

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*

Chromatika, « Phylopraxis », 2011

Stefan Kristensen



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4718>

DOI : [10.4000/1895.4718](https://doi.org/10.4000/1895.4718)

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 227-229

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Stefan Kristensen, « Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4718> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4718>

Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011) et dans celui de 1960 sur *l'Ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui*. Dans ces deux cours, il insiste sur le rôle de l'expérience du mouvement dans le développement de l'ontologie de la chair et sur la capacité du cinéma à « donner le mouvement », comme il l'écrit dans *l'Œil et l'esprit*. C'est dans le cours de 1953 que l'on trouve l'argument fondamental selon lequel notre perception fonctionne effectivement dans un mode cinématographique. En effet, le cinéma seul est capable de rendre le mouvement continu comme dans notre perception « naturelle », et seul le cinéma peut, en construisant l'unité de l'image en mouvement et du son et donc le cinéma comme structure rythmique globale. C'est ce qui fait que le cinéma, de manière privilégiée, est en mesure de « rendre l'idée à l'état naissant », comme l'écrit Merleau-Ponty dans l'essai sur le cinéma. Cette étude sur le cinéma se termine sur l'explicitation de la définition de la vision par Merleau-Ponty comme « précession de ce qui est sur ce qu'on voit et fait voir, de ce qu'on voit et fait voir sur ce qui est » (p. 119; la citation est de *l'Œil et l'esprit*, p. 87). Le terme « précession » désigne une relation temporelle dans laquelle les termes impliqués se produisent à chaque fois plus tôt. Le philosophe emploie ce terme pour exprimer l'idée que si les choses semblent précéder la vision qu'on en prend, c'est parce que notre vision, réciproquement, précède également les choses elles-mêmes. Cette structure de précession réciproque donne un outil inestimable pour penser la nature de l'image cinématographique dans son rapport à la « réalité », spécialement de la capacité du cinéma à rendre visibles des existences au-delà de toute imitation d'une réalité supposée.

La cinquième et la sixième étude développent les ultimes conséquences de l'ontologie de la chair en traçant les réminiscences néoplatoniciennes chez Merleau-Ponty et en décrivant la nature de la philosophie comme effort commun des hommes et des femmes à travers les générations, à travers les limites de disciplines, de dire leur rapport avec l'Être. La réserve qu'on peut faire à ce type d'ouvrage est d'être encore trop monographique, malgré tous les

efforts de confrontation de Merleau-Ponty à des penseurs, cinéastes ou artistes contemporains. D'une certaine façon, on peut dire que l'intérêt du livre (explorer les enjeux de l'ontologie merleau-pontienne en tant qu'elle s'appuie sur la peinture et le cinéma) constitue en même temps sa relative faiblesse, à savoir sa tendance à privilégier l'exposition des concepts sur leur mise à l'épreuve. Il en résulte une légère frustration qui peut cependant être aisément compensée dès lors qu'on essaie soi-même de laisser ces concepts infuser dans sa propre réception des œuvres d'art, par exemple cinématographiques.

Stefan Kristensen

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, Chromatika, « Phylopraxis », 2011, 126 p.

JEAN-LUC GODARD est certainement l'un des cinéastes les plus stimulants d'un point de vue théorique. Ce n'est pas une découverte récente. Depuis au moins les années 1980 et les textes d'Alain Bergala, Jacques Aumont, Nicole Brenez ou encore Jacques Rancière, parmi d'autres, il est entendu que Godard est une source majeure de commentaires esthétiques, historiques, filmologiques, etc. L'intérêt de l'opuscule récemment publié de Vincent Berne (philosophe, spécialiste notamment d'Alfred N. Whitehead et de Martin Heidegger) est qu'il considère Godard comme un penseur, « à mi-chemin entre l'art, la philosophie et la théologie » (p. 9). Son attitude n'est pas centrée sur la question du cinéma, mais résolument philosophique au sens précis d'une approche problématique qui interroge l'œuvre du cinéaste pour comprendre ses positions, au-delà de ce qu'il en a lui-même dit. Plus précisément, l'objet du livre est de « clarifier la nature et la portée de la théorie iconique à l'œuvre dans le cinéma godardien des dernières années » (p. 20). Le centre de l'argument est la pratique et la conception godardienne de l'image, saisie dans son rapport avec les héritages

théologiques juif et chrétien, et c'est dans *Hélas pour moi* (1993) que les deux courants confluent pour former un discours cohérent. Entre références à la mystique juive et invocation de la rédemption et du messianisme, Godard semble en effet, dans cette période de la fin des années 1980 et du début des années 1990, se confronter de plus en plus intensément à la tradition théologique, non sans éviter certaines tensions. Par exemple, comme le montre Berne, il semble tenir simultanément deux positions contradictoires : d'une part, il cite Gershom Scholem qui affirme que la tradition concernant la vérité est transmissible en dépit des pertes de savoir et de sagesse d'une génération à l'autre (Cf. la note sur la parabole hassidique et la citation de Scholem dans *Histoire(s) du cinéma*, 3b), mais d'autre part, il affirme plus d'une fois l'union catastrophique du cinéma et de la civilisation occidentale. Or l'auteur montre que le cinéaste articule de manière originale ces deux impératifs en signalant qu'il s'appuie sur Blanchot et Heidegger. Ce lien étroit avec ces deux penseurs est reconnu par Godard dans un entretien cité par l'auteur, qu'il a donné au journal *Libération* en mai 2004, lors de la sortie de *Notre musique*. Robert Maggiori l'interroge sur son rapport avec la philosophie et Godard évoque les figures de Heidegger, Blanchot, Bergson ou encore Levinas. L'un des mérites de Berne est de montrer l'enjeu précis de ce lien dans la conception de l'image : « La résistance réciproque de l'image et du son, la fragmentarité, sont mis au service d'une ontologie de l'image qui repose sur la découverte d'un ordre propre à l'image qui va aussitôt s'annuler en une ontologie de l'invisible. Tel est le sens des références à Heidegger et à Blanchot » (p. 62). Et plus loin dans le texte, il développe cette approche ontologique du travail de Godard en spécifiant le lien qu'il établit entre le visible et l'invisible : « Je ne crois pas trahir Godard en disant que l'invisible n'est pas ce qu'on découvre lorsqu'on quitte le visible, mais au contraire ce qui se découvre lorsqu'on confronte le visible avec lui-même. Il y a donc bien dans son cinéma l'idée que l'image, par la remontée à l'au-delà du pli de l'être et de l'étant, offre la possibilité de saisir le monde dans son principe,

comme totalité, de saisir cette vérité que l'image repose sur le néant – l'apparence du retrait de l'être – qu'elle phénoménalise » (p. 97).

Berne soutient en conclusion la thèse d'un Godard iconoclaste, au sens précis de l'iconoclastie théologique. En effet, par son attention pour l'invisible dans le visible, par son interrogation constante de l'image en tant que condition de la visibilité, Godard est effectivement iconoclaste en ce sens qu'il rejette l'image comme représentation univoque, comme oublié d'elle-même lorsqu'elle est prise pour la chose qu'elle représente. L'enjeu est, en d'autres termes, celui de l'idolâtrie qui empêche de voir la réalité. « Parce que le geste iconoclaste fait image, il se scinde simultanément en deux gestes, un geste iconoclaste et un geste iconographe. C'est pourquoi l'iconoclisme godardien est d'abord une iconographie passionnée » (p. 111).

Une telle conception et pratique rejoint, selon l'auteur, la conception chrétienne, notamment orthodoxe, de l'image puisqu'elle produit et célèbre des images tout en affirmant que ces images n'épuisent pas le visible et qu'elles doivent en laisser entrevoir le caractère inépuisable.

Un ouvrage aussi bref ne peut avoir que des objectifs limités en regard de la richesse de l'œuvre godardienne. La critique exprimée ici doit être entendue avec cette réserve : il me semble que l'une des matrices essentielles de Godard est celle d'une interrogation sur le politique, et plus précisément sur la dimension politique de la perception. Ce lien est explicitement thématiqué dans *Ici et ailleurs*, le film que Godard a réalisé avec Anne-Marie Miéville en 1974 sur la base des images tournées dans les camps de réfugiés palestiniens en 1970, mais demeure un horizon indépassable dans son œuvre. C'est pourquoi il me semble que la seule référence à Blanchot, Heidegger et Benjamin est incomplète pour saisir le messianisme de Godard. En d'autres termes, l'enjeu est aussi politique qu'il est métaphysique et théologique.

Stefan Kristensen

N.B. : Relevons que Berne est le seul à avoir trouvé

l'origine probable de la citation fréquente que fait Godard de l'Apôtre Paul, « L'image viendra au temps de la résurrection ». Cette phrase n'existe nulle part dans le corpus biblique, mais Berne indique que le verset qui s'en rapproche le plus est à I *Corinthiens* 15, 49: « Et de même que nous avons été à l'image de l'homme terrestre, nous serons aussi à l'image de l'homme céleste. »

Gérard Gozlan, *L'Anti-Bazin*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, « Ciné-Politique », 2013, 141 p.

ON SE SOUVIENT PEUT-ÊTRE que dans son texte consacré à « La disparition Bazin », paru dans notre n° 67 (été 2012), Hervé Joubert-Laurencin fit le reproche à François Albera de confondre Gérard Guégan et Gérard Gozlan, ajoutant que le célèbre texte de ce dernier « n'est lui-même jamais lu ». La remarque était sans doute pertinente jusqu'ici, tant il est vrai que certains chercheurs relisent toujours les mêmes textes, canoniques, et délaissent ceux qui les entourent, mais elle devrait être un peu moins vraie à présent que les Éditions Le Bord de l'Eau ont eu l'excellente idée de rééditer en un seul volume ce long article publié initialement en deux livraisons, dans les n° 46 et 47 de *Positif* (juin et juillet 1962). Cette édition bénéficie, outre d'un nouveau titre – très provocateur –, d'un texte-préface de Bernard Chardère, intitulé « Sur fond d'époque » (« repris par son auteur, émondant quelques vieilles tiges pour mieux laisser apparaître de nouvelles fleurs » – p. 7), et d'une révision / réactualisation, dont la nature n'est pas indiquée.

Il y aurait donc lieu de comparer la version publiée dans *Positif* à celle de la présente édition, mais je laisse de côté ce travail qui m'emmènerait trop loin. Il me semble préférable en effet de m'arrêter plutôt sur les deux questions que peut légitimement susciter une telle entreprise : la première tient à l'intérêt du texte et la seconde au sens que revêt cette réédition dans le contexte actuel (termes d'ailleurs interchangeables : le sens du texte / l'intérêt de la réédition). Mais plutôt que de les traiter successivement, il apparaît

nécessaire, au contraire, de les relier. En effet, on ne peut qu'être frappé, je crois, à la lecture de ce volume par la parenté entre la démarche de Gozlan et celle des principaux exégètes actuels de Bazin. Cette parenté tient selon moi en quatre points :

- Volonté d'opérer une relecture systématique des textes de Bazin, dans la proportion la plus large possible. Il faut observer que si Gozlan se place explicitement dans la position du commentateur ayant lu *Qu'est-ce que le cinéma?*, il n'en connaît au moment de l'écriture que trois volumes (parus en 1958, 1959 et 1960), puisque le tome IV (« Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme ») ne sortira que quelques mois après les articles de Gozlan, fin 1962. Or le néo-réalisme étant essentiel, tant dans la pensée de Bazin que pour les arguments de son contradicteur, Gozlan n'hésite pas à retourner à divers textes, édités depuis déjà quelques années (par exemple l'article sur *la Strada*, justement repris dans le tome IV, et tiré d'*Esprit*, en 1955) et parfois même publiés dans une langue étrangère (la « Défense de Rossellini » dans *Cinema Nuovo* en août 1955). Bref, Gozlan a une connaissance profonde et précise des écrits de Bazin, qu'il ne réduit pas à quelques textes déjà célèbres et toujours glosés.

- Souci philologique dans l'appréciation des textes. On le sait : Hervé Joubert-Laurencin a mis à jour de substantielles modifications dans les diverses versions des textes de Bazin. Mais, dès 1962, Gozlan opère quelques allers / retours entre les éditions originelles et les versions révisées pour *Qu'est-ce que le cinéma?* Il constate ainsi (p. 54) que le célèbre texte sur Wyler connaît certains changements d'un état à l'autre. Cependant, là où Joubert-Laurencin s'appuie sur les variations pour montrer la complexité d'une pensée, Gozlan s'en sert comme preuves dans son réquisitoire contre Bazin, moquant le contresens d'une traduction des propos de Wyler, qui informe pourtant l'avis que Bazin porte sur l'œuvre du cinéaste américain.

- Tentative de contextualisation de Bazin au sein de la pensée philosophique. Là encore, la lecture de Gozlan peut s'avérer surprenante pour ceux qui croient que les liens présumés de Bazin avec certains