

**De guerre lasse**  
*Notre musique de Jean-Luc Godard*

Édouard Vergnon

---

Number 118, September 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/7804ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Vergnon, É. (2004). Review of [De guerre lasse / *Notre musique de Jean-Luc Godard*]. *24 images*, (118), 36–37.

## De guerre lasse

par Édouard Vergnon

Godard enfin nous appartient. Car il faut faire confiance à ce « notre » de *Notre musique*, moins possessif que réellement partageur, qui nous invite à être de plain-pied ses vrais contemporains. Quelques précautions d'usage : le film est dense et ramifié, mais toujours accueillant et généreux. Il n'effraie pas. Nul hermétisme ici pour qui fera d'abord tout passer par le cœur. Ajoutons qu'à tout prendre, il vaut mieux avec Godard démobiliser un peu les oreilles (pour ce qui est du texte, pas de la musique) au pur profit des yeux (le reste sédimentera de lui-même).

*Notre musique*, c'est d'abord notre histoire découpée en trois volets : l'enfer (qui interroge le statut des images), le Purgatoire (embryons de fictions et contrechamp permanent du cinéma dans une Bosnie porteuse de toutes les guerres), le Paradis (beauté d'une nature réconciliatrice et foi en la jeunesse).

Commençons par l'Enfer. On sait que Godard a toujours, plus que tout autre cinéaste, accueilli les images des autres (télévision, photographie) pour en faire son cinéma. L'Enfer ici c'est un peu ça, c'est d'abord celui des autres. Qu'y voit-on ? Un vertigineux montage d'images de guerre où la mise à égalité des images d'archives et des images de cinéma, du noir et blanc et de la couleur, des conflits d'hier et d'aujourd'hui, retravaillée par le rythme, la vitesse et la palette de couleurs du cinéaste produit un effet d'autant plus saisissant que l'on en vient à ne plus savoir si, pour montrer l'horreur, une fiction de cinéaste ne vaudrait pas finalement le réel supposé des journalistes. JLG nous propose ainsi rien de moins qu'un véritable « contre-champ de bataille » avalisé sous l'angle de sa re-création. Mais passé le cap de l'émotion (et elle est diablement forte), on peut

tout de même s'interroger sur la « morale de cette histoire ». Car après tout, il peut y avoir un certain malaise à nous faire ainsi prendre un combat d'Eisenstein (parmi d'autres) pour aussi infernal qu'une vraie guerre de sécession. Autrement dit, l'homme qui s'écroule « pour de faux » peut-il rejoindre esthétiquement celui qui meurt pour de vrai ? À



envisager ainsi l'esthétique de la guerre comme contrechamp opérant du réel, Godard pourrait accréditer l'idée selon laquelle image et plan sont les deux faces



d'une même bobine. Faire du plan (irréductible au cinéma) le contrechamp systématique de l'image revient, et c'est risqué, à les confondre. Effet de surimpression plus que de contrechamp. On peut alors préférer penser que le seul contrechamp possible qui n'attente pas à la valeur même de l'image d'archives, ici ce n'est pas tant le plan de cinéma que surtout le montage. Le cinéaste est à cet égard passé maître dans l'art de la re-composition et de la pulsation. En

témoigne sa façon de ralentir le montage vers la fin et d'y grossir le collectif jusqu'à l'individuel. Ce sont les trois dernières images : la tête d'un corps d'affamé qui s'effondre sitôt retirée la main qui la soutenait, une Indienne foudroyée qui s'en vient mourir au bord du cadre de l'écran, un soldat de 1914 au désarmant sourire. Trois images poignantes, qui vivent très bien sans (arrière-)plan. Aucun contrechamp cinématographique ne vient (d'ailleurs) s'y intercaler. Pourrait-on seulement imaginer qu'au visage du fantassin succède celui d'un jeune Gabin ? La grosseur même de l'image, sa nature identitaire, semble l'interdire. Mais si un principe valable pour un plan de foule ne l'est plus pour un plan d'homme, comment fonctionne-t-il ? C'était donc l'enfer, mais pas tant celui des pauvres hommes que celui d'un grand peintre, comme si Fra Angelico terminait un Breughel.

À l'enfer succède le Purgatoire. Autrement dit Sarajevo, superbement filmé comme un lieu de circulation incessante des corps (aéroports, tramways et cette jeune fille qui traverse la ville en courant et dont il est permis de voir le miroitement réussi du petit chaperon rouge juif de la *Liste de Schindler* de Spielberg), du souvenir (murs encore criblés de balles, Indiens d'Amérique), du commerce (banques, marchés), de la morale (peut-on obtenir sa liberté contre le crime) et des idées (où vous sont donnés les outils pour réapprendre à comprendre le monde et à mieux voir le cinéma). C'est aussi pour Godard l'art d'instiller des amorces de fiction (ici, ces microscènes de l'Ambassade où l'on perçoit des embryons romanesques derrière les claquements de portes et de portières), de « fantômer » les lieux (de culture surtout) et de capter au maximum la beauté grave des visages (on finit d'ailleurs par ne plus vraiment savoir quel statut – homme



ou personnage – leur accorder). Tour à tour labyrinthe romanesque, an zéro du monde, retombée cendrée de tous les conflits et école d'apprentissage, jamais ville n'aura été si magiquement habitée. Le purgatoire, c'est aussi la magnifique séquence de Mostar, l'une des plus belles de toute l'œuvre de Godard. Par trois fois, la caméra reconduit un même mouvement de haut en bas, embrassant lentement et le ciel (au bleu pâle d'une infinie douceur) et le pont et l'eau verte de la rivière. On dirait enlever sous nos yeux un bandage. En contrebas, l'infiniment petit des blocs de pierre du pont amassés comme les mots d'une phrase de pardon qui restent à assembler. Grandeur stupéfiante du plan de cinéma quand il contient dans un même élan et l'archive du monde et le regard du créateur.

Le purgatoire, c'est enfin le contrechamp permanent du cinéma à toute forme de vie. On songe alors au *Mépris*. Les deux films ont en effet ceci de commun qu'ils lient viscéralement le cinéma à l'histoire qu'ils racontent. On change juste d'échelle : à l'infiniment petit d'un couple succède ici l'infiniment grand des populations. Le réel se substitue à la fic-

tion. Mais quarante ans plus tard, Godard nous redit peu ou prou la même chose : à force d'être mal regardé, c'est-à-dire sans effort ni apprentissage, le cinéma dépérit à vue d'œil (tout cinéphile sera touché par le film). On se souvient de la salle de projection du *Mépris* et de la solitude de Fritz Lang face à l'incompréhension des producteurs (l'enfer d'alors). Que voit-on aujourd'hui? Godard, plus Ulysse que jamais, seul face à des étudiants goguenards qui peinent à comprendre la prodigieuse vulnérabilité d'un art qu'ils croient pourtant chérir. Ce qui est bouleversant ici, c'est l'implication mélancolique du cinéaste dans le plan (on sent que c'est trop tard) et le fait qu'il s'y adresse autant à eux qu'à nous dans un élan pédagogique. Un plan qui joint le geste à la parole lorsqu'en parlant de Hawks, ses mains traversent littéralement l'écran. Comment qualifier cette pédagogie? Elle est ici l'exact reflet de ce qu'écrivait jadis Serge Daney : « plus que qui a raison, qui a tort? » la question qui le mène est : « Qu'est-ce qu'on pourrait opposer à cela? » C'est une pédagogie de monologue, plus que de dialogue, mais qu'importe finalement, puisqu'en

face on semble ne rien vouloir (pouvoir) répondre. Ce contrechamp généralisé et permanent du cinéma se pose alors sur la branche du réel comme l'oiseau consolateur de René Char : « Au plus fort de l'orage, il y a toujours un oiseau pour nous rassurer. C'est l'oiseau inconnu. Il chante avant de s'envoler ».

Enfin le Paradis, fait de quelques touches d'enregistrement élégiaques : impressionnisme de la caméra qui enregistre les mille scintillements d'une clairière baignée de lumière, le bruissement du vent dans les feuilles, le filet d'eau d'un ruisseau. Jusqu'à ce plan inattendu et merveilleux où l'on voit sur la rive, sous la frondaison des grands arbres, le jeune soldat et la jeune fille se partager la pomme d'Adam. Mais peut-être conviendrait-il ici de ne rien dire car le Paradis, plus encore que l'Enfer et le Purgatoire, se découvre. Écrire alors simplement que le film est splendide et Godard, notre très grand Créateur. 

France, 2004. Ré. et scé. : Jean-Luc Godard.  
Ph. : Julien Hirsch et Jean-Christophe Beauvallet. Int. : Sarah Adler, Nade Dieu, Rony Kramer, Georges Aguilon, Letitia Gutierrez, Ferlyn Brass, Jean-Christophe Bouvet, Elma Dzanic, Simon Eine. 120 minutes. Couleur.



Jean-Christophe Bouvet. Un film qui nous invite à être de plain-pied ses vrais contemporains.