Document generated on 06/02/2025 1:36 p.m.

24 images

Jean-Luc Godard
Poète en temps de détresse

Marie-Claude Loiselle

Number 59, Winter 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23317ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Loiselle, M.-C. (1992). Jean-Luc Godard : poète en temps de détresse. *24 images*, (59), 46–47.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

JEAN-LUC GODARD

poète en temps de détresse

par Marie-Claude Loiselle

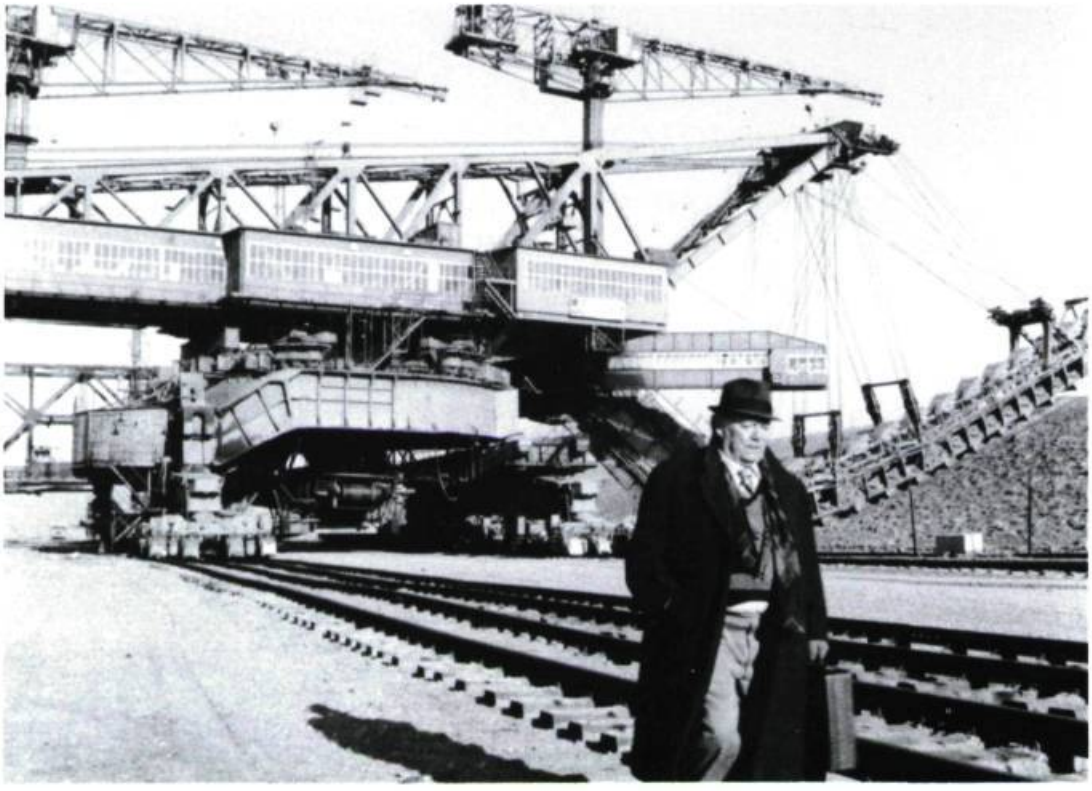
Depuis ***Sauve qui peut (la vie)***, Godard n'a jamais envisagé de parler d'autre chose que du cinéma et du travail de création. Ainsi, le sujet apparent du film devient presque prétexte à une interrogation sur l'acte de filmer. Il est évidemment question de la réunification de l'Allemagne dans ***Allemagne neuf zéro*** et de l'histoire du cinéma dans le vidéo du même titre, mais uniquement dans la mesure où ces sujets permettent de porter un regard sur le statut de l'homme dans le monde contemporain et, ultimement, d'examiner le statut de l'image elle-même dans ce monde.

Godard sait que la «vérité» ne peut apparaître que dans le bris des structures apparemment cohérentes du réel puisque la vérité n'est pas quelque chose de stable et de définissable une fois pour toutes. Il sait que cet *acheminement vers la parole* (titre d'un ouvrage de Heidegger) dont il parle dans ***Allemagne neuf zéro*** ne peut être possible que par un bris de la parole propre à la poésie. La voix de Godard nous dira ainsi, après que le spectateur ait cru à une rupture dans la pellicule du film, que c'est en voulant mettre la nature sur la toile que Dürer l'a tuée. Godard ne perd jamais de vue qu'une véritable rencontre avec le réel ne peut se faire dans la reproduction de cette réalité. Il cherche, en défiant nos habitudes, à montrer la nature que l'œil et l'oreille perçoivent en dehors de son caractère prétendument immuable.

Si Godard mène en permanence un combat avec la forme, il mène aussi un combat contre la société des mass-médias, la société de consommation; celle de l'organisation technico-économique (ce qui s'exprime entre autres par cette quête d'une virginité de la perception présente dans son cinéma depuis le début des années 80). Ce combat se trouve représenté, dans ***Allemagne neuf zéro*** (mais aussi dans ***Histoire(s)...***), par l'image de saint Georges et le dragon (le chevalier à la lance sur un cheval) symbolisant la lutte contre le mal. Les dragons prennent ici la forme d'immenses engins métalliques grugeant la terre et incarnant cette idée de puissance qui sous-tend le désir d'expansion de notre monde industrialisé. *Chemins qui ne mènent nulle part* nous dit alors un carton. Ce n'est pas un hasard si Godard fait ici référence à Heidegger mais aussi à Nietzsche («les traces des dieux enfuis») puisque ces deux philosophes ont été les premiers à annoncer la fin de la métaphysique et de la modernité sonnant l'heure de notre entrée dans un monde nihiliste. N'est-ce pas exactement ce monde que met en lumière ***Allemagne neuf zéro***?

Allemagne neuf zéro

Pendant toute la première partie du film, Lemmie Caution (Eddie Constantine) cherche le chemin qui le conduira à l'Ouest. Dès qu'il y sera arrivé, un carton apparaîtra portant le titre d'un ouvrage d'Oswald Spengler (philosophe allemand du début du siècle), *Le déclin de l'Occident*, dans lequel l'auteur soutient que notre civilisation est arrivée à sa phase finale de déclin, par un processus de rationalisation ne donnant de valeur qu'à la technique, la science et l'économie. Une voix nous dit alors: «Le dernier combat commence: celui de l'argent et du sang.» avec à l'image un hôtel-gratte-ciel intercontinental au-dessus duquel des centaines d'oiseaux noirs décrivent des cercles dans le ciel de l'Occident.



Lemmy Caution (Eddie Constantine) et les dragons d'***Allemagne neuf zéro***

C'est ainsi, par cette poétique de la citation et de la déconstruction constante que Godard arrive à parler du déclin d'une civilisation mais aussi d'un art (le cinéma) devant lutter contre cette force oppressive de la société de consommation tendant à l'organisation d'un consensus social. Par l'éclatement de la forme, Godard cherche avant tout à extraire le cinéma de ce que Walter Benjamin appelait la «perception distraite».

Le point de jonction entre ***Allemagne neuf zéro*** et ***Histoire(s) du cinéma***, au-delà de la notion d'histoire, est la question de la création et de la narration, alors que plusieurs extraits se répètent et se répondent d'un film à l'autre. Par ces deux leitmotive: *la solitude de l'Histoire, histoire de la solitude*, Godard se demande à la fois si «le narrateur n'est pas dans une situation impossible, difficile et solitaire davantage aujourd'hui qu'autrefois», mais illustrera également la solitude de l'Histoire entre autres par un extrait de *La raison dans l'Histoire* de Hegel disant que «l'histoire est au-delà du bien et du mal et des choses de la vie ordinaire. (...) Les périodes de bonheur y sont les pages blanches». Ainsi, Godard voudrait «rendre l'Histoire à ceux qui n'en ont pas».

Histoire(s) du cinéma parle donc évidemment de l'Histoire, des histoires, du cinéma comme mythe (le mythe allant de Fantomas au Christ) et de la mémoire mais doit avant tout être regardé et écouté comme un discours sur le rapport complexe entre le réel et les images ainsi que sur le travail de création qui s'interpose entre ceux-ci. Godard choisira alors de donner à voir – de façon plus explicite que jamais – le processus d'élaboration de l'œuvre (défilement de la pellicule sur la table de montage, accentuation de l'effet de clignotement de la projection, micro entrant dans le cadre et lui-même travaillant à sa machine à écrire). Mais ces interrogations sur le statut de l'image ne peuvent assurer leur bien-fondé qu'en se démarquant radicalement de la banalité des images de la mass-médiation. Godard veut ainsi «dire l'histoire des films qui ne se sont jamais faits» puisque «les histoires qui ne se sont pas faites, c'est le fond des choses». Il appelle, pour l'image, «le temps de la résurrection».

Les détracteurs de Godard l'accusent souvent de se prêter au jeu d'une culture fragmentaire. En fait, il se sert de fragments épars pour resouder et créer une nouvelle cohérence signifiante car ce n'est que par cette mise en relation que les images, les sons, les mots prennent leur sens. Il dira d'ailleurs dans ***Histoire(s) du cinéma***: «Si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. (...) Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe».

Comme l'avait exposé le poète français Pierre Reverdy, l'image est une création totalement autonome du réel puisqu'elle appartient essentiellement à l'esprit. Elle naît de la confrontation de réalités perçues qui permettront de générer un choc poétique d'autant plus grand que celles-ci seront apparemment sans liens. Si le poète est celui qui sait mettre en relation les idées et les images les plus étrangères, Godard est indéniablement poète avant d'être conteur, ce qui le distingue essentiellement de tous les autres cinéastes. Il n'est alors pas du tout surprenant d'entendre, à la toute fin de cette première partie d'***Histoire(s) du cinéma***: «Être poète en temps de détresse, c'est être attentif à la trace des dieux enfuis». Cela résume non seulement tout le film (de même qu'***Allemagne neuf zéro***) mais, de toute évidence, c'est lui-même que Godard désigne par ce nom de «poète». ■