

24 images

Lumière sur notre nuit / *Notre musique* de Jean-Luc Godard

Jacques Kermabon

Cinémas d'Asie
Number 119, October–November 2004

URI: id.erudit.org/iderudit/6815ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2004). Lumière sur notre nuit / *Notre musique* de Jean-Luc Godard. *24 images*, (119), 39–39.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2004

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. www.erudit.org

NOTRE MUSIQUE

de Jean-Luc Godard

par Jacques Kermabon

Lumière sur notre nuit

Régulièrement, Jean-Luc Godard nous invite à ressasser avec lui une idée, une formule. Le « Pas une image juste, juste une image », de *Vent d'Est* est ainsi demeuré dans tous les esprits – le refus du cinéma comme leurre, la distanciation. Il y eut, au moment de *Prénom Carmen*, la formule de Rilke, « la beauté, c'est le commencement de la terreur que nous sommes capables de supporter » – quête énigmatique d'un nouveau lyrisme. Affirmer que ces formules sont au centre de ces films serait faire injure à la complexité de tout ce qui s'y joue. Disons qu'elles donnent comme une note de fond, un éclairage particulier en même temps qu'elles dessinent des lignes de fuite qui excèdent le film. Leur impact poursuit une trajectoire souterraine, strates déposées qui contribuent à influencer le regard que l'on porte sur l'ensemble de l'œuvre.

Lors de la présentation de *Notre musique* à Cannes, Godard est revenu à plusieurs reprises sur ce qu'une grande part du cinéma confond image et discours. L'argument est explicitement avancé dans le film. Godard dans son propre rôle, invité à Sarajevo pour faire un exposé à des étudiants sur le thème « le texte et l'image », leur déclare : « On dit que les faits parlent d'eux-mêmes et Céline disait "hélas plus pour longtemps". Il le disait en 1936 déjà, parce que déjà le champ du texte avait recouvert le champ de la vision. » Il leur raconte ensuite la conversation de deux scientifiques face au château d'Elseneur. Au scientifique allemand qui trouve le château quelconque, le Danois réplique : « Mais si vous dites "le château d'Hamlet", alors il devient extraordinaire. » Et Godard de poursuivre : « Imaginaire, certitude ; réel, incertitude. Le principe du cinéma : aller à la lumière et la diriger sur notre nuit, notre musique. »

La première partie, « Enfer », consiste en un montage d'images de guerres, archives, documentaires et fictions mêlés, à la manière dont, à la suite de ses *Histoire(s) du cinéma*, Godard avait composé son *Origine du XXI^e siècle* et poursuivi avec *Dans le noir du temps*. Charges militaires, morts, occupations, exilés apeurés, films de guerre, westerns et Eisenstein s'enchaînent tel un concentré de drames et de chaos. L'enfer, c'est la guerre, mais aussi les images connues, balisées, celles des autres, des images signifiantes qui, en outre, révèlent cette propension à mettre en scène et à filmer l'horreur.


« Purgatoire », la deuxième partie, oppose une réponse. Godard revient dans Sarajevo pacifié, alors que le pays se reconstruit. C'est aussi ce que vient chercher la jeune journaliste israélienne, voir « un pays où la réconciliation semble possible. » Et contre les images trop signifiantes, Godard avance d'abord des images insignifiantes, des rues de Sarajevo, un tramway,



pourquoi Sarajevo ..
parce que la Palestine

des plans de la ville entre tourisme ému et témoignage, qui ne disent rien, qui donnent à voir, à ressentir.

Les chaussures de Van Gogh, ne disent rien non plus. Elles sont là, représentation d'une présence, présence d'une représentation. Si, en peinture, les chaussures sont là, au cinéma, ce sont en plus ces chaussures-là. Vieille histoire. Le travail du cinéaste relève de l'élection et Godard est passé maître dans l'art d'élire tel arbre, tel reflet dans l'eau, telle portion de plage au bord d'un lac. Mais les acteurs chez lui, du moins ces dernières années, donnent bien souvent dans celui d'être des marionnettes, les exécutants d'une partition qui leur échappe. Certes, on retrouve cela dans *Notre musique*, des déclamations soudaines d'un texte de Blanchot, de Levinas ou d'un autre. Il y a aussi cette façon si caractéristique de ses dialogues échangés à l'arraché, cette communication sans cesse brisée ; l'un parle tandis que l'autre est déjà en train de s'éclipser, ou bien une tierce personne les interrompt. Maîtrise et abandon. Chaque plan de Godard tient dans cet écart, entre la rigueur du cadre qui scelle sa présence à lui et, dans le même mouvement, ce qu'il filme, qui s'échappe, se dévide, présent qui file vers sa disparition. Mais il y a en plus dans *Notre musique* une attention au monde, aux personnes filmées, devenue inhabituelle chez Godard. Il y a belle lurette que le cinéaste a renoncé à faire prendre sa mise en scène pour le simulacre du monde. La question n'est plus là. Simplement, ici, la caméra donne comme rarement chez lui avec autant d'intensité, le sentiment d'une profonde attention à ceux qu'elle filme, tout particulièrement les visages. Le monde est là, vibre de sa présence et de cette écoute, comme un écho idéal à la fameuse formule de Manoel de Oliveira, confiée un jour de 1993 à Jean-Luc Godard : « ce que j'aime en général au cinéma : une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication ».

On pourra me rétorquer que ce reproche adressé par Godard au cinéma de confondre image et discours n'est pas nouveau, qu'il était au cœur des arguments qui ont accompagné la naissance de la Nouvelle Vague. On appréciera au contraire la fidélité d'une pensée souvent brocardée pour ses contradictions. Le plus inquiétant est qu'il ressente la nécessité de le marteler encore aujourd'hui, plus encore qu'il ne soit guère entendu et qu'il demeure un des rares à incarner, dans sa mise en scène, une de ces beautés essentielles que seul le cinéma peut offrir. 

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. 120 minutes. Couleur.