

Jean-Luc Godard

L'homme orchestre

Marie-Claude Loiselle

Numéro 60, printemps 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22475ac>

[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. (1992). Jean-Luc Godard : L'homme orchestre. *24 images*, (60), 34–35.

Jean-Luc Godard :

L'HOMME ORCHESTRE

par Marie-Claude Loisel

Parler du son au cinéma c'est inévitablement se tourner vers Jean-Luc Godard. Il est un des rares cinéastes, et peut-être même le seul, dont la dimension sonore de chaque film occupe une place égale à celle de l'image.

Enchevêtrement de paroles, de musiques, de citations littéraires et des bruits du monde dont il sait si bien trouver la résonance juste, ces bandes sonores présentent une telle richesse qu'elles appellent plus d'une audition afin d'en découvrir pleinement toute la virtuosité et supporteraient souvent d'être écoutées pour le seul plaisir de l'oreille.

Il faut toutefois préciser que devant l'ampleur du terrain d'investigation que représente le son dans le cinéma de Godard, ce bref texte ne saurait être autre chose qu'une fenêtre entrouverte sur une œuvre quasi inépuisable.

La fragmentation et l'effet-collage se situent au cœur même de la démarche esthétique de Godard. Il est toutefois important de préciser qu'ils ne constituent aucunement une fin mais bien le moyen lui permettant de tenir un discours sur le cinéma. Grâce au morcellement, Godard met en évidence ce que le cinéma cherche habituellement à dissimuler de sa propre nature : qu'un film est un ensemble non homogène fait d'images, de sons, de mots et de musique. Il tente ainsi de faire éclater le cadre rigide qui enferme ces différentes composantes afin de mieux faire voir et entendre chacune d'entre elles. Le réel pour lui n'est donc pas une structure monolithique mais la somme d'éléments et d'impressions multiples. C'est aussi pour cela qu'un film de Godard ne déploie jamais qu'une seule trame narrative construite dans sa forme classique, c'est-à-dire celle du roman dix-neuviémiste où le sens s'élabore avec une parfaite cohésion, mais une succession de fragments narratifs qui s'entrelacent, s'interpellent les uns les autres, se chassent et se rappellent. L'interaction entre ces éléments apparemment éparés et sans liens, ce sont les images et les sons qui participent à la tracer en faisant naître une nouvelle structure où le sens recomposé se déploie en un poème visuel et sonore.

Bien que le son occupe chez Godard une place unique et privilégiée, on ne pourrait toutefois parler de celui-ci en faisant abstraction des autres éléments — comme trop couramment on ne s'intéresse qu'à l'image pour laisser le son dans l'ombre — puisqu'il n'est jamais possible de déterminer, de la parole, de la musique ou de l'image, ou même des bruits, lequel d'entre eux commande les autres et leur permet d'exister. La parole ne relègue pas les bruits et la musique au second plan, comme dans le cinéma de forme traditionnelle. Si tantôt elle vient les dominer, ce sera pour ensuite

s'effacer sous un flot musical ou sonore qui, à son tour, se dissipera pour faire à nouveau place aux mots. Dans l'univers poétique godardien, ce ne sont pas les mots seuls qui «ont la parole» mais tous les éléments du film. Jamais non plus ne retrouvera-t-on de redondance entre ce que l'on peut voir et entendre. Godard a déjà dit vouloir filmer comme le peintre peint ou comme le musicien compose. Il emprunte en fait une technique analogue à celle du collage — tel que pratiqué entre autres par Braque ou Picasso — pour «composer», par des combinaisons, d'images, de phrases, de bruits, d'extraits musicaux ou littéraires, le rythme de ses films.

Si Godard n'a pas systématiquement recours aux images et aux sons synchrones, c'est qu'il sait que mariés ainsi, utilisés de façon apparemment naturaliste, le son ou l'image (et plus souvent le premier) se retrouvera esclave de l'autre. En prenant toutes les libertés face à ceux-ci, il devient possible de se servir de chaque élément au maximum de son potentiel expressif afin de tenir en éveil l'oreille et l'œil du spectateur. Godard rêve au fond d'un spectateur qui pourrait entendre et voir autrement. Il cherche, au-delà des apparences, ce que le cinéma ne peut capter dans sa forme classique. Comme le dit lui-même Godard (alias oncle Jean) dans *Prénom Carmen*, «Il faut fermer les yeux plutôt que les ouvrir»; il faut fermer les yeux pour arriver à mieux voir ce qu'on ne voit plus, ce qu'on n'entend plus. Dans cette même scène, il se mettra à frapper sur tous les objets de sa chambre — pour en faire des objets sonores — et inscrira sur sa machine à écrire «mal vu, mal dit». L'essentiel des motivations de Godard se trouve exprimé dans cette scène : notre regard est atrophié parce qu'on ne sait pas dire les choses, trouver une forme capable de parler du monde qui nous entoure sans chercher banalement à le reproduire.

Jean-Luc Godard dans *Passion*Catherine Ringer des Rita Mitsouko dans *Soigne ta droite*

PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

D'ailleurs, quel autre cinéaste mieux que Godard sait nous faire écouter les bruits qui deviennent avec lui intensément expressifs et vivants ? Le spectateur le moins familier de ses films aura en mémoire le bruit des vagues, d'un téléphone, d'un klaxon, des réacteurs d'un avion, le cri d'un oiseau, le claquement d'une porte tels que seul Godard nous les fait entendre. À ce titre, l'impact sonore du début de ses films révèle bien la volonté qu'a Godard de nous les faire écouter autant que regarder. Sur un plan d'eau morcellé par des cartons du générique, *Je vous salue Marie* s'ouvre par un bruit de galet jeté dans l'eau sur lequel une musique de Bach vient se glisser avant d'être momentanément couverte par le cri strident d'un oiseau. La première parole prononcée (en voix off) sera : « Avec toi, des fois, je supporte mal le silence ». De façon semblable, *Prénom Carmen*, après un plan du périphérique de Paris (?) la nuit, nous fait entendre un bruit très intense de vagues et de cris de mouettes sur des plans de mer entrecoupés de cartons du générique. La voix d'une femme (Maruschka Detmers) dit : « C'est en moi, en toi, que ça produit des vagues terribles ».

Tous les longs métrages de Godard depuis *Passion* (1981) — mis à part *Soigne ta droite*, créé autour de la musique des Rita Mitsouko — sont ponctués d'extraits d'œuvres des grands compositeurs classi-

ques : Bach, Beethoven, Dvořák, Schubert, Mozart, Bartók, pour ne nommer que ceux-là. La musique dicte souvent non seulement le rythme même d'après lequel s'organise l'ensemble des éléments, mais porte littéralement des pans de film à bout de bras, injectant tout autant de force et d'émotion au film que les images qu'elle accompagne, ou que les paroles sur lesquelles elle est venue se glisser pour les brouiller. Elle ne peut d'ailleurs être dissociée de l'image ou du texte par lesquels elle est appelée et qu'elle rappellera à nouveau avant de leur céder place.

Dans *Prénom Carmen*, Godard, dans le rôle de l'oncle Jean, montre son lecteur-cassette portable et dit : « Regarde ma nouvelle caméra, elle fait de la musique ». Le désir profond qui traverse toute la création de Godard est d'arriver à ce que la musique soit génératrice d'images; qu'elle communique ce que les images du film, qui circonscrivent toujours l'imaginaire de façon trop précise, ne parviennent pas à exprimer et injecter ainsi un surcroît de grâce et d'immatérialité. « La musique, ça exprime le spirituel »¹ dit Godard. Il cherche donc enfin à sortir la musique de son rôle servile alors qu'elle est presque toujours confinée à amplifier ou soutenir le discours de l'image. « Ce qui m'intéresse, dit-il également, c'est de voir la musique, d'essayer de voir ce qu'on entend et d'entendre ce qu'on voit. [...] La musique, c'est ma petite Antigone,

ça aide à voir l'incroyable »².

Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* faisait très justement remarquer combien « Cinéma, radio, télévision, magazines sont une école d'inattention : on regarde sans voir, on écoute sans entendre. »³ et c'est pour cette raison que Godard, par un jeu de ruptures, de répétitions, de décalages, de superpositions, de brouillage travaille inlassablement à secouer le spectateur pour le sortir de son rôle de voyeur passif. Ainsi, l'éclatement de la forme — de l'image et du son — est ici le contraire d'un acte de vandalisme fait contre le réel, le contraire d'un refus du monde sensible, comme on a trop souvent voulu le laisser croire. Godard n'a aucune propension à l'abstraction. C'est parce qu'il est intensément amoureux des formes et des bruits du monde qu'il cherche perpétuellement à solliciter nos sens en les gardant en éveil. Chacun de ses films est secoué d'un désir violent de nous faire voir et entendre la vie. Car c'est bien de la vie dont nous parle Godard en la filmant, la refilmant sans cesse, la tordant, la distordant, jusqu'à faire naître ce regard (cette oreille) neuf vers lequel toute son œuvre est tendue. ■

1.2. Drouin, Jean-Luc, *Godard*, Paris, Rivages/Cinéma, 1989, p. 98.

3. Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, NRF/Gallimard, 1975, p. 113.