1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

64 | 2011

Varia

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

Marsannay-la-Côte, Chromatika

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4423>

DOI : 10.4000/1895.4423

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 227-228

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Godard, philosophe. 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], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4423> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4423>

Solidement ancré du point de vue méthodologique, le livre de Vezyroglou remplit parfaitement son contrat. Dans une première partie, il aborde les formes de la consommation des films comme pratique culturelle, il examine successivement les cadres de la réception et, décrivant les publics, pointe les discours qui se développent portés par les intellectuels et les cinéphiles ; il aborde ensuite les représentations de la France à l'écran et souligne le « décalage profond entre l'image projetée et la réalité sociale » (p. 95). Il marque ainsi la distance entre le pays réel et une représentation qui édulcore les enjeux de société à la fin des « Années folles » et qui pare de « romanesque » les inquiétudes du moment.

Dans la deuxième partie, « Une production culturelle », il étudie la production française au regard de l'identité nationale et des problèmes qui traversent la société. Il se penche en particulier sur la question controversée de l'auteur dans le système de production. Rappelons que dans la Chambre syndicale française de la cinématographie (CSFC), les réalisateurs et les scénaristes figurent depuis 1912 au sein de la même section. En 1917 naît la société des auteurs de films (SAF), société aux contours flous dans la mesure où les membres sont aussi bien des cinéastes que des scénaristes voire des écrivains. En 1929, la SAF se dissout ; ses membres acceptent de diluer leur spécificité et entrent à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Au cours des années vingt, les rivalités autour de la propriété artistique s'exacerbent entre les scénaristes (désignés à l'époque du nom d'« auteurs »), les réalisateurs et les producteurs. Vezyroglou indique par exemple qu'Alexandre Kamenka apparaît au générique de *la Proie du vent* de René Clair sous le titre de « directeur artistique ». Il s'agit en fait d'une appellation relativement courante à l'époque pour désigner le producteur, façon incontestable pour celui-ci de s'attribuer une part de la paternité du film. Les diverses fonctions sont bien mises en évidence dans le livre. Le scénariste écrit un scénario qui doit tenir

compte des spécificités du cinéma, c'est-à-dire d'une structure faite d'une suite de scènes reliées par des intertitres. Quand ceux-ci sont-ils rédigés ? Avant ou après le tournage ? Sans doute les deux : le travail d'écriture est en perpétuelle évolution, il suit les images après les avoir précédées. À l'évidence, le travail du metteur en scène devrait commencer au moment de l'écriture du scénario, ce qui est rarement le cas ; ensuite interviennent trois moments complémentaires, le découpage, le tournage, le montage. Le découpage doit-il relever de l'auteur, c'est-à-dire du scénariste, le metteur en scène n'intervenant qu'en aval pour choisir les décors et diriger les comédiens. Le cas de *la Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* – un film auquel le livre accorde à juste titre une place essentielle dans la recherche de l'essence d'une nation – est révélateur : le scénario est écrit par un écrivain, Jean-José Frappa, tandis que Marco de Gastyne, le metteur en scène, n'est chargé en principe que d'« illustrer » le texte, à la manière d'un roman dont les images animées du cinématographe ne seraient que l'équivalent des illustrations d'un livre. Cette position est, bien entendu, intenable dans la mesure où – Vezyroglou le montre bien – un film ne naît pas sur le papier mais au moment de l'inscription des images sur la pellicule.

La troisième partie, « Une projection nationale » aborde les relations entre les pouvoirs publics et le cinéma et souligne les rapports tendus qui s'instaurent entre les deux instances, notamment au plan politique. L'auteur insiste surtout sur la fonction du cinéma dans la construction d'une mémoire nationale notamment à l'égard de la Grande Guerre encore si présente dans les esprits.

La lecture de ce livre – auquel manque peut-être une conclusion – est un perpétuel bonheur tant celui-ci apporte de nouveaux éclairages et de nouveaux documents (un exemple parmi tant d'autres, l'exceptionnelle série d'articles de Gaël Fain dans *la Réforme économique*, parus en mars-avril 1928 sous le titre générique de « Pour une politique française du

cinéma ») tant aussi la démarche de l'historien de la culture permet de replacer les problématiques souvent dispersives de l'histoire du cinéma dans la perspective unitaire de l'analyse de la société qui produit et reçoit les films. Ainsi, dans une production éditoriale relativement mince, l'ouvrage de Vezyroglou est appelé à devenir un classique.

Jean A. Gili

Godard, philosophe

Vincent Berne, *Identité et invisibilité du cinéma.*

Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard,

Marsannay-la-Côte, Chromatika, 2010, 127 p.

JEAN-LUC GODARD « COMMERCE » avec la philosophie depuis pas mal de temps. On connaît la séquence de *Vivre sa vie* où Brice Parain dialogue avec Nana (Anna Karina) : la séquence d'une dizaine de minutes est sur YouTube (en diverses langues). Guère lu de nos jours, l'auteur des *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* du Logos platonicien, de *Sur la dialectique* et de *Petite métaphysique de la parole* – qui avait commencé par un *Essai sur la misère humaine* en 1934 –, doit peut-être sa notoriété actuelle à ce dialogue filmé. Mais outre de fréquentes références ou citations de philosophes dans ses articles, Godard a lu des passages de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (la séquence de la tasse de café – mais *Masculin féminin* se référait déjà au philosophe), évoque l'affrontement Sartre/Foucault dans *la Chinoise* et lit Althusser puis re-passe à Merleau-Ponty (*JLG/JLG autoportrait de décembre*) et à Heidegger dans des films plus récents. Lauréat du prix de philosophie Adorno décerné par la ville de Francfort, il est finalement à son tour objet des philosophes. Deleuze l'un des premiers, Rancière, Badiou, Stefan Kristensen, des thèses se soutiennent (« Jean-Luc Godard, philosophe du langage ; le cinéma

comme passage entre éclosion de l'invisible et expression de l'indicible » d'Anouk Schoellkopf, Strasbourg, 2001), *Philosophie magazine* publie un dossier sur Godard et la philosophie, sujet de colloque (université de Regina dans le Saskatchewan), etc.

Kristensen s'intéresse à la fois aux rapports que peuvent entretenir les derniers films de Godard avec la philosophie de Deleuze et celle de Merleau-Ponty à première vue inconciliables : Deleuze se sert nommément de Bergson contre la phénoménologie. Mais la plupart des commentateurs choisissent l'un ou l'autre, et il semble que le « camp » phénoménologique prenne aujourd'hui l'avantage. Ainsi Mauro Carbone, dans un récent essai (*la Chair des images – Merleau-Ponty*, Vrin, 2011) s'intéresse-t-il au « Testament de Balthazar » paru dans le n° 177 des *Cahiers du cinéma* en 1966 où Godard disait avoir recueilli avec Merleau-Ponty (sic) des propos de Bresson sur son film : « des réflexions sur le temps, l'altérité, la mort, le cogito y sont attribuées à l'innocent âne, Balthazar, qui est le protagoniste du film de Bresson. Dans ces réflexions, il est facile de reconnaître des passages tirés de la *Phénoménologie de la perception* [...] contemporaine de la conférence [sur le cinéma] donnée à l'IDHEC [« Le cinéma et la nouvelle psychologie »] (pp.100-101).

Examinant, après Kristensen, le différend Bergson-Merleau-Ponty, Carbone avance que, dans sa conférence de 1947 à l'IDHEC, ce dernier « contribue [...] à libérer le cinéma de la lourde hypothèque qu'Henri Bergson avait fait peser sur lui [...] au travers du jugement célèbre qu'il avait formulé dans le quatrième chapitre de *l'Evolution créatrice* » en dénonçant son « artifice ». Merleau-Ponty, dit l'auteur, pourrait reprendre la formule de Bergson selon laquelle « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » à la condition de renverser les prémisses bergsoniennes : « notre perception spontanée n'est pas analytique mais synthétique et c'est *précisément pour cela* qu'on peut la considérer comme étant de nature cinématographique. En effet, dans son

caractère synthétique sont à l'œuvre des dynamiques qui sont essentielles pour nous donner l'unité d'une forme perçue ainsi que celle d'une séquence cinématographique: loin d'être "artificieuses" comme Bergson tend à les considérer, elles contribuent donc à la vérité de nos perceptions.» (p. 94).

Vincent Berne, spécialiste d'Alfred North Whitehead et de Martin Heidegger, adopte une approche délibérément philosophique dans son ouvrage *Identité et invisibilité du cinéma. Le vide constitutif de l'image dans Hélas pour moi de J.-L. Godard*, né d'une sollicitation de la Faculté libre de théologie protestante et de l'Institut catholique de Paris autour de la question de la « théologie de l'image à l'œuvre dans le cinéma godardien ». Le point de départ de l'auteur est celui d'une époque de « bombardement d'effets visuels en tout genre » et son corrélat « la réactivation du commandement iconoclaste » pourrait être « directement opposée à la chute dans l'inauthentique qui caractérise le régime moderne de l'image et sa vulgarisation ». Pourtant, poursuit Berne, « il semble... qu'il faille faire le tri » « entre la bonne et la mauvaise image », ce que seuls « un discours critique, une économie et une gestion des visibilitées peuvent nous aider à faire ». Ainsi «... le plus puissant projet jamais porté par le cinéma est celui qui consiste à contrarier la tendance des cinéastes à vider l'image de sa portée ontologique. Il lui faut pour cela puiser dans une conception iconique de l'image [l'icône non l'icone de la sémiologie] les ressources nécessaires à la production d'un cinéma qui, conscient de son historicité, de l'intérieur même du mouvement historique qui le détermine, s'oppose à la théorie idolâtre de ses fossoyeurs et du même coup à sa déchéance. Tel est du moins le sens que prend chez Godard la négation créatrice, l'*Aufhebung* d'un cinéma au projet en apparence depuis longtemps trahi. A partir de là, dit l'auteur, « il n'est pas sorcier de montrer que l'histoire du cinématographe devient le modèle heuristique de notre propre séjour sur terre, et que l'interrogation sur le

sens et le commandement iconoclaste invite à repenser, autour de la question du procès de la *mimésis*, celle des normes de la représentation, qu'il s'agisse de la représentation artistique, sociales, politique ou théologique. » L'objet de ce livre, s'attachant précisément à quelques films de Godard (dont *Hélas pour moi* où l'on relève des citations de Heidegger, Benjamin, Scholem, Blanchot), est donc de montrer que ce cinéaste, « loin de se réfugier dans une métaphysique d'artiste » – ce qui est *grosso modo* le diagnostic porté à son sujet par Rancière –, « esquisse une philosophie de l'imagéité et une cosmologie à partir d'une fictionnalisation de la réflexion sur la nature de l'image » (p. 20) ressortissant à « un iconoclisme moderne, oxymorique puisque servi par l'image » (p. 103) grâce au « montage »: une « iconographie passionnée » (p. 111). Au centre de cet essai, une discussion autour de la référence, chez Blanchot et Heidegger, au « masque mortuaire » comme image, distingue, semble-t-il, deux positions: pour Blanchot « le visage du mort ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, pas même au mort », autrement dit cette référence au masque mortuaire sert « à souligner la disjonction entre l'image et la *mimésis* »; l'image étant à elle-même son propre modèle, elle est « ontologiquement indépendante, elle est à elle-même son propre fondement dans l'être » (ce qui est l'inverse de la position bazinienne dans « Ontologie de l'image photographique »). Pour Heidegger cependant, « la copie ne perd pas la *monstration originelle* de la chose imitée, dans la mesure où elle "rejoue" dans sa monstration de copie ce qui se montre de la chose ». Puisque « toute chose réelle est d'abord un *se-montrer* et une manifestation, la représentation de la chose est donc aussi re-présentation de ce mode de présentation originaire à travers lequel la chose se donnait ».

François Albera

Puissance du cinéma

Jean Grémillon, *le Cinéma? Plus qu'un art!...*

Ecrits et propos 1925-1959,

Paris, L'Harmattan, 2010, 312 p.

SOUS UN TITRE EMPRUNTÉ à une série d'article de Grémillon parus dans *l'Ecran français* en 1947, cet ouvrage, édité, présenté et annoté par Pierre Lherminier – et que préface Paul Vecchiali –, regroupe la plus grande partie des textes écrits par le cinéaste depuis 1925, de ses conférences, allocutions diverses (y compris radiophoniques) et un choix des entretiens qu'il a pu donner à la faveur de la sortie de ses films. Le volume comporte en annexe, une chronologie bio-filmographique, une bibliographie, une vidéographie, un index chronologique des textes et trois index (noms, titres et thèmes). C'est donc un outil désormais nécessaire à quiconque voudra étudier un aspect ou l'autre de l'œuvre de Grémillon ou de ses multiples activités – notamment au sein d'institutions comme le syndicat des techniciens ou la Cinémathèque française. C'est en outre une ressource indispensable qui vient s'ajouter au travail qu'avait accompli, il y a plus de vingt ans maintenant, Geneviève Sellier, dans sa thèse et l'ouvrage qui en résulta – *Jean Grémillon. Le cinéma est à vous* (1989) –, puis dans le numéro hors-série de 1895 qu'elle dirigea (en 1997), travail qui n'avait guère été prolongé depuis lors (sinon dans la contribution de Sylvie Lindeperg au livre dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *les Cinémas européens des années cinquante*). Se perpétue en effet le statut paradoxal de Grémillon: à la fois grand cinéaste indiscuté (récemment encore une rétrospective au Filmmuseum de Vienne, une autre en cours à la Cinémathèque suisse) et cinéaste marginalisé voire « maudit » et demeurant « marginal » dans les études tant historiques qu'esthétiques. Le seul fait qu'il soit impossible aujourd'hui de réunir, pour une manifestation comme celles de Vienne et de Lausanne, la totalité non pas de l'œuvre filmé de Grémillon (puisque plusieurs titres sont perdus à

commencer par ce *Tour au large* qui le fit connaître) mais de l'œuvre conservée, en est un indice: Sellier se félicitait en 1989 que cette œuvre soit sauvée, désormais visible, or ni la Cinémathèque française (dont il fut le président), ni les Archives françaises du film ne l'ont réunie à ce jour et des titres ne sont plus localisables ou conduisent à des ayants droit sans copie. La « vidéographie » que publie L'Herminier en est encore un indice: un seul DVD (*Remorques*), et cinq titres en VHS maintenant introuvables. Le petit nombre des auteurs qui ont travaillé sur cette œuvre en est un troisième (Kast, Agel, Billard avant Sellier). Les malentendus ou les ignorances à son sujet qui demeurent en seraient un autre dont les exemples ne manquent pas. Ainsi Jean de Luca, consacrant récemment un gros ouvrage à Gabin (Thélès, 2010), quand il traite de *Gueule d'amour*, évoque la carrière contrariée de Grémillon en lui imputant un goût pour l'élitisme qui l'aurait isolé, une curieuse dilection pour le court métrage documentaire auquel il « reviendrait » après la guerre sans que l'on comprenne pourquoi!

Eh bien! en lisant « Cinéma et document », texte d'une conférence que prononça Grémillon devant les étudiants de l'Idhec en février 1948 (paru dans le journal *Ciné-Club* n° 4, janvier-février 1951, consacré à Grémillon), Jean de Luca aura toutes les réponses à ses interrogations. Ce texte par ailleurs résonne particulièrement bien avec le « Point de vue » qui ouvre ce numéro de 1895. Grémillon, s'interrogeant sur la nature de document du cinéma, qu'il soit « romancés », comme il dit, ou qu'il s'agisse des « bandes d'actualités » des « courts métrages dits "documentaires" », évoque « la fonction de constat » dont toute œuvre d'un réalisateur est « amenée à être l'instrument » (d'où la composante « informative », fût-ce à l'insu de son auteur, de tout film) et, simultanément, « l'exercice du choix » et de « mise en scène » auxquels se livre fatalement ce même cinéaste: « les reportages sociologiques de Joris Ivens, *Borinage*, l'épopée du Zuyderzee ou son tout récent