

CONNAISSEZ-VOUS RHEINGOLD ?

La réponse à la question posée se révèle assez souvent négative – à moins d’avoir lu *Le Mépris* d’Alberto Moravia. Le personnage de Rheingold, inventé par le romancier italien, est celui d’un metteur en scène allemand qui a la lourde responsabilité d’adapter *L’Odyssée* dans un studio de Cinecittà. Si j’avais posé en revanche une autre question en forme de titre – par exemple : Connaissez-vous Fritz Lang ? –, il eût été beaucoup plus facile de répondre par l’affirmative. Or il se trouve que Fritz Lang a en quelque manière « interprété » le « rôle » de Rheingold dans le célèbre film que Jean-Luc Godard a tiré du roman : l’épithète utilisée n’est en rien galvaudée ou exagérée, comme le prouvent tout à la fois l’évocation de Brigitte Bardot, la musique de Georges Delerue et la Casa Malaparte à Capri – l’affiche de l’édition 2016 du Festival de Cannes, qui montre simplement le gigantesque escalier de la villa de Capri, atteste à tout le moins la permanence de l’œuvre dans la mémoire collective. Fritz Lang n’incarne cependant pas Rheingold. Pour reprendre la spirituelle présentation d’André S. Labarthe dans l’émission *Le Dinosaur et le Bébé*, « il joue le rôle d’un cinéaste qui s’appelle Fritz Lang¹ ». Il est l’incarnation majeure de ce que j’ai proposé de baptiser « présence réelle » dans les métafilms² : à l’instar de Cecil B. DeMille dans *Sunset Blvd.* (B. Wilder, 1950), il est « lui-même », fragment de documentaire ou d’histoire dans la fiction, le cinéma donnant un incontestable poids de réalité à ce qui reste nécessairement de l’ordre de l’évocation, voire de l’évanescence dans le roman, de *La Chartreuse de Parme* à *Guerre et Paix*, pour reprendre les exemples canoniques des personnages importés – et volontiers impériaux – de l’histoire littéraire. Un tel changement de statut fictionnel du personnage, on le verra, permettra à Godard de réécrire non seulement un pan entier de l’histoire du cinéma – le « bébé » qu’il est encore convoquant un « dinosaure » dont il sera l’assistant, autre présence réelle, plus fugace – mais aussi le roman de Moravia en inversant les thèses des protagonistes au sujet de *L’Odyssée*. Jean-Michel Gardair évoquait *Le Mépris* comme le « roman d’un scénario » qui serait devenu le « film d’un tournage³ » : il va s’agir très modestement, dans les pages qui suivent, de revenir au roman en gardant le souvenir du film dans la lunette arrière ; une lecture rétrospective de ce type paraît s’imposer eu égard au statut de classique du film de Godard. Et du classique, il sera aussi question.

Le Mépris de Godard a été réalisé en 1963, c’est-à-dire à un moment crucial de l’histoire du cinéma, à savoir celui de la fin du paradigme des studios. Depuis un demi-siècle, le cinéma s’était imposé dans l’imaginaire par la conjonction de la fabrication de films dans ces « usines à rêves » et de leur projection en salle. Ce modèle international et incontestable a été battu en brèche aux États-Unis dès 1948, date qui marque à la fois l’installation de la télévision dans les foyers américains et la fin de la situation de monopole des grandes compagnies (les

¹ *Le Dinosaur et le Bébé*, émission de la série *Cinéastes de notre temps*, ORTF, réalisée en 1964 par Jeanine Bazin et André S. Labarthe, et diffusée en 1967. Il s’agit d’un dialogue entre Fritz Lang (le « dinosaure » du septième art) et Jean-Luc Godard (« le bébé » du cinéma). Par delà son intérêt proprement cinématographique, la conversation reste comme l’un des très rares documents dans l’histoire des arts où s’affrontent en toute amitié un classique et un moderne.

² Marc Cerisuelo, *Hollywood à l’écran. Les métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000.

³ Jean-Michel Gardair, « Introduction », in Alberto Moravia, *Le Mépris*, trad. fr. par Claude Poncet, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 9. Les citations en traduction française de l’ouvrage renvoient à cette édition.

« studios », par métonymie), en application d'un *Act* de la Cour Suprême qui leur enjoignait de choisir entre leur activité de production et l'exploitation des films en salle. Une intéressante et dense période – « quinze ans d'année cinquante⁴ » – va suivre et voir inexorablement décliner le *studio system*, en dépit d'efforts splendides et vains (généralisation de la couleur et du son stéréophonique, utilisation de formats larges dont le plus célèbre restera le CinemaScope) destinés à enrayer la fuite de spectateurs qui préfèrent décidément rester à la maison. Parallèlement, en Europe, où la télévision « prendra » une décennie plus tard, des mouvements artistiques tels que le néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française font notablement évoluer les pratiques (films à moindre budget, sortie des studios, nouveaux types d'acteurs et esthétique renouvelée), mais le mouvement est inexorable. Le désastre – à entendre aussi à son sens étymologique de changement d'astre – est incontestable : pour ne citer que les statistiques américaines, de 1947 à 1963, trois fois moins de films sont produits et la fréquentation en salle est également divisée par trois. Le *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz dont les pertes record, provoquent à elles seules la chute de la Twentieth Century Fox en 1962, est devenu le signe historique d'un tel moment. Le mouvement s'est entre-temps propagé au continent européen ; l'espoir entretenu par la Nouvelle Vague se heurte à son tour à la baisse de la fréquentation, en dépit d'une onde de choc qui se propage avec les « nouveaux cinémas » italien, polonais, tchèque, brésilien, japonais... Bref, l'année 1963 apparaît bien comme une balise marquant la croisée des chemins ; il est temps de dresser un bilan.

Le Mépris commence (donc) dans un studio désert et promis à une prochaine destruction ; il s'agit là encore d'un *fait* historique puisque le film de Godard sera l'ultime œuvre dont quelques scènes seront tournées au studio Titanus, l'un des fleurons de Cinecittà en attente de bulldozers et de pelleteuses. *Le Mépris* est un *métafilm*⁵, une œuvre dont les personnages sont les agents de la production cinématographique (réalisateur, producteur, scénariste, acteurs, techniciens, assistants) et qui propose à la fois une photographie de l'état contemporain du cinéma et un *discours* articulé, le plus souvent sous une forme oppositionnelle, entre deux moments du cinéma : on rappellera l'opposition du muet et du parlant dans des métafilms hollywoodiens aussi différents que *Sunset Blvd.* (B. Wilder, 1950) et *Singin' in the Rain* (S. Donen et G. Kelly, 1952). L'apport de Godard au genre peut apparaître comme une potentialisation des possibilités inhérentes à la forme métafilmique en cela que le cinéaste, issu de la tradition critique des *Cahiers du cinéma*, élève au carré l'interrogation sur le cinéma en instillant dans son film tout un pan de considérations historiques et critiques souvent absentes des œuvres hollywoodiennes. La principale concerne précisément la problématique de l'*auteur* : à la suite de François Truffaut, à qui l'on doit l'expression « politique des auteurs », les critiques des *Cahiers* ont assimilé la fonction d'auteur de film et celle de metteur en scène, au détriment du scénariste et du producteur. En ce qui concerne *Le Mépris*, critiques et historiens ont dès longtemps déterminé le film comme un exemple de « politique des auteurs en chair et en os⁶ », non seulement parce que le cinéaste s'oppose au producteur et au scénariste comme véritable responsable artistique du film à faire, mais surtout en raison de sa présence réelle dans le film de Godard. Or Lang est l'un des emblèmes de la politique des auteurs aux côtés d'Alfred Hitchcock et de Howard Hawks : le procès de légitimation ne concerne nullement les chefs-d'œuvre allemands du cinéaste (*Métropolis*, *M*, les différentes aventures du Doktor Mabuse), largement reconnus par l'histoire du septième art, mais bel et bien sa longue carrière américaine (1936-1956), passée sous le boisseau de la reconnaissance

⁴ Pour adapter à notre contexte la formule qui donnait son titre à l'ouvrage de Jean-Pierre Jeancolas : *15 ans d'années trente : le cinéma des Français, 1929-1944*, Paris, Stock, 1983.

⁵ Marc Cerisuelo, *Le Mépris*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2006.

⁶ Sur ce thème, voir Michel Marie, *Le Mépris*, Paris, Nathan, 1990, p. 57-64.

critique et qu'il convenait de replacer à une digne place dans l'histoire de l'art cinématographique. Cette tâche fut accomplie par l'ensemble des rédacteurs des *Cahiers du cinéma* et, même si le vieux cinéaste avait désormais sa carrière derrière lui en 1963, sa collaboration au film de Godard est empreinte d'amitié et de reconnaissance à l'égard d'une génération d'autant plus aimable qu'elle ne s'est pas contentée de ronronner dans l'exercice de la critique. La connaissance de ce sous-texte – et de bien d'autres éléments génétiques – n'est pas nécessaire à la saisie des enjeux du film : *Le Mépris* exige moins ce savoir qu'il ne le procure. Il marque cependant un écart tel avec le roman de Moravia (et le personnage de Rheingold) qu'il convenait d'en dresser, même à la serpe, les contours, ne serait-ce que pour mieux *savoir oublier* Fritz Lang – « et Brigitte Bardot, et Michel Piccoli, et Jack Palance », pour parodier le générique parlé du film. Il faut cependant rappeler (autre « rétrospection ») que Godard avait pour ainsi dire « traité par le mépris » le roman de Moravia, affectant de le tenir pour « un vulgaire et joli roman de gare⁷ », de ceux dont on peut tirer des bons films... On a souvent eu tendance à prendre pour argent comptant une telle déclaration tant le film de Godard métamorphose le roman de Moravia, en donnant en particulier au matériau spécifiquement italien une coloration internationale : le scénariste Paul Javal (Michel Piccoli) et sa femme Camille (Brigitte Bardot) sont français ; le producteur Jeremie Prokosch est désormais américain, et les personnages emploient le plus souvent leur idiome propre. Le gosier de métal du cinéma parle toutes les langues, et il faut souligner le rôle apparemment secondaire de Francesca (Georgia Moll), assistante du producteur et surtout indispensable truchement entre les agents de production. Film polyglotte, *Le Mépris* rend peut-être par là hommage à Mallarmé jugeant « les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême⁸ », à la nuance près qu'il touche moins ici à un désarroi babélien qu'à un art en effet suprême qui sait déjouer les pièges du monolinguisme et de la représentation en accentuant les défauts et difficultés de la communication au sein d'une production internationale. Mais *Le Mépris* doit davantage qu'on ne croit ou que ne veut bien le dire Godard au roman de Moravia. Il lui emprunte sa structure, des pans entiers de dialogue, les situations les plus dramatiques, le ton insupportable du protagoniste masculin dans ses atermoiements sur la fidélité. Et quand il ne prélève pas directement, Godard inverse avec talent thèses et propositions à propos de l'adaptation de *L'Odyssée*. Dans le film de Godard, c'est Fritz Lang qui défend la fidélité à Homère alors même que le producteur, bientôt suivi par le scénariste malheureux en ménage, entend orienter l'adaptation de *L'Odyssée* vers une interprétation « psychanalytique » où un Ulysse névrosé tarde à rentrer à Ithaque par peur de trouver un prétendant dans son lit... J'ai évoqué ailleurs⁹ les attendus, y compris traditionnels, d'une telle lecture et ne souhaite pas y revenir frontalement ; il convient simplement de rappeler la position du problème : dans le film, le cinéaste se fait l'avocat de la fidélité, tandis que la défense de cette thèse « classique » est portée par le jeune scénariste dans le roman de Moravia. La fidélité au texte classique et à la fidélité conjugale emblématisée par Pénélope deviennent ainsi les enjeux d'une gigantomachie interprétative d'autant plus saillante que c'est précisément par là que Godard se révèle infidèle à Moravia. Et le personnage du cinéaste se révèle à cet égard tout à fait représentatif de la défiguration godardienne du matériau romanesque initial.

Rheingold apparaît au chapitre 8 du *Mépris*, c'est-à-dire au tiers du roman, dans le bureau du producteur Battista. Le personnage principal – pour ne pas dire le héros –, le scénariste Riccardo Molteni, est alors tout absorbé par ses problèmes conjugaux. Il travaille déjà pour

⁷ Jean-Luc Godard, « Le Mépris », *Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963 ; repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, 1950-1984, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 1998, p. 248.

⁸ Stéphane Mallarmé, « Crise du vers », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 363.

⁹ Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran*, op. cit., p. 317-334 ; *Le Mépris*, op. cit., p. 25-37.

Battista, lequel lui a laissé entendre (au chapitre 6) qu'il avait un autre projet pour lui. Il est en effet en train d'écrire un film qui doit être réalisé par Pasetti, un jeune metteur en scène, pas très connu, qui fait partie de l'« écurie » de Battista et avec lequel il a passé un moment – réunion, apéritif, déjeuner avec la femme du cinéaste – en ce même chapitre 6. L'homme est singulièrement dénué de prestige, il a invité « à la bonne franquette » un Molteni déjà submergé par la pensée que sa femme ne l'aime plus et qui ne prête aucune attention à la fin de ce passage à l'arrivée d'un des enfants du couple Pasetti. Il s'agit d'une scène intéressante, très « moravienne », qui rappelle les décrochages des personnages que l'écrivain observe avec cruauté, notamment dans ses nouvelles¹⁰. Tout envahi par ses petits problèmes, le personnage « pense à autre chose », « n'y est pas ». Une telle attitude ne porte pas à conséquence dans ce contexte où la médiocrité des interlocuteurs permet le délestage sans frais d'une intériorité aussi oiseuse qu'incontrôlable. Deux chapitres plus loin, Rheingold apparaît donc (c'est une apparition) dans le bureau de Battista :

Davanti la sua scrivania stava seduto qualcuno che egli mi presentò con il nome di Rheingold. Sapevo benissimo chi fosse costui, sebbene fosse la prima volta che l'incontravo. Rheingold era un regista tedesco, che in Germania, al tempo del cinema prenazista, aveva diretto alcuni film del genere colossale i quali, allora, avevano riportato un notevole successo. Rheingold non era certo della classe dei Pabst o dei Lang ; ma era pur sempre un regista dignitoso, per niente commerciale, con ambizioni forse discutibili ma pur sempre serie. Di lui, dopo l'avvento di Hitler, non si era saputo più niente. Si era detto che lavorasse ad Hollywood, ma nessun film firmato da lui era stato proiettato negli ultimi anni in Italia. Ora, secco, rispuntava stranamente nell'ufficio di Battista.

Devant le bureau était assis quelqu'un qu'il me présenta sous le nom de Rheingold. Je savais qui était ce personnage, mais le voyais pour la première fois. Rheingold était un metteur en scène allemand qui, dans son pays, avait dirigé quelques films du genre « kolossal » dont le succès avait été considérable. Rheingold n'était certes pas de la classe d'un Pabst ou d'un Lang ; mais c'était un metteur en scène de valeur qui n'avait pas l'esprit commercial et dont les ambitions peut-être discutables étaient toujours sérieuses. Après l'avènement d'Hitler, il avait sombré dans l'oubli. On avait raconté qu'il travaillait à Hollywood, mais aucun film signé de lui n'avait jamais été projeté en Italie durant ces dernières années. Et le voilà qui reparaisait étrangement dans le bureau de Battista¹¹.

Première apparition, ou plutôt premier moment de son apparition, qui appelle déjà quelques remarques. Son nom tout d'abord, qui mêle référence à Wagner et marque de judéité, révèle l'inventivité onomastique de l'écrivain Moravia. On notera aussi que le cinéaste, et ce tout le long du roman, sera désigné par son seul patronyme ; dépourvu de prénom, il est *réduit* au seul nom propre comme désignateur rigide. En un second temps, l'utilisation de l'adjectif *kolossal* et le succès attaché à ces productions aux temps des studios de Babelsberg et de la UFA posent de nouveaux problèmes : c'est bien la recherche d'un maître du « spectaculaire » (le mot apparaît plusieurs fois dans le roman) qui a conduit Battista à désirer travailler avec Rheingold. On s'aperçoit ainsi que la torsion godardienne des pôles et l'inversion des motifs, si réelle et fondée qu'elle puisse paraître, n'est pas aussi radicale qu'on pouvait le croire : même pour Battista, ou pour Battista aussi, comme pour le producteur américain Jeremie Prokosch chez Godard, il y aura « erreur sur la marchandise », quelque vice caché dans sa collaboration avec un cinéaste qui se croira malin en imaginant

¹⁰ J'avoue un penchant coupable pour le recueil de nouvelles *Bof!* (trad. Simone de Vergennes, Paris, Flammarion, 1982 ; *Boh*, Milan, Bompiani, 1976). Les apprentis scénaristes (ou nouvellistes) intéressés par les formes mineures du discours intérieur – Moravia n'est ni Henry James ni Virginia Woolf – partagent en général ledit penchant quand ils se plongent dans ce recueil tardif et cependant déjà oublié du petit maître italien – je me permets de rappeler que les petits maîtres sont presque toujours de grands artistes.

¹¹ Alberto Moravia, *Il disprezzo*, Milan, Bompiani, 1954, p. 81-82 ; *Le Mépris*, op. cit., p. 91.

circonvenir le producteur ou persuader le scénariste du bien-fondé de sa « lecture » de *L'Odyssée*. Une troisième remarque s'impose à propos de la *judéité* induite par le nom de Rheingold, confirmée par son destin, jamais énoncée cependant ; le lecteur est supposé comprendre. L'indétermination, ou plutôt l'absence de détermination explicite, pourra paraître lourde de sens quand, à chacune de ses apparitions – toujours théoriques, quasi-schématiques –, Rheingold incarnera une figure typiquement germanique et mal accordée à « l'esprit latin » de Molteni mais aussi de Battista. Son interprétation psychanalytique de *L'Odyssée* offusque le traditionaliste Molteni (qui ne sait pourtant pas le grec, énième vacherie de l'écrivain à son personnage), mais le progressiste Moravia ne se privera pas de reconduire certains clichés caricaturaux dans sa charge contre l'intellectuel juif allemand. Godard bouleverse les polarités quand il attribue à Fritz Lang la défense de l'interprétation classique. Il se livre à une brillante opération *pro domo sua* en plaquant les thèses des *Cahiers du cinéma* sur le personnage du cinéaste, seul auteur du film – à la fin du *Mépris* Lang reste à la manœuvre après le décès du producteur – et représentant de la culture classique par sa fidélité à la lettre comme à l'esprit du texte homérique. Mais le geste de Godard reste tributaire en quelque façon et malgré qu'il en ait de la posture latine de Moravia. Un quatrième point à relever dans la présentation de Rheingold par Moravia concerne *les autres noms propres*, ceux des cinéastes Pabst et Lang qui figurent des positions de célébrité légitimées par l'histoire de l'art cinématographique en comparaison desquelles Rheingold est délibérément dévalorisé ; tout se passe comme si le cinéaste fictif ne pouvait entrer en concurrence avec les grands noms de l'histoire : le cinéaste inventé « pèsera » toujours moins que le cinéaste importé – le recours de Godard à la présence réelle de Lang accentuera d'évidence la portée d'une telle évidence. Il faut aussi noter la reconduction par Moravia de valeurs cinéphiliques d'époque (rappelons qu'il écrit en 1954) : Pabst est encore un nom, bientôt il ne sera plus qu'un nom. Quelque injuste que puisse paraître un tel avis pour l'auteur de classiques allemands comme *Loulou* (1929), *Le Journal d'une fille perdue* (1929) ou *L'Opéra de quat'sous* (1931), il marque une évolution du goût, non encore perceptible de façon claire en 1954 – ce qui est précieux en terme d'historicité –, mais réellement inexorable, en dépit de la présence sublime et éternelle de Louise Brooks dans les deux premières œuvres citées. *A contrario*, Lang commence à sortir du purgatoire au milieu des années 1950 parce que, comme on l'a vu, les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague prendront au sérieux les films de sa période américaine¹². Il n'est cependant pas exclu que la présence du nom de Lang dans le texte du roman ait pu donner des idées au plus célèbre d'entre eux quand il s'est agi d'adapter *Le Mépris*. Le fait que Rheingold soit « tombé dans l'oubli » renvoie cependant à la destinée de Fritz Lang, non seulement avant sa résurrection par la critique française, mais malheureusement aussi au moment du *Mépris* : si son œuvre vient de retrouver sa place dans l'histoire, Fritz Lang n'intéresse plus les producteurs et le vieux cinéaste ne sait pas qu'il a tourné son dernier film (*Le Diabolique Docteur Mabuse*) en Allemagne trois ans plus tôt. Corrélativement, il faut s'interroger enfin sur l'oubli de Rheingold, en Italie et peut-être ailleurs, et sur les motivations réelles de Battista à embaucher un *has been* germanique à Cinecittà. Ce n'est pas « parce qu'il faut un metteur en scène allemand pour filmer *L'Odyssée* », comme l'affirmait Prokosch en renvoyant à Schliemann (!) au début du film de Godard, mais de façon bien plus probable par un désir de spectaculaire. Il n'est pas interdit de faire droit sur ce point à la cinéphilie de Moravia : le métafilm hollywoodien *The Bad and the Beautiful* (*Les Ensorcelés*, V. Minnelli, 1953) montrait un producteur démoniaque – il est « The Bad » du titre – remplacer à la réalisation un ami de jeunesse par un autre metteur en scène allemand fictif appelé Von Ellstein parce que son projet grandiose, décalque fictionnel de *Gone with the Wind*, appelait le sens du

¹² L'ouvrage que lit Brigitte Bardot dans sa baignoire (Luc Moullet, *Fritz Lang*, Seghers, 1963) vient de paraître au moment du tournage ; il est signé par l'un des critiques-cinéastes des *Cahiers du cinéma* et consacre éditorialement la réhabilitation de l'œuvre américaine de Fritz Lang.

spectaculaire du maître germanique¹³. Le film a été distribué en Europe au moment de l'écriture du *Mépris* : sa grande qualité artistique, soutenue par l'une des plus marquantes interprétations de Kirk Douglas, ne pouvait laisser indifférent le romancier familier des salles obscures. Je laisse délibérément de côté les considérations sur le topos de « la Grèce allemande », tel qu'il est réactivé plus particulièrement par le film de Godard, mais je tiens en revanche à souligner que le cinéaste reprend de nombreux éléments de composition à Moravia, notamment dans la création du personnage du producteur et de ses motivations, souvent assez crues : les désirs des producteurs apparaissent identiques dans le livre comme dans le film et, par delà le spectaculaire, convergent vers – comment le dire ? – « l'origine du monde » : Battista et Prokosch veulent voir des femmes dévêtues dans leur film, et n'hésitent pas l'un comme l'autre à coucher avec la femme du scénariste.

L'apparition de la figure de Rheingold renvoie en effet directement au désir polymorphe de Battista : le producteur fait exister le monde du film ; il est à la fois le démiurge et le dieu (« *I like Gods* », dira sobrement Prokosch chez Godard) d'une cosmopoïèse aux retombées sonnantes et trébuchantes – le prestige, l'argent, le sexe. L'*hubris* appelle le châtement, tandis que le scénariste et le cinéma survivront pour ainsi dire malgré eux à une entreprise marquée par la fatalité, surtout pour ce pauvre Riccardo Molteni. Sa relation avec Rheingold va se révéler de plus en plus tendue compte tenu de leurs interprétations divergentes de la fidélité de Pénélope et des évidents échos de ces débats dans la vie conjugale du scénariste. *Le Mépris* peut être lu aussi comme un « roman de gare » sur la déliquescence d'un couple, thème moravien par excellence, en un temps où le terme d'« incommunicabilité » est devenu l'alpha et l'omega des relations amoureuses et/ou conjugales. Au regard de ce thème existentiel, les deux autres apparitions de Rheingold, c'est-à-dire deux longs dialogues sur Homère avec Riccardo, peuvent apparaître comme des sortes de tunnels interprétatifs hétérogènes à la forme romanesque. Il serait injuste d'adopter un tel point de vue, et ce pour deux raisons : le système d'échos déjà évoqué de ces conversations dans la vie de Molteni ; et surtout l'importance de ces débats de *Kulturkritik*, parfois dignes des conversations entre Settembrini et Castorp dans *La Montagne magique*, que Godard reprendra sans vergogne en se contentant d'inverser les rôles. Ces deux dialogues, qui confirment par ailleurs la dimension théorique, voire schématique du personnage de Rheingold, opposent un jeune Méditerranéen – Riccardo a entre vingt-cinq et vingt-sept ans dans le roman – et un vieil Allemand au sujet d'Homère. Il est hors de question de se livrer ici à l'exégèse des thèses défendues par l'un et l'autre. Il vaut mieux se concentrer sur l'articulation romanesque fondée sur des détails prégnants. Ainsi, lors de leur première entrevue, Molteni avait fait surgir en voyant Rheingold le portrait de Goethe en une véritable et dérisoire épiphanie. Contrairement à Godard qui montrait Lang en majesté dans la salle de projection, ou avec une vraie tendresse en filmant le vieil homme solitaire en train de fumer une cigarette, à l'inverse donc d'un Godard pour qui tout ce qui touche à Lang est célébration et encens, Moravia se livre à un travail infiniment destructeur. Le passage débutait par l'évocation de « la figure noble, régulière, olympienne de Rheingold [qui] rappelait ce portrait », et se terminait, après l'extinction mécanique du sourire sur son visage, par une comparaison avec « la lune [qui] s'éteint quand un nuage passe devant elle¹⁴ ». En dépit de son autorité, de son ascendant et de son plus grand âge, Rheingold demeure un faire-valoir encore une fois plutôt abstrait de la détresse conjugale de Molteni, ce qui ne va pas sans talent de la part de Moravia quand il évoque – la formule passera à la postérité – « cette

¹³ Voir à ce propos Jean-Loup Bourget, « Hollywood au regard du mélodrame », in *Hollywood au miroir, Revue française d'études américaines*, n° 19, 1984, p. 99-106 ; et Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, op. cit.*, p. 302-310.

¹⁴ « Così, altrettanto nobile, regolare, olimpica, quella [faccia] di Rheingold » ; « come si spegne la luna in cielo se vi passa davanti una nube ». Alberto Moravia, *Il disprezzo, op. cit.*, p. 82-83 ; *Le Mépris, op. cit.*, p. 91-92.

barbare de Pénélope¹⁵ » à la fin de leur second entretien. Le fameux passage de Dante (à partir de « *Quando mi diparti' da Circe* », *Inferno*, ch. XXVI) consacré au récit de la mort d'Ulysse et de ses compagnons – qui deviendra la réplique « classiciste » de Lang aux *bad intentions* du producteur dans la salle de projection – figure lui aussi dans le texte du roman. Grand voleur de citations, Godard pille Moravia sans aucun complexe et se contente une nouvelle fois d'inverser les attributions en faisant de Lang le porte-parole exemplaire (*der Repräsentant*, en termes schillériens) de la culture classique.

Quand, dans le roman, Molteni défend la thèse classique de l'unité indécomposable de l'univers homérique (« dans cette forme qui ne se laisse ni analyser ni décomposer et qui est ce qu'elle est [...] – le monde d'Homère est un monde réel », tirade reprise par Lang dans la séquence du cinéma à la fin de la partie romaine du film), il s'expose à une volée de bois vert de Rheingold : « Extériorisme... extériorisme... mon cher Molteni ! Comme tous les Latins vous voyez les choses de l'extérieur et ne comprenez pas que nous puissions les voir par l'intérieur...¹⁶ ». Jean-Luc Godard ne pouvait reprendre une telle réplique sans fausser la logique d'inversion des thèses. Le cinéaste paraît adopter le point de vue de Lang et donc celui de Molteni. Plusieurs indices le rapprochent pour un temps Godard d'un tel classicisme : la citation du *Cimetière marin* sur le dernier plan du film n'a pas été conservée, mais son insertion dans le scénario original¹⁷ n'est pas la moindre preuve d'un désir de célébration. On peut objecter que le retrait final des deux vers de Valéry indique à tout le moins une hésitation chez le cinéaste ; il me semble cependant qu'il vaut mieux sur ce point privilégier l'art et la pratique, et laisser de côté les grandes catégories historico-esthétiques. Plutôt qu'évoquer « un long regard sur le calme des Dieux », Godard invoque le silence (« *Silenzio !* », est le dernier mot, lui aussi fameux, du *Mépris*), ce qui signifie après tout la même chose, sans le caractère pompeux de la citation. Mais, comme rien ne se perd chez Godard, la citation sur fond bleu de Méditerranée, se trouvera mieux à sa place – et avec l'éternité « mer allée avec le soleil » de Rimbaud de surcroît – à la toute fin de *Pierrot le fou* (1965). Godard le moderne a en définitive besoin d'un arsenal citationnel largement repris à Moravia pour célébrer le cinéma classique qui disparaît. Cette position au second degré dans l'histoire de son art ne l'empêche pas de privilégier à son propre usage l'« extériorisme » vilipendé par Rheingold. Godard retrouve par là, ce n'est pas la première fois, l'une des grandes options de la philosophie contemporaine. S'il se sentait proche de Husserl, Sartre et Merleau-Ponty dans sa jeunesse, *sa reconnaissance de l'extérieur* doit moins ici à la phénoménologie qu'à la critique du « mythe de l'intériorité » inspirée par Ludwig Wittgenstein, et que l'on retrouve en France chez des philosophes comme Jacques Bouveresse et Vincent Descombes. La meilleure réponse à ceux qui, comme Rheingold, osent envisager une Pénélope barbare consiste à leur retourner le compliment : comme l'a bien vu en son temps un autre penseur français, c'est la barbarie qui peut se révéler « intérieure¹⁸ » quand le sujet outrepassé ses droits. Ce thème a également été celui d'un philosophe italien d'importance, Giorgio Colli, l'éditeur de Nietzsche. À en juger par le passage que je souhaite citer en guise de conclusion, il va sans dire que Rheingold y verrait un exemple caractérisé d'« extériorisme latin » : « Fondements de la civilisation : reconnaître ce qui est différent de nous. Ce qui s'appelle religion, nature, société, culture. Le signe de la décadence, c'est l'intériorisation, le fait de tout rapporter à nous : philosophie et

¹⁵ « quella barbara di Penelope ». *Il disprezzo*, op. cit., p. 197 ; *Le Mépris*, op. cit., p. 186.

¹⁶ « in questa forma, insomma, che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che è [...] – il mondo di Omero è un mondo reale » ; « Estroverso, extroverso ... lei Molteni, come tutti i mediterranei, è un extroverso e non capisce chi è introverso... ». *Il Disprezzo*, op. cit., p. 150 ; *Le Mépris*, op. cit., p. 148.

¹⁷ Page reproduite in Marc Cerisuelo, *Le Mépris*, op. cit., p. 33.

¹⁸ Jean-François Mattéi, *La Barbarie intérieure*, Paris, P.U.F., 1999.

science moderne¹⁹ ». Il conviendrait, par probité, de donner quelque tribune à l'intériorité du point de vue de Moravia, écrivain qui excelle à en déjouer les leurres, et qui cependant ne peut s'empêcher de succomber malgré tout à ses vertiges. Mais comme l'écrivait Nietzsche dans *Ecce Homo* : « Rien de décisif ne se bâtit que sur un malgré tout ».

Marc CERISUELO

Université Paris-Est Marne-la-Vallée, LISAA

¹⁹ Giorgio Colli, *Philosophie de la distance. Cahiers posthumes I*, trad. fr. par Patricia Farazzi, Paris, Éditions de l'Éclat, 1999, p. 31.