

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Godard, Wenders et Scott L'odyssée ici-bas

François Bilodeau

Volume 30, numéro 1 (175), février 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31533ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bilodeau, F. (1988). Compte rendu de [Godard, Wenders et Scott : l'odyssée ici-bas]. *Liberté*, 30(1), 82-88.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1988

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

FRANÇOIS BILODEAU

Godard, Wenders et Scott: l'odyssée ici-bas

Je suis rendu au sol...

Autant le *King Lear* de Jean-Luc Godard, produit par la firme américaine Cannon, m'avait paru interminable et assommant — j'avoue, non sans honte, qu'à elle seule, la langue a réussi à me mettre hors jeu à plusieurs reprises — autant *Soigne ta droite*, une production franco-suisse, m'a en quelque sorte reposé et rassuré: j'y ai retrouvé non pas le style — Godard est Godard, même en anglais — mais un sol, un terreau linguistique et culturel, qui m'a permis de tenir bon, d'apprécier les turbulences habituelles, d'en retirer quelque substance et de passer une excellente soirée. (Ceci m'amène à penser que je n'étais pas suffisamment compétent pour m'attaquer au *King Lear* — à moins que, dans ce cas bien précis, Godard n'ait voulu profiter de l'occasion qui lui était enfin offerte de s'adresser directement à une audience américaine et, par conséquent, ne se soit pas tellement préoccupé des réactions de son public francophone, c'est possible. Quoi qu'il en soit, mon dépaysement fut total.)

Ceci dit, dans *Soigne ta droite*, une fable tragico-mique sur le commerce entre l'artiste et ses contemporains, Godard limite même les recours au ton sen-

tencieux et opte plutôt pour le burlesque et la litote. À l'instar des plus célèbres clowns du cinéma muet, son «artiste» sera donc un bricoleur besogneux et peu bavard qui, à cause de sa totale ignorance des codes sociaux en vigueur, aura maille à partir avec l'autorité.

Il y a tout d'abord un prince (joué par Godard lui-même), qui prend l'avion, un exemplaire de *L'Idiot* sous le bras, et qui trébuche à la sortie, laissant ainsi rouler au sol les bobines de son film, *Une place sur la terre*, que le pilote et sa femme confisquent aussitôt. Il y a également les Rita Mitsouko, les nouveaux iconoclastes du rock français, qui travaillent en studio les pistes hétéroclites d'un futur disque et qui, une fois le boulot terminé, s'intallent à un bar pour se faire illico bousculer par le même pilote, irrité par leur refus d'assister à la projection d'*Une place sur la terre*. Mais surtout, il y a la Fourmi laborieuse (Jacques Villeret), que toutes les Cigales traitent comme une savate, qui n'en finit plus de s'affaïsser et qui, moins que quiconque, a compris qu'il devait «soigner sa droite».

Le titre est bien sûr ironique, car Godard ne recommande pas tant à l'artiste de s'entraîner à la boxe pour se défendre, que d'ignorer les impératifs dont on le bombarde, voire de cultiver l'inaptitude à tenir les commandes qu'on lui reconnaît généralement, et ainsi, de préserver jalousement cette dose d'étrangeté qui le distingue du fournisseur empressé de servir la clientèle. Dût-il chaque jour s'écraser au sol, c'est pourtant en continuant à faire l'épouvantail qu'il peut donner toute sa mesure, inspirer encore quelque crainte à ses contemporains et insuffler un peu d'âme à un monde qui se pétrifie en toute quiétude.

... avec un devoir à chercher...

1. Wim Wenders, «Le souffle de l'ange», dans le supplément au no 400 des *Cahiers du cinéma*, octobre 1987, p. 83. Rédacteur en chef de ce supplément, Wenders y a réuni des extraits de scénarios non tournés qu'ont bien voulu lui remettre des cinéastes fétiches ou leur succession, ainsi que, sous le titre «Le souffle de l'ange», ses réflexions sur ses propres films, et, sous celui de «Written in the West», le carnet, comprenant photos et commentaires, d'un voyage fait aux États-Unis en vue du tournage de *Paris, Texas*.

Écrit en collaboration avec Peter Handke, *Les Ailes du désir* (ou *Der Himmel Über Berlin*) marque très certainement un tournant dans l'œuvre de Wim Wenders. Non seulement celui-ci, après une longue errance américaine, a-t-il redécouvert avec bonheur son Allemagne natale en ratissant pour ainsi dire la ville symbolique qu'est Berlin, mais il a pour une fois cédé à un élan vital qui lui permet de jeter sur l'existence un regard moins catatonique et plus serein qu'auparavant. Une allégresse tout enfantine contrebalance ici la torpeur qui accablait ses films précédents et qui, admettons-le sans ambages, embrouillait les enjeux. Loin de le détourner des questions graves, cette joie hier oubliée mais aujourd'hui retrouvée, lui fournit plutôt le moyen de les formuler avec tout le tranchant et toute la clarté qu'elles requièrent: «Naturellement, j'ai désiré plus encore que ce film parle, ici, de la seule question impérieuse: *Comment vivre?*»¹

Monté sur le dos de ses anges Damiel et Cassiel, et soulevée par un enthousiasme dont on soupçonnait certes la présence chez un cinéaste de sa trempe mais qui s'étiolait dangereusement dans un travail trop souvent nécrologique (le thème de la *mort* du cinéma, l'agonie de Nicholas Ray, etc.), Wenders retransverse de long en large Berlin et cueille, dans ce champ stérile et dévasté par l'histoire, quantité de regards, de gestes, de paroles et de bruits quotidiens pour composer un bouquet et un hymne en l'honneur de l'humanité souffrante et travaillante. Dans la rue, le métro, les appartements, les chambres d'hôpitaux, les bibliothèques, les lieux de spectacle et les terrains vacants, sur les routes et sur les toits, auprès des enfants, des adolescents, des adultes et des vieillards — dont ce poète épuisé par le siècle —, il capte la plus

minime manifestation de la vie, la moindre respiration et le plus léger battement de paupière; pendant plus de deux heures, on le voit s'atteler à la tâche d'observer l'infiniment petit, comme s'il pressentait que la véritable grandeur y avait depuis toujours élu domicile.

Dans ses déplacements, Damiel, cet enfant égaré parmi les anges (Bruno Ganz), entrevoit lui aussi l'incommensurable richesse des mortels; et son intuition se change en certitude le jour où il découvre Marion, une trapéziste dont il tombe amoureux (Solveig Dommartin). C'est pourquoi il veut maintenant quitter le non-lieu où flottent les anges et devenir l'un d'entre nous. Guidé par un ex-confrère qui, après avoir sauté la barrière, s'est fait acteur (Peter Falk), il y parvient et découvre une à une les joies et les peines de l'existence: des vapeurs bienfaisantes d'un café chaud à la manipulation harassante d'une corde au haut de laquelle Marion exécute un de ses numéros. Car entre temps, la vieille ville usée a néanmoins permis au couple de se former: dans un bar, Adam et Ève ont conclu une nouvelle alliance les libérant une fois pour toutes du péché originel et de la nostalgie de l'Éden, dans le but non pas de s'exclure du nombre, mais bien de sceller définitivement leur consentement à la vie, à la terre et à son histoire.

Dans *Lent retour* de Peter Handke, Sorger écrivait:

2. Peter Handke, *Lent retour*, traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1982, p. 147.

j'apprends (oui, je peux encore apprendre) que l'histoire n'est pas seulement une succession de maux devant laquelle on en est réduit à des imprécations impuissantes, mais qu'elle est aussi — et depuis toujours, une forme inaugurale de paix que chacun, même moi, peut prolonger.²

Avec *Les Ailes du désir*, Wim Wenders, affranchi de ses scrupules à l'égard du cinéma, annonce à son tour son intention de «tenir le pas gagné». Et s'il dédie son film aux «anges» Andreï Tarkovski, Yasujiro Ozu et François Truffaut, ce n'est pas pour les pleurer et partir à leur recherche (comme Travis, dans *Paris, Texas*, tentait de rejoindre sa patrie mythique), mais pour nous informer que sa propre recherche est engagée, et nous inviter à entreprendre ou à poursuivre la nôtre.

... et la réalité rugueuse à étreindre!

Comme plusieurs, le britannique Ridley Scott semble s'être recyclé dans le *thriller* passionnel; à bien des égards, sa dernière réalisation, *Someone to Watch over Me*, s'inscrit dans une mode actuelle florissante, qui fait la fortune d'un Adrian Lyne par exemple (*Nine and a Half Weeks* et *Fatal Attraction*), et sur laquelle plane l'ombre d'Alfred Hitchcock.

L'intrigue tourne autour de la liaison entre une jeune femme riche de Manhattan (Mimi Rogers) et un policier de la classe moyenne (Tom Berenger), domicilié avec sa famille dans la banlieue de Queens et qui, à la suite d'un meurtre dont la belle fut le seul témoin oculaire, se voit confier la garde nocturne de son appartement. Comme la situation se gâte et comme le policier devra finalement s'en remettre à sa femme et à son fils pour s'en sortir, il n'en faut pas plus à certains pour ranger définitivement Scott du côté des puritains et des ennemis du peuple (si, si, j'ai lu ça quelque part). Le conventionnalisme dans lequel baigne le film entier, donnerait d'ailleurs raison à ceux qui prétendent qu'après *Les Duellistes*, l'adaptation d'un récit de Joseph Conrad, Ridley Scott ne nous aurait rien prouvé d'autre que son habilité à fabriquer d'honnêtes échantillons de genres

triomphants au box-office: il a en effet tourné coup sur coup *Alien* et *Blade Runner*, alors que la vogue de la science-fiction battait son plein, et plus tard, *Legend*, au moment où les grands studios produisaient des odyssées fantastiques avec et pour des adolescents (*Labyrinth*, par exemple).

Or, contrairement à certains réalisateurs contemporains, Scott, à l'instar de Rohmer, ne triche pas cyniquement avec les fables qu'il met en scène: vous ne le verrez pas exciter longuement votre curiosité et vous faire goûter aux fruits interdits, pour soudain, vers la fin du récit, plaquer un deus ex machina qui, pernicieusement et in extremis, vous convainc de la nécessité d'un redressement moral; bref, vous ne découvrirez pas finalement un prédicateur après avoir cru jusque-là avoir affaire à un libertin. À ma connaissance, Scott a toujours été un moraliste; toutefois, les conversions l'intéressent moins que le (difficile) passage de l'enfance à l'âge adulte.

Tous ses films, en effet, s'appliquent à suivre pas à pas l'apprentissage d'un personnage — ou d'une équipe, comme dans *Alien* —, obligé de surmonter une épreuve décisive sans le secours des objets et des êtres auprès desquels il trouvait auparavant refuge. C'est pourquoi Scott commence toujours par réveiller des monstres, ou plutôt par tirer ses héros d'un sommeil rassurant et les placer sur la route de Satan, qui alimentera ensuite leur égocentrisme et leur rêverie. Même dans un film réaliste comme *Someone to Watch over Me*, le diable est présent en la personne du meurtrier, et c'est lui qui enclenche le processus d'apprentissage chez le policier, non pas uniquement pris entre deux femmes, mais catapulté à la croisée des chemins, forcé de garder les yeux ouverts, de réagir, de poser des gestes, de prendre des décisions, lui qui refusait auparavant de choisir et qui croyait pouvoir bénéficier, tel un ange, d'un sauf-conduit sur

terre. Ce ne sont pas tant sa force physique, ses armes ou son génie qui le sauveront, que la prise de conscience de son appartenance à une humanité en lutte continuelle pour sa survie. Et aucun héros de Scott ne trouvera de soutien auprès des autorités reconnues ou des puissants; pour émerger tant soit peu du brouillard, il lui faut plutôt accueillir en lui les lointaines voix d'une mémoire collective, incertaines et vacillantes certes, mais prêtes à le retenir s'il tombe, ou à le prévenir, comme ce signal que, dans *Alien*, des voyageurs inconnus ont eu le réflexe d'émettre pour éloigner de la planète où eux se savaient condamnés, tout équipage désireux de s'en approcher et de l'explorer.

Malgré son goût pour les situations limites, le spectaculaire et l'horreur, et malgré ses liens avec un certain cinéma paranoïaque venu d'Amérique (pensons seulement à la suite d'*Alien*, réalisée par James Cameron, où Ripley, maintenant tout à fait obsédée, voit des monstres partout et se donne la mission de les exterminer jusqu'au dernier), Ridley Scott ne me semble pas véhiculer un discours panique et cautionner par conséquent des politiques expéditives. En dépit de son recours systématique à Satan, rien ne lui est plus étranger que le messianisme. S'il rend compte d'une détresse universelle, d'un Gouffre, d'une Absence, il ne permet pas toutefois à ses personnages de transcender idéalement cette détresse, ou de la reporter dans un infini anesthésiant — rêves d'un paradis perdu ou d'un ordre divin — dont elle serait le sombre revers. Ses héros — ou plutôt ses antihéros — doivent apprivoiser l'obscurité, ne plus se voir comme des dieux, ni comme des morts vivants en attente d'un sauveur et du jugement dernier. Lorsqu'à la fin ils y parviennent, lorsqu'ils complètent avec peine leur premier pas dans ce monde déserté par les Dieux, je m'associe à leur victoire puisqu'elle est celle de tous.