

UN CINÉMA POUR PENSER L'ÉCONOMIE POLITIQUE ?



Dans les sociétés industrialisées contemporaines, qui exaltent sans réserve la liberté de choix et d'accès aux biens de consommation, l'économique est plus que jamais marqué par la prééminence constitutive de la règle, semblant ainsi réaffirmer une fidélité à son étymologie *oikos nomos*. Une règle subtile et multiforme destinée à être intériorisée, qui s'inscrit fondamentalement dans le projet de géométrisation du monde au travers d'un discours qui traduit l'emprise d'une logique technocratico-instrumentale. En dépit des récurrentes critiques dont il est depuis longtemps l'objet, le paradigme néo-classique demeure une référence omniprésente : grâce au secours d'une « main invisible », la généralisation de comportements inspirés du principe de maximisation de l'intérêt particulier produirait un intérêt collectif optimum.

Selon ce modèle, les mécanismes concurrentiels tendraient à sélectionner les comportements et les entreprises les plus conformes à la rationalité maximisatrice. Pourtant, alors même que se confirme l'ascendant du néolibéralisme, les théories qui ont fait les beaux jours des sciences économiques semblent inexorablement suivre une pente marquée à la fois par l'aporie et la fuite dans une vaine mathématisation. Une certaine réalité reconstruite s'impose comme état de nature et se présente comme incontestable, disqualifiant *a priori* toute démarche autre que positiviste. On pourrait en rester là et assister dans une hébétude parfois mâtinée de fascination à l'installation de la « nouvelle économie » et à ses sursauts¹. On pourrait aussi, face à l'impossible deuil de la venue d'un nouveau Keynes qui ne vient pas, enfin prendre les chemins de traverse

et explorer d'autres contrées. Accepter de sortir des prudences de la spécialisation académique et se tourner vers un des monstres du XX^e siècle, le cinéma, afin d'examiner en quoi cet objet interlope peut se révéler pertinent pour excéder les enfermements et sortir des tautologies qui saturent ce qu'il est convenu d'appeler « la pensée économique ».

Cette proposition a de quoi surprendre tant il est courant de considérer que le cinéma ne peut s'extraire de son atavique condition de divertissement populaire ou, grâce à l'indulgence et l'entêtée conviction de quelques-uns, de son héroïsme marqué par l'artisti- cité. Une telle approche mérite pourtant d'être considérée, tant il semble nécessaire de contribuer au développement d'une pensée du complexe et du contexte face à une science économique qui impose le primat du quanti-

1. Dans les pays industrialisés, le XX^e siècle s'achève comme il a commencé, marqué par une profusion de technologies disponibles, d'abondants capitaux prêts à s'investir et par un puissant mouvement de mondialisation, avec les mêmes espérances en plus désenchanté et les mêmes déséquilibres, la démesure dans l'accès aux biens n'ayant jamais été si éclatante. Les prophètes d'aujourd'hui qui exaltent la « nouvelle économie » n'ont rien à envier à ceux de la Belle Époque. Dans le cadre d'un capitalisme plus décentralisé et individualisé, la « création de valeur » est présentée comme critère prépondérant des décisions économiques et comme justification de celles-ci, laissant dans l'ombre les questions relatives aux modalités de sa création et aux conditions de sa répartition. L'espoir s'alimente aujourd'hui aux mêmes sources qu'hier : la création globale de richesses l'emporterait sur les effets de disparité, le dynamisme de quelques-uns entraînant, selon ce credo, la progression de tous les autres.

tatif et de la mesure, alors qu'elle ne s'applique qu'à ce qui lui semble mesurable. Privilégiant une perspective exploratoire, propre à tracer quelques voies d'approfondissement, les développements qui vont suivre font d'abord référence à quelques films et à quelques auteurs qui ont marqué l'histoire classique du cinéma pour ensuite souligner l'importance de l'œuvre de Godard en tant que pensée originale et visionnaire de l'économie politique.

Une longue tradition de films de fiction qui donnent à penser une certaine réalité économique

L'institutionnalisation du cinéma au début du XX^e siècle, sa constitution en art du spectacle et le rôle déterminant d'un oligopole de *majors* pourrait laisser supposer que le projet d'attirer et de faire rêver un large public conduirait à écarter des écrans les représentations qui portent sur les questions économiques. L'étude du vaste corpus constitué par les films de fiction réalisés dans les pays industrialisés fait au contraire apparaître la récurrence de cette thématique, non seulement en tant que donnée contextuelle des personnages mis en scène, mais encore comme problématique centrale. Les représentations du monde des affaires, des marchés, de l'argent, des relations sociales sont très courantes tout au long du siècle, y compris dans les productions hollywoodiennes, et l'on est frappé par la permanence des figures, notamment celle du patron avide de pouvoir et passé maître dans l'art de la combine, ce qui n'exclut pas le développement d'approches moins caricaturales qui mettent en scène l'entrepreneur comme héros d'un modèle économique moins écrasé par le pouvoir sans partage du capital.

Dans les années vingt et trente, nombreuses sont les représentations de la Bourse comme haut lieu de la confusion, de l'ébullition et de la manipulation. Le personnage emblématique de *Mabuse*, dont le visage diabolique vient en surimpression de nombreux plans qui représentent les marchés, ne songe qu'à s'enrichir et à faire triompher sa volonté de puissance sans limite². Il manipule l'information et influe sur les cours, il accumule une immense fortune et contribue à la ruine de nombreux investisseurs, notamment de « petits porteurs ». Par-delà les cours, ce qui le passionne c'est de jouer avec les destinées humaines. L'anomie, la dépression, le dégoût de vivre, le manque de perspectives sont des terrains particulièrement propices à l'emprise de personnages machiavéliques qui, face au désordre et à la déliquescence, proposent avec succès un ordre nouveau, le gangstérisme et le fascisme prospérant sur le torve consentement, sur la veulerie, sur l'indolence. Dès le début des années vingt, Fritz Lang montre l'extension d'une peste qui le conduira à devoir quitter l'Allemagne. Marcel L'Herbier, dans *L'Argent*, met en scène la lutte sans merci de grands patrons de la finance et de l'industrie prêts à tout pour l'emporter³ : une fresque intemporelle, de vastes décors et des personnages prisonniers d'une frénésie dont ils ne sont pas maîtres, ce qui souligne la surdétermination exercée par les marchés et les logiques de l'argent⁴. Dans *Samson*, Brachart, interprété par Harry Baur, est la figure du capitalisme à la française, le patron de la Société des Cuivres Africains⁵ qui prospère sur une économie coloniale, avant le succès contemporain des abondants discours qui exaltent ou dénoncent ce qu'il est convenu d'appeler « la mondialisation ». On y

retrouve la récurrente représentation de la Bourse, de ses extravagances tribales, du délit d'initié comme fondement du grand art financier, qui fait la fortune de quelques-uns grâce à la crédulité du plus grand nombre. Face au monde des affaires apparaît l'indépendance chimérique de la presse et des médias⁶. Tout peut s'acheter : ce n'est qu'une question de prix. Dans cette France des années trente, on retrouve la charge rituelle contre les « gros » qui ne peut dissimuler une dévotion confite pour le patrimoine, une tradition dans laquelle la fortune récente est peu convenable, alors que celle qui provient de l'héritage suscite la révérence. Mais face à la richesse, l'indulgence finit par l'emporter : un cocktail de résolution, d'habileté et d'expiation ouvre le multiséculaire commerce entre les privilèges de la naissance et les ressources actualisées de la veine entrepreneuriale.

De l'autre côté de l'Atlantique, le capitalisme est également confronté à de profondes mutations et empêtré dans la Grande Dépression. Dans le légendaire *The Grapes of Wrath* de John Ford⁷, Tom Load interprété par Henry Fonda rejoint la ferme de sa famille dans l'Oklahoma. La maison est vide, les champs désertés après l'expulsion des familles par la compagnie Shawnee. Un monde traditionnel s'éteint, un autre prend place. Désarroi, mutations, ruptures, agonies. Un nouveau monde qui ne s'embarasse guère d'enracinements désuets, ni des vestiges du passé. Un attachement à une terre qui serait sienne pour y avoir œuvré, confronté à une appropriation en termes d'action, d'obligation dont l'abstraction croissante devrait réduire la possibilité même que soient encore posées ces questions premières⁸. Il faut quitter la terre et tout ce qu'elle représente. L'avancée

2. *Dr Mabuse, Der grosse Spieler - ein Bild der Zeit (Le grand joueur. Un tableau du temps)*, Fritz Lang, 1922.

3. On se souvient de la célèbre séquence de la Bourse pour laquelle L'Herbier eut recours à un dispositif de prise de vue à l'aplomb de la Corbeille, qui descend sur cette foule de commis d'agents de change en ébullition (deux mille figurants, quinze caméras, etc.). *L'Argent*, Marcel L'Herbier, 1928.

4. Cf. *Le Cinéma et l'argent*, Laurent Creton (dir.), Nathan, Paris, 2000, 200 p.

5. *Samson*, Maurice Tourneur, 1936.

6. Cf. les problématiques contemporaines d'une concentration redoutée, réglementée par les pouvoirs publics et dans le même temps encouragée au nom des impératifs de compétitivité sur les marchés mondiaux, notamment le cas emblématique de la fusion-intégration Vivendi / Universal / Canal + / Havas.

7. *The Grapes of Wrath (Les Raisins de la colère)*, réalisé par John Ford, produit par Darryl F. Zanuck pour la Fox, 1940, d'après le roman de Steinbeck, avec Henry Fonda dans le rôle de Tom Load, Jane Darwell (Ma Load), John Carradine (Casey).

8. Muley : « Plusieurs d'entre nous y sont morts. Et c'est ce qui la fait nôtre ! D'y être né, d'y avoir travaillé, d'y être mort. Et non pas un bout de papier avec des écritures ! ».

est inexorable, à la fois frontale et interstitielle. Règne de la société anonyme, de la mise en abyme qui place l'interlocuteur avec lequel on aimerait se colleter dans un ailleurs toujours plus abstrait et insaisissable. Ce mandataire des intérêts de la compagnie Shawnee venu expulser les familles, qui est-il ? Un salarié qui ne fait que son travail, mission qui, si elle n'était pas accomplie par lui, le serait par un autre. Où est le patron ? Lui aussi, un acteur parmi tant d'autres, aisément substituable. Et qui sont les propriétaires de l'entreprise ? Les banques, à l'Est, à l'Ouest. À quoi bon résister ? Il faut être raisonnable... Cette représentation qui semble plaider l'acceptation de ce qui est plus fort que soi est ambiguë, mais Ford décape aussi les illusions et met à jour les leurres, la brutalité de la grande machinerie, la parole de pouvoir destinée à faire accepter les conséquences de grands désordres présentés comme naturels et inéluctables.

Frank Capra, quant à lui, adopte une tout autre posture : il analyse la crise, cette maladie du corps social, et plaide pour le *New Deal* (Franklin Delano Roosevelt dont il est l'ami sera élu Président des États-Unis en 1933). Il se plaît à identifier les lieux du pouvoir et donne aux stratégies d'acteur toute leur importance. Pour lui, les choix politiques et les décisions prises par les individus ne sont pas insignifiants. Alors qu'il lui est souvent reproché un certain moralisme et quelques discours convenus sur la démocratie, il défend un *New Deal* qui n'est pas seulement keynésien mais repose sur un certain type de comportement des entrepreneurs et des banquiers. Capra manifeste une croyance en la politique, en la vertu de la parole qui s'échange dans l'espace public et participe d'une symbolisation indispensable à la constitution des sociétés humaines. Point de radicalisme critique, mais l'inscription dans le débat qui oppose les thèses de l'école classique à l'hétérodoxie

keynésienne visant à sortir de la crise et conduisant à faire émerger un nouveau mode de régulation du capitalisme.

Dans *American Madness*⁹, Dickson, patron de la banque, doit faire face à son Conseil d'administration qui veut le destituer, lui reprochant une gestion insuffisamment attentive aux risques encourus et aux résultats financiers. La manœuvre est inspirée par quelques hommes d'affaires appliqués à faire main basse sur la banque : lutte pour le pouvoir, antagonisme de l'idéologie ultralibérale qui étend son emprise par le culte des ratios financiers et d'une variante socio-managériale à la Galbraith. Comme le souligne Dickson, dans cette confrontation de deux politiques, on ne peut s'en tenir au déterminisme qui nourrit le renoncement : les individus peuvent jouer un rôle déterminant et il célèbre leur tempérament, leur « *character* », non seulement dans les acceptions de morale et de réputation, mais encore de dessein, d'engagement et de résolution.

Le cinéma de Godard comme pensée de l'économie politique

Face à l'usure de sempiternelles problématiques et à l'épuisement d'arguments qui semblent devenus vains, on en vient à songer qu'en matière d'économie politique une pensée vivante est à trouver du côté du cinéma. Il s'agirait, comme le prône sans relâche Godard, de prendre le cinéma comme méthode de pensée du monde, la réflexion sur l'image étant aujourd'hui un moyen privilégié pour comprendre ce qui s'y joue. Il s'agit donc d'interroger, au regard de son œuvre, la manière dont les paradigmes économiques ont été utilisés et détournés, comment il a tenté, et souvent réussi, tout en s'appuyant sur eux et en les manipulant, à transgresser des pratiques cristallisées par l'institutionnalisation¹⁰.

Un travail de recherche sur la pensée économique qui se consacre à l'œuvre

de Godard conduit à aborder des sujets qui induisent la perplexité, qui confrontent à l'incertitude, qui amènent à être désemparé, à se mettre en danger, dans l'espoir d'y trouver de nouvelles sources de réflexion, des moyens de déconstruire des modèles dominants, peut-être d'élaborer d'autres voies. Une démarche qui se consacre au passage d'un monde à l'autre et qui repose sur l'analyse critique suppose un travail de déconstruction et qui ne renonce pas à bâtir. Il s'agit en particulier de réinterroger certains présupposés, les limites et les contradictions de démarches qui font la part belle à la projection supposée omnipotente de systèmes de rationalisation à de multiples objets.

Godard comme auteur, comme chercheur, comme artiste, comme grande figure de la remise en cause de l'ordre établi, pourrait, à première vue, être considéré comme le héraut par excellence d'une croisade anti-économique. L'étude de son œuvre, des conditions de sa réalisation, de son parcours et de son travail de théoricien montrent au contraire qu'il est loin d'être innocent en matière d'économie politique, qu'il a même développé une pensée et une pratique dans ce domaine qui figurent en bonne place au rang de ses contributions majeures. L'économique n'a jamais cessé d'être présent dans ses analyses et dans ses choix : le considérer, s'en saisir, le prendre en compte pour le gérer, le triturer, l'utiliser au service d'un projet et d'une œuvre.

Une difficulté avec Godard, pour celui qui souhaiterait goûter cet enseignement sur un mode didactique, est que l'on ne peut aisément appréhender quelles sont en définitive sa démonstration, sa thèse et sa visée, tant les énoncés marqués par un enchevêtrement de convocations sont métaphoriques et paradoxaux. Par un geste qui peut sembler relever de la commodité mais qui pose aussi une exigence, l'auteur ne prend pas explicitement position, mais crée un monde au sein

9. *American Madness (La Ruée)*, Frank Capra, 1932.

10. Se posent nécessairement de redoutables questions méthodologiques résultant de l'étendue du corpus, de sa diversité et des questions de périodisation. Plus fondamentalement, des problèmes théoriques et épistémologiques lourds concernant l'improbable fertilisation croisée des théories économiques et des théories du cinéma.

duquel et par rapport auquel le spectateur est invité à s'interroger, à remettre en cause des représentations et à cheminer. Godard tend à détruire les traces, à brouiller les pistes, à ne pas s'inscrire dans les schémas usuels qui pourraient faciliter quelque interprétation, quelque installation dans un système de rationalité qu'il dénonce comme pseudo-rationalité.

Le néodarwinisme¹¹, et plus généralement l'économisme ambiant, bénéficient dans l'œuvre de Godard d'une savante déconstruction. Il ne s'agit pas de ces dénonciations convenues qui foisonnent et qui, non seulement ne s'attaquent pas aux colonnes du temple, mais encore participent de leur consolidation. Il transgresse la séparation conventionnelle entre l'artiste et son matériau : l'économique est tissé dans l'œuvre même.

Godard se place en artiste moderne, qui introduit sa propre posture, son propre discours, ses commentaires et ses prises de position dans l'œuvre, et qui en outre étend ses champs d'activité par-delà le cinématographique de fiction *stricto sensu* vers la télévision, l'audiovisuel, la publicité, le film d'entreprise ou le clip vidéo. De la sorte, il développe une double extension de ses activités, à la fois en termes de domaines et de modes d'expression. Un tel mouvement d'extension relève à première vue de la diversification par rapport à ce que l'on appelle communément le métier de base du cinéaste, défini en fait par l'usage et l'institutionnalisation des pratiques. Or, l'analyse stratégique montre que les diversifications réussies sont généralement celles qui cessent d'être des diversifications par le jeu d'une redéfinition du métier. Dès lors, les fameuses stratégies de recentrage sur le métier ne se réduisent pas à des mouvements de

repli sur les activités originelles, mais constituent bien une profonde restructuration d'un métier qui est amené à se définir autrement. De ce point de vue, Godard est depuis longtemps à la pointe d'une offensive stratégique visant à tirer parti des possibilités d'intégration inter-filières au sein de son propre univers de création, proposant une alternative à l'emprise des industries de la communication et d'un système hollywoodien qui tendent à instrumentaliser le cinéma par le jeu des produits dérivés et de la valorisation transposée dans d'autres secteurs d'activité.

Dans l'œuvre de Godard, la création et l'innovation sont des figures centrales de libération et de rédemption. Se distinguent et s'opposent une économie financière à une économie productive, une économie de la rente à une économie du profit, profit réinvesti par l'entrepreneur-producteur-réalisateur dans son engagement résolu, et rendu légitime par la création. Un sublime qui ne peut surgir qu'extraït, extirpé, du trivial, de l'impur, du *khaos* : affronter l'hydre dans un geste rédempteur. Cette pensée-cinéma de Godard rompt avec les antagonismes usuels entre écoles libérales et marxistes pour s'inscrire dans l'hétérodoxie schumpétérienne. Joseph Schumpeter, grand théoricien de l'innovation, exalte dans son œuvre l'entrepreneur qui personnalise la liberté de créer et joue un rôle essentiel dans le progrès technique et économique. Il est la « main visible » du marché qui, poursuivant son projet et son intérêt personnel, crée des richesses et fait naître de nouvelles activités : « l'enfance de l'industrie » pourrait-on dire. Selon lui, seules l'innovation et la création peuvent en définitive « racheter » un système au sein duquel, par nécessité, on doit

savoir « cuisiner »¹². Fernand Braudel soulignera que l'auteur de *Capitalisme, socialisme et démocratie* fait de l'entrepreneur le *deus ex machina* du capitalisme. Il lui donne une fonction de légitimation et en définitive de rédempteur¹³.

Quelques traces laissées par Nouvelle vague

Il serait possible de s'appuyer sur de nombreux films de Godard pour développer l'analyse de sa contribution à une autre façon de penser l'économie politique. Dans cet article, le choix se porte sur *Nouvelle Vague*¹⁴, film emblématique sorti en 1990 qui ne porte pas explicitement sur l'économie et pourtant multiplie les questionnements qui le mettent en jeu. Dans ce film, un homme d'affaires s'adresse à Richard Lennox, cadre dirigeant interprété par Alain Delon : « Dites-nous un mot sur votre conception du rôle de chef. » Sa réplique : « Agir en primitif, rêver en stratège. » Cet aphorisme qui lui sert de réponse est un détournement¹⁵ d'une formule largement diffusée dans les milieux managériaux de la fin des années quatre-vingts : « Il faut penser en stratège et agir en sauvage ». « Penser en stratège » renvoie au modèle rationaliste de représentation du monde, et d'action sur celui-ci, au travers d'analyses stratégiques inscrites dans des matrices qui figurent les cartes des champs de bataille modernes. Le « agir en primitif » est plus ambigu mais révèle sans tarder dans un tel contexte le *credo* à faire partager : dans une économie mondialisée, caractérisée par une compétition sans merci, le bon *manager* est un combattant qui pratique avec

11. Néodarwinisme en vogue, justifiant au nom de la performance et de l'incontournable exigence de compétitivité, l'élimination de tout ce qui ne parvient pas à atteindre le seuil d'acceptabilité dans l'espace marchand.

12. Joseph Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie*, 1942, rééd. Payot, Paris, 1990, 420 p.

13. Fernand Braudel, *La dynamique du capitalisme*, Flammarion, Champs, 1988, 128 p.

14. *Nouvelle vague*, Jean-Luc Godard, 1990.

15. Dans ses films, Godard pratique souvent le détournement et multiplie les citations tronquées, modifiées, plus ou moins transformées et même parfois totalement inventées. Grand amateur de rencontres inattendues, voire incongrues, de mise en relation d'éléments hétérogènes, Godard travaille sur la mise en présence des lointains. Certains interprètent cette tendance comme le signe d'un esprit confus, d'une pensée contradictoire, ou n'y voient qu'une redondante rhétorique du chiasme (« Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image »). On lui reproche un recours trop systématique aux redondances, à moins que la répétition ne porte précisément un projet déterminé dans lequel Roland Barthes reconnaissait « le spectacle même du sens ». Godard pratique le cinéma comme un art du montage, qui joue sur les différentiels, les confrontations et les ruptures de pente. Il a fréquemment recours à la transgression des lignes de continuité usuelles et se place en chercheur de l'art cinématographique, alors que pour beaucoup le métier de cinéaste se définit principalement par le pouvoir de réaliser au sein d'un système stabilisé aux évolutions maîtrisées.

exaltation le *reengineering*, le *downsizing*¹⁶ pour assurer la réussite de l'entreprise : tuer ou être tué.

Dans la séquence suivante, dans un aéroport pour *jets* privés, Richard Lennox est au cœur du sujet : le marché. L'homme d'affaires s'exclame : « Le marché est sain. » Une jeune femme épelle : « S.A.I.N.T. » Il poursuit : « Ce n'est pas peu de chose que l'acte de foi dicté par l'intérêt que le créancier fait dans son débiteur. » Cette formule fait explicitement référence aux fondements de la pensée libérale telle qu'on la trouve dans les travaux fondateurs d'Adam Smith (« l'acte de foi dicté par l'intérêt », le bien commun fondé sur l'égoïsme de chacun, la « main invisible »), et au « doux commerce » de Montesquieu. Elle permet de rappeler que tout le système économique s'appuie sur un enchevêtrement de crédits qui ne sont que des actes de foi : des créances qui par nature sont incertaines et reposent les unes sur les autres. Toute créance est douteuse et le système économique dans son ensemble repose sur des croyances instables. L'extrême volatilité des cours de Bourse qui se développe en contradiction avec les modèles économiques d'évaluation de la valeur des entreprises ne fait que confirmer cette tendance.

Dans cette séquence, Godard souligne combien les marchés, la Bourse, les prix, les taux reposent sur un système conventionnel. Le marché des économistes classiques tout comme le cinéma classique repose sur un système de conventions que les agents économiques, comme les spectateurs, sont censés considérer comme réalités d'évidence, naturelles, allant de soi. Il serait bien dangereux pour ces systèmes que les croyances qui les fondent soient interrogées.

Face aux artefacts de l'*oikos-nomos*, le *khaos* est en embuscade. Selon la mythologie grecque, le *khaos* désigne

l'état d'extrême confusion préalable à la création. Parente de la théorie du chaos, la théorie de la complexité tente de faire apparaître les logiques et les ressorts d'un « ordre caché ». Elle s'attache à comprendre comment les interactions entre objets ou agents se renouvellent et se modifient dans le temps. Dans cette perspective, les marchés sont assimilés à des systèmes dynamiques complexes susceptibles de passer par différentes phases : désordre aléatoire, état chaotique ou évolution ordonnée, la question pour l'investisseur n'étant plus de prévoir l'évolution d'un marché financier, mais d'identifier l'état dans lequel il se situe et de savoir détecter suffisamment tôt les changements de phase. Se confirme le caractère non opératoire de l'hypothèse de rationalité pure qui postule un agent économique parfaitement informé, tout comme celle de la rationalité stratégique mise en avant dans la théorie des jeux. En l'absence d'une information suffisante, il adopte un comportement mimétique consistant à suivre le marché. Il s'agit du fameux comportement « moutonnier » qui conduit à considérer que « le marché a toujours raison » : peu importe que l'information utilisée ne reflète pas les valeurs fondamentales, seule compte la façon dont le marché l'interprète. Les opérateurs déterminent leur comportement en fonction de conventions produites par le marché lui-même, ce qui fonde une spéculation auto-référentielle.

Plus tard, Lennox reprend la parole : « L'économie, dont l'autre nom est charité, et à cause de cet autre nom, viendra à bout de tous les barrages, de la politique, de la superstition. » Dans la même veine d'un capitalisme humaniste, auquel il est bien difficile de croire, même - ou surtout - au bord du lac Léman, qui en fait sert de cheval de Troie au néo-libéralisme, un vieil actionnaire énonce : « Nous nous éta-

blissons dans un pays pour y créer de la valeur ajoutée et pas seulement pour l'exploiter commercialement. » Par deux fois, au début et à la fin du film, une voix *over* mélancolique assène : « On dira : c'était le temps où il y avait encore des riches et des pauvres, des forteresses à prendre, des degrés à gravir, des choses désirables assez bien défendues pour conserver leur attrait. »

L'importance accordée par Godard à son long et tumultueux travail de réalisation des *Histoire(s) du cinéma* montre à quel point, si l'économie est toujours pris en compte, avec à la fois une grande attention et un certain détachement, le *box-office* n'est pas pour lui l'enjeu. Il a réussi à fonder une économie symbolique puissante qui a su s'autonomiser, sans perdre de vue l'impératif de négociation du rapport à l'économie marchande. Godard incarne avant tout une morale et une intransigeance paradoxales alors qu'il ne cesse de jouer, de combiner, de détourner, d'exploiter le système comme les crédulités. Par-delà ce qui peut sembler n'être que fantaisie ou provocation, se dégage une quête qui ne se dément pas et qui fait l'essentiel de son œuvre. Loin de l'académisme, il propose une autre façon de penser l'économie politique qui précisément ne passe pas par des usages, des pratiques, des instruments, des concepts et une rhétorique qui portent la tautologie, l'auto-validation et l'incapacité à s'extraire d'un cadre de référence qui a largement montré ses limites. Quand la constitution de la valeur résulte de plus en plus des représentations, et des représentations de représentations, il n'est peut-être pas si surprenant qu'un secours puisse venir du travail exigeant sur l'image et d'auteurs passés maîtres dans l'art de la mise en abyme.

Laurent CRETON

16. *Reengineering* est une terminologie courante au sein des entreprises contemporaines pour désigner des processus profonds de restructuration, avec une remise en cause radicale de l'existant précédant une refondation selon de nouveaux principes et de nouvelles logiques. Le *downsizing* relève de la même démarche mais la formule spécifie que la restructuration passe par une réduction sensible de la taille de l'entreprise, singulièrement en matière d'effectifs.