

Les trois grands

Marie-Claude Loiselle

Numéro 100, hiver 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23673ac>

[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. (2000). Les trois grands. *24 images*, (100), 17–17.

Moretti, Godard, Oliveira

LES TROIS GRANDS

PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE



Palombella rossa
de Nanni Moretti.



Allemagne neuf zéro
de Jean-Luc Godard.



Les cannibales
de Manoel de Oliveira.

Moretti, Godard et Oliveira: trois cinéastes que nous avons toujours, et plus que tout autres, unanimement défendus. Ils ont en commun une remarquable liberté formelle et un esprit de résistance à l'air du temps vigoureusement perspicace dans un monde, malgré toute apparence, infiniment conformiste.

Nanni Moretti: cinéaste-citoyen. Il envisage son métier avec la gravité de quelqu'un pour qui chaque image, chaque mot compte, dans un univers où la prolifération dissout le sens. Moretti est non seulement en quête de l'image et de la parole justes — pour lui d'abord, mais les flèches qu'il décoche sans répit à l'égard des médias sont également là pour témoigner de cette exigence (rappelons-nous la scène jubilatoire de *Palombella rossa* où Michele/Moretti perd patience devant le langage creux d'une journaliste qu'il finit par gifler) —, mais aussi d'une mémoire (collective) défaillante.

Cette recherche de justesse se reconnaît par ailleurs dans une manière faite d'infimes détails, de choses les plus simples et en apparence anodines, sur lesquels reposent souvent le sens et la force même de scènes portées par un dispositif qui tend lui aussi de plus en plus vers l'économie et la simplicité. Or, le regard critique que Moretti pose sur le monde qui l'entoure, bien que d'une efficacité redoutable, n'est jamais péremptoire. Il est plutôt empreint d'une mélancolie sourde, qui se glisse autant du côté du tragique que du comique entre lesquels balance depuis toujours l'œuvre du cinéaste. Une œuvre qui, presque obstinément, appelle notre

regard à s'affranchir de tout ce qui nous empêche de *voir*... véritablement.

Le cinéma de Moretti, sur ce point, n'est pas étranger à celui de Godard qui a fait de la nécessité de retrouver un regard neuf sur les choses, de nous faire voir et entendre ce devant quoi nous sommes devenus aveugles et sourds, le cœur même de sa démarche depuis quelque vingt ans. Ainsi, cette préoccupation toute moderne, qu'exprimait déjà Nietzsche, de ne pas trébucher sur les mots (et les images) pétrifiés prend, chez Godard, autant l'aspect d'un bras de fer entre le langage et le réel qu'avec la forme comme telle. Chaque film se livre alors comme un assemblage foisonnant de sons, d'images, d'extraits littéraires et musicaux, agencés de façon à exhiber le processus d'élaboration de l'œuvre, à donner à voir ce lien *entre* les images, *entre* les choses du monde qui, ainsi apparent, confère aux films de Godard ce caractère à la fois si vivant et vibrant, issu de la matière même du monde, et pourtant disloqué par la proximité d'une société au bord de l'abîme. Certes, «voir l'invisible est fatigant», comme le dit la jeune fille d'*Hélas pour moi*, mais devant l'aveuglement, il n'y a qu'un regard tendu vers l'imperceptible, vers les choses laissées sans nom — encore libres devant les impératifs de la communication —, qui peut à nouveau nous faire voir ce qui se passe sous nos yeux. Comme le disait le metteur en scène, double de JLG, dans *For Ever Mozart*, «C'est ce que j'aime, en général, au cinéma: une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication». Cette formule, qui sied admi-

nablement au cinéma de Godard, est pourtant empruntée à Manoel de Oliveira...

Oliveira qui laisse lui-même si bien se propager les impressions, les images, la parole, sublime et souveraine, en leur donnant une ampleur grâce à laquelle elles sauront résonner en nous avec tous leurs paradoxes, leur ambivalence et leurs zones d'ombre propres à la nature humaine. L'infatigable recherche de ce cinéaste portugais nonagénaire n'est nulle autre que celle du sens invisible des choses, de cette «vérité [qui] est en dehors de la réalité»¹. Ainsi, ses films, situés dans un contexte social toujours extrêmement codifié (dans lequel l'amour, le désir, intervient comme l'élément perturbateur d'un ordre immuable), reposent essentiellement sur le jeu des apparences (celui de la représentation, d'effets de miroirs, d'«apparitions», etc.), cherchant à retenir les traces de ce qui, évanescence, s'agite sous la surface visible des choses. Dès lors, tout est permis pour s'affranchir des lois de la vraisemblance. Imprévisible, Oliveira a acquis, au fil des ans, une liberté d'expression sans bornes. Ses films oscillent habilement entre gravité et légèreté, fusionnent à loisir les époques et les genres, bien qu'ils empruntent néanmoins une forme toujours plus admirablement épurée. Le cinéma devient alors, porté par la grâce d'une sorte de détachement hiératique, le moyen de retenir la vie dans ce qu'elle recèle à la fois d'éphémère et de sacré; comme un souffle mélancolique suspendu au-dessus de l'énigme du monde. ■

1. Entretien avec Manoel de Oliveira, *24 images* n° 95, p. 26.