

Jean-Luc Godard, 1962

Prenant la relève du *Petit Soldat*, tourné courant 1960 – et pour l’heure toujours interdit par la censure –, du sublime *Vivre sa vie* (1962) et d’un segment du film choral *Ro.Go.Pa.G* (id.), *Les Carabiniers* est la douzième œuvre enfantée par Jean-Luc Godard, produite, une fois de plus, par l’incontournable Georges de Beauregard, rejoint ici par le nabab Carlo Ponti. Provisoirement en rupture, pour la première fois de sa carrière, avec ses acteurs estampillés « Nouveaux-Vagues » (Belmondo, Brialy, Karina, Subor, Marie Dubois...) de prédilection, au reste déjà tous peu ou prou identifiés par le grand public, Godard appuie son propos sur un quatuor d’interprètes somme toute insolite, au sein duquel les troublantes Geneviève Galéa – révélation des *Petits Chats* (Jacques R. Villa, 1960), autre film en délicatesse avec la Censure, et future mère à la ville d’Emmanuelle Béart – et Catherine Ribeiro, point encore passionaria de la Fête de l’Huma et des années-Mitterrand, constituent un contrepoint féminin de choix au binôme formé tout au long du film par le bellâtre Marino Masé (*Le Guépard*, *Portier de nuit*, *Le Parrain 3*), futur récurrent du « Bis » transalpin (*Black Emanuelle autour du monde*, *Contamination*, *Ténèbres*), et le petit frère de Luc Moullet, à l’écran Albert Juross (*Les Contrebandières*). Hasard ou coïncidence, l’une – Galéa – y effectuera sa quatrième et ultime apparition à l’écran, tandis que l’autre – Ribeiro – trouvera dans *Les Carabiniers* le point de départ d’une carrière cinématographique tout sauf commerciale, « riche » elle aussi d’exactly quatre titres, que l’on reverra par la suite chez Mario Costa (*L’Attaque de Fort Adams/Buffalo Bill*, *le héros du Far West*, 1964), Claude Pierson (*Ils sont nus*, 1965), puis, enfin, Jacques Richard (*Né*, 1975).

Dédié à Jean Vigo, *Les Carabiniers* se présente d’emblée comme un pamphlet antimilitariste, doublé d’une satire acerbe des mœurs bellicistes. Deux carabiniers débarquent dans la ferme d’un patelin imaginaire, au prétexte d’une lettre de mobilisation signée de la main du roi et ordonnant aux hommes de se rendre au front. Ils y rencontrent deux nigauds qu’ils parviennent à enrôler, aveuglés qu’ils sont par les richesses qu’on leur fait miroiter. S’appuyant sur un scénario conçu par Jean Gruault et Roberto Rossellini, lui-même inspiré par la pièce de théâtre éponyme de Beniamino Joppolo, Godard exprime l’absurdité de la guerre par le non-sens et l’exagération. Dès le départ, on y énumère gaillardement les exactions possibles lors de conflits armés, d’ordinaire sanctionnées par la loi, mais mises en pratique par les deux nouvelles recrues dès leur entrée en fonction. La liste des « biens » susceptibles de se voir accaparer par les soldats en territoire ennemi (au choix : Maserati, usines de chocolat, « femmes qui se déshabillent... ») tourne rapidement au « name dropping » soutenu et définit le contour d’une farce post-situationniste, pointant du doigt l’avidité du peuple, conditionné par la société de consommation.

Photographié dans un noir et blanc relativement plat par le fidèle Raoul Coutard (*À bout de souffle*, *Le Mépris*, *Alphaville*, *une étrange aventure de Lemmy Caution*), le film adopte une technique aléatoire, privilégiant les brusques ruptures de rythme (montage abrupt, raccords « à la serpe ») et de ton, rappelant parfois le « cinéma vérité », voire le documentaire. On décèle sans peine le legs des tournages libres de la Nouvelle Vague, contrebalancé par le jeu sciemment théâtral des acteurs. Des panneaux titres au contenu distancié abrègent ponctuellement l’action et morcellent le tout en de multiples scénettes. L’emploi régulier de « stock-shots », principalement issus d’images d’archives, participe pour sa part au chaos

ambiant et au caractère brouillon de l'œuvre, volontiers assumé par son géniteur, mais qui provoquera dès sa sortie l'ire de l'intelligentsia critique.

La séquence du Cinématographe, au cours de laquelle le simplet Michel-Ange (Albert Juross) reprend à son compte la réaction du public à la première projection d'*Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Louis et Auguste Lumière, 1895), avant de détruire l'écran de la salle en tentant de rejoindre une jeune et jolie mondaine au bain, fonctionne sur d'irrésistibles ressorts comiques et illustre parfaitement la nature décalée du film. Jusqu'à la dernière seconde, *Les Carabiniers* part complètement en vrille et défie ouvertement la vraisemblance. On se plaît à imaginer JLG faisant mumuse avec ses soldats comme un gosse manipulant ses jouets. À cet infime détail près qu'on est bien loin, ici, de l'hyper héroïsme de G.I. Joe...

Alan Deprez