séquence du début : les rois-mages se trompent de nouveau-né), *Orphée* de Jean Cocteau, *Cédipe roi* de Pasolini, *Les ailes du désir* de Wim Wenders ; au théâtre, les œuvres de Giraudoux, Cocteau, Sartre, Anouilh ; les romans de Giono, de Tournier...

BIBLIOGRAPHIE

- Collet Jean, *Jean-Luc Godard*, Ed. Seghers, 1963.
- Marie Michel, *Le Mépris*, Coll. Synopsis, Ed. Nathan, 1990.
- Narboni Jean, Casette d'analyse, Ed. CNDP, 1990.
- Revue L'avant-scène cinéma n° 412, 1992.
- Vimenet Pascal, *Le Mépris*, Coll. Image par image, Ed. Hatier, 1991.