

Éloge de Roxy

Marie-Claude Loiselle

Numéro 169, octobre–novembre 2014

Inventer le langage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72732ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2014). Éloge de Roxy. *24 images*, (169), 12–14.

Éloge de Roxy

par Marie-Claude Loiselle



La forme ne doit jamais nulle part être considérée comme un achèvement, un résultat, une fin, mais comme une genèse, un devenir, un être.

Paul Klee, *Histoire naturelle infinie*

Au commencement d'*Adieu au langage*, il y a la voix d'une femme qui nous parle de la guerre: la Deuxième Guerre mondiale que les vaincus ont gagnée *en vainquant politiquement leur vainqueur*, la guerre qui se répand partout aujourd'hui à travers la *mobilisation totale* à laquelle sont parvenus les techniciens de l'État qui ont pris en charge «la vie de la nation toute entière». Mobilisation totale qui est la «deuxième victoire d'Hitler». Pendant que cette voix nous parle, un homme, Davidson, est assis sur une place publique où apparaît sur un mur derrière lui l'inscription «Usine à gaz» en immenses lettres rouges. Il lit *L'archipel du goulag* de Soljenitsyne.

Mais puisqu'il faut *commencer par le commencement*, comme nous le dit Davidson, Godard nous propose de remonter au temps d'avant la guerre généralisée, avant que *l'expérience intérieure* ne soit «interdite par la société en général et le spectacle en particulier»; de réinventer le langage, aujourd'hui corrompu et usé au point d'avoir vidé les mots de leur sens; de retrouver pour cela un rapport sensible au monde qui précède le langage, avant que les images ne deviennent le «meurtre du présent». Remonter vers ce temps d'*avant*, mais pour remettre le monde en marche afin que soit possible l'«avènement d'un autre monde». «Dire non et mourir», affirme Godard à travers la voix de Josette qui reprend les mots d'Antigone (d'Anouilh). C'est par cette pure négativité que le langage peut se libérer et se laisser porter vers cette région du sens qui ouvre sur l'inconnu. Cet adieu est donc avant tout une résurrection: il cherche à redonner au langage la

puissance de ce qui arrive pour la première fois, de ce que l'on n'a jamais vu, jamais senti tel que Godard le donne à voir et à entendre. Cet adieu, ce «non», est un appel à un élan révolutionnaire qui puisse remettre le monde en mouvement pour faire en sorte que les choses bougent enfin¹. Désencombrer la pensée et le regard, «éliminer le trop-perçu, le trop-à-percevoir. Éliminer tout ce qui est déchet, mort et superfluidité», écrivait Deleuze et Guattari². Repenser le monde (et le langage) en reprenant tout à zéro.

Remonter à *l'origine du monde*. Il y a bien sûr le tableau de Courbet, ce sexe-forêt qui nous conduit vers d'autres horizons, vers ce qui commence et n'a pas de nom, ce que l'on rêve et nomme sans emprisonner le mystère qu'il contient. Désigner une chose sans la détruire, sans épuiser le foisonnement d'images et de sens qui s'y cache. «Les Indiens Apaches appellent le monde la forêt», nous dit-on... comme si ce mot, «forêt», plutôt que de se refermer sur son objet, venait ouvrir un espace intérieur illimité. Voilà pourquoi Godard veut aussi rendre le langage à la nature, ce langage non pas perdu mais devenu inaudible, indéchiffrable sous tous les bruits du monde. Entendre à nouveau l'eau qui nous parle «d'une voix profonde et grave», «qui essaie de communiquer aux gens les nouvelles qu'elle a à leur donner» afin que nous en tirions une vérité. Nous revenons alors en mémoire ces mots du poète-philosophe Novalis: «L'homme n'est pas le seul à parler, l'univers aussi parle, tout parle, langues infinies.»

Mais la nature est elle aussi devenue inaccessible depuis que «l'homme, aveuglé par sa conscience, est incapable de regarder le

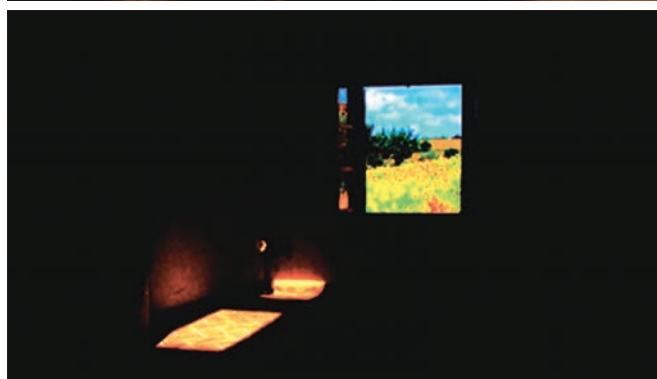
monde», nous dit encore la voix de Davidson-Godard. Alors, il nous faut peindre ce que l'on ne voit pas. Peindre, écrire, filmer depuis la frontière entre le visible et l'invisible, l'imperceptible. Se heurter à cette frontière en faisant éclater la couleur, les textures, en explorant d'autres espaces visuels et sonores. En s'appropriant les possibilités de la 3D pour nous mettre non pas devant *davantage de réalité*, mais plutôt devant l'écart, la séparation, cette zone indéfinie d'où l'on peut encore *délirer le monde* (comme nous y convie Deleuze), donc l'inventer, lui redonner vie à chaque image. Délirer en retrouvant également le plaisir de l'artisan qui bricole son art à l'aide des outils les plus rudimentaires, qui sont ici pour Godard les caméras ultralégères : appareil photo, téléphone portable, GoPro, etc. Saisir «l'élan qui nous pousse à aller donner de la tête contre les bornes du langage»³, selon la formule lumineuse employée par Fernand Deligny pour définir la tâche du cinéaste.

Adieu au langage a cette violence fulgurante de ce qui rue dans les brancards, ébranle nos manières d'appréhender et de raconter le monde, dynamite nos inerties et nos renoncements. À ce monde fatigué n'œuvrant plus qu'à sa propre destruction, Godard oppose l'énergie souveraine et rebelle de celui qui, ayant traversé huit décennies à pas redoublés, propulse plus que jamais le regard et la pensée au-delà des limites du déjà-vu et du prêt-à-penser, jusqu'à ces lieux de clarté où nos sens et notre imagination peuvent encore s'enflammer. Alors que partout le temps et l'espace sont détruits par tous les appareils qui se substituent à nos yeux, Godard, lui, s'empare de ces mêmes appareils pour insuffler une nouvelle vie à ce temps et à cet espace. *Adieu au langage* est une explosion de sensations neuves, vives – et parfois même déstabilisantes, comme lorsqu'il fait cohabiter deux images dans le même plan, chacun de nos yeux percevant une image différente. Devant cette manière qu'a Godard de libérer le potentiel émancipateur de son art en faisant se rejoindre la fin et l'origine, mais également aujourd'hui la mort du cinéma et la sienne qu'il voit se rapprocher, comment ne pas penser à lui en lisant ces mots de Deleuze :

« Il y a des cas où la vieillesse donne, non pas une éternelle jeunesse, mais au contraire une souveraine liberté, une nécessité pure où l'on jouit d'un moment de grâce entre la vie et la mort, et où toutes les pièces de la machine se combinent pour envoyer dans l'avenir un trait qui traverse les âges : Le Titien, Turner, Monet. Turner vieux a acquis ou conquis le droit de mener la peinture sur un chemin désert et sans retour qui ne se distingue plus d'une dernière question.»⁴

L'IMAGE APPARTIENT AU RÈGNE ANIMAL

Déjà dans *Film Socialisme* il y avait cet appel : «mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert où il faut aller les chercher», s'inspirant ainsi de Genet pour suggérer que seule une écriture poétique peut permettre à ces images cachées (tel l'animal) d'être *révélées*, presque au sens photographique. *Histoire(s) du cinéma* évoquait aussi la perte du langage, le drame de ne plus pouvoir parler, nommer les choses et que les mots aient encore un sens, alors que le XX^e siècle aura réussi cela plus que les autres : tuer les mots⁵ : «Quand la parole se détruit, quand elle n'est



plus le don que l'un fait à l'autre et qui engage quelque chose de son être, c'est l'humaine amitié qui se détruit.» Voilà ce qui aujourd'hui fait dire plusieurs fois à Josette lorsqu'elle s'adresse à son amant : «Faites en sorte que je puisse parler».

En arrière plan d'*Adieu au langage*, il y a la mise à mort des rapports humains par toutes les formes de la barbarie contemporaine, l'irréversible séparation des êtres, l'incapacité à se comprendre. La guerre intime (ou le désamour) des amants devient ici à la fois une figure de toutes les autres formes de guerre qui prolifèrent dans le monde, «car il n'y a peut-être que pour les morts que la guerre est finie», nous dit Davidson. Et ce couple double, ou ces deux couples qui se confondent au point qu'il est difficile de physiquement les distinguer (Josette + Gédéon/Ivitch + Marcus), ne fait qu'exacerber notre sentiment que ces couples incarnent tous les couples, et que toutes les guerres ne font qu'une : guerre totale disséminée dans chaque sphère de la vie, jusqu'aux plus privées. Cela prend ici littéralement forme à l'écran dans la manière de dissocier – grâce à un «détournement» de la technologie 3D – ce que perçoivent nos

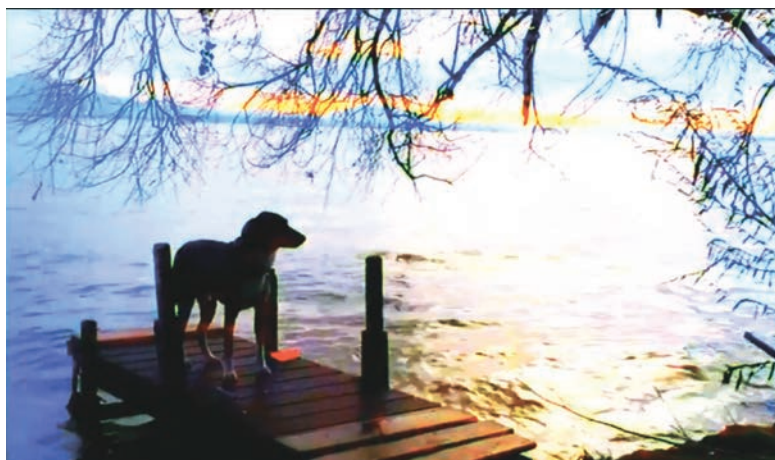
deux yeux. À trois reprises, un de nos yeux voit la femme et l'autre l'homme, de façon à inscrire dans le traitement même de l'espace le conflit qui déchire le couple. Mais ce procédé permet également de réunir champ et contrechamp, comme Godard avait tenté de le faire dans *Notre musique* en présentant côte à côte à l'écran deux photos : une de colons israéliens débarquant sur les rives de la Palestine, et une autre de Palestiniens contraints de fuir par la mer par des soldats israéliens. Réconcilier l'irréconciliable en un seul plan : n'est-ce pas ce que Godard réalise aujourd'hui en s'emparant de façon tout à fait ludique d'une technologie inventée pour accentuer l'effet de vérité, mais que, lui, utilise au contraire pour supprimer radicalement l'illusion d'un espace continu et inventer plutôt de nouveaux espaces ? Ne provoque-t-il pas plus que jamais ce *dialogue*, ce rapprochement de ce qui est séparé, qu'il crée déjà poétiquement entre les plans, les sons, les phrases depuis si longtemps ? « Le contrechamp en fait n'a encore jamais existé dans le cinéma, disait-il, il y a dix ans, revenant sur *Notre musique*. Il n'y a pas eu le temps : le cinéma a changé, le parlant, les guerres, aujourd'hui les médias, etc. Ce n'est pas du champ-contrechamp, c'est du champ-champ : on double le champ. (...) le champ-champ comme on le fait empêche le véritable dialogue ou la chose. »⁶

Sans cesse poussé en avant contre les *bornes du langage*, animé par le désir que la scission, la disjonction entre les plans soit ce qui introduit l'altérité (donc le dialogue), Godard a cherché à ce que le choc des images soit générateur de relation – et générateur de relation entre les hommes. Désir donc que tout rapport – même entre ce qui semble le plus éloigné – soit avant tout un lien. Or, cette mise en rapport, c'est aussi cette fois par la présence de l'animal qu'il l'accomplit, depuis le regard du chien. Le chien Roxy joue en quelque sorte le rôle de l'interprète, celui dont Josette dit que nous aurons bientôt besoin pour comprendre les mots qui sortent de notre propre bouche, tant ils ne veulent plus rien dire. Ivitch, elle, répète à plusieurs reprises : « Je cherche de la pauvreté dans le langage ». Sans doute cette pauvreté des origines du langage, alors que chaque signe avait encore la puissance de la première fois, l'éclat de ce qui naît. Le chien devient un lien, certes ténu, entre Josette et Gédéon, mais plus encore, il est le lien entre notre regard et le monde. Il suggère une autre manière de l'habiter, un autre rapport sensible à ce qui nous entoure. « Avant d'être et pour

pouvoir devenir parole, il a fallu que le langage soit d'abord une écoute », nous dit Jean-Christophe Bailly dans un très beau texte intitulé « Les animaux conjuguent les verbes en silence ».⁷ Cette écoute d'avant la parole, cet en-deçà du langage, c'est ce que la figure de Roxy permet à Godard de libérer en tirant le langage hors de ses ornières, en dégagant d'autres modes de perception. En se plaçant sur la frontière entre l'archaïque – par une manière directe, brute de travailler la couleur, les sensations vives – et ce qui est sans cesse en train de s'inventer sous nos yeux, de film en film.

Godard fait partie de ces créateurs qui, tout comme l'animal, sont des « êtres aux aguets », tel que Deleuze définit l'artiste, le penseur, l'écrivain. Il a cette faculté de demeurer en état d'alerte permanent devant les signes et les sensations que lui envoie le monde. Fernand Deligny va plus loin et considère même la possibilité que l'image appartienne au *règne animal* : « elle est du ressort profond de la mémoire d'espèce [...], c'est une trace qui attend, aux aguets. » La présence de Roxy se fera de plus en plus marquée tout au long du film, comme pour raviver, à travers la nature, la rivière, les fleurs et les feuilles aux couleurs incandescentes, les herbes ou la neige dans lesquelles le chien se roule, une mémoire enfouie, et venir capter, avec de « simples petits appareils du commerce »⁸ – mais offrant une liberté semblable à celle du peintre devant sa toile –, quelque chose de la vie qui passe en lui. Nos sens deviennent alors eux aussi aux aguets devant cette explosion joyeuse de vibrations exacerbées. Explosion joyeuse mêlée d'élan élysées comme seul Godard sait les orchestrer.

Plus que jamais, le cinéma de Godard s'inscrit dans ce mouvement toujours en train de rejoindre celui de la vie. Si l'image, et sa rencontre avec le son, les mots, prend ici une force révolutionnaire, c'est qu'elle est propulsée par un désir libre qui ne fait jamais de cette image une forme accomplie, achevée, mais plutôt une forme et un langage toujours en devenir. C'est ce que nous ressentons devant cet *Adieu au langage*, tout entier jailli de cette zone d'indétermination propre à l'expérimentation et aux agencements inattendus qu'il fait naître : que son langage en devenir, en mutation est ce qui met le film en mouvement, jusqu'à nous entraîner avec lui dans son énergie souveraine. Et s'il apparaît si émouvant, c'est que cette impulsion qui l'anime est bel et bien celle de la vie même, contre l'immobilisme de la continuité et de la répétition, contre l'inertie de la mort. Car Godard sait qu'où rôde la mort, la barbarie n'est jamais loin. ■



1. Comme il en appelle de tous ses vœux dans un entretien accordé au journal *Le Monde*, le 10 juin 2014.
2. *Mille Plateaux*, Les Éditions de minuit, 1980, p. 342.
3. www.derives.tv/Ce-qui-ne-se-voit-pas. Fernand Deligny est un éducateur français ayant exploré des voies alternatives dans sa pédagogie auprès des enfants autistes ou marginalisés. Deleuze notamment s'est fortement intéressé à la pensée de Deligny.
4. Introduction de *Qu'est-ce que la philosophie*.
5. Voir à ce sujet le journal de Victor Klemperer, *LTI, la langue du Troisième Reich*.
6. Entretien de Godard avec Jean Narboni, filmé par Alain Fleischer. Une des sept entrevues filmées contenues dans le coffret *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*.
7. Dans *Le Parti pris des animaux*, Paris, Seuil, 2013.
8. Comme il nomme les petites caméras dans l'entretien accordé au *Monde*.