1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

74 | 2014

Varia

Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*

Lausanne, L'Âge d'Homme, Coll. « Histoire et théorie du cinéma /
Travaux », 2014, 144 p.

Achille Papakonstantis

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4929>

DOI : 10.4000/1895.4929

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 169-173

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Achille Papakonstantis, « Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4929> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4929>

Darkly n'a pas été réalisé en *motion capture* mais en rotoscopie ; on note un « Mike » Shyamalan dans l'index ou un « Raphaël » Moine dans le texte), et on peine à trouver des oublis dans la filmographie (sans doute la série *24* comme référence pour la partie sur les attentats terroristes, ou *Der Himmel über Berlin* de Wenders pour celle sur la détection des mondes parallèles entre noir et blanc et couleur). Pour reprendre un terme anglais, et en corrélation avec son sujet, cet ouvrage est *groundbreaking* et sera (espérons-le) sous peu un classique aussi bien pour les chercheurs en narratologie que pour les fans de science-fiction et de « mondes pluriels ».

Sébastien Denis

Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe, Lausanne, L'Age d'Homme, Coll. « Histoire et théorie du cinéma / Travaux », 2014, 144 p.*

Spécialisé depuis de nombreuses années dans l'étude de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, Stefan Kristensen s'intéresse aux rapports entre la philosophie et les arts, abordés du point de vue de la phénoménologie, en mettant l'accent sur le rôle, poétique et politique, du corps. *Jean-Luc Godard philosophe*, écrit dans le cadre du projet « L'art de la réflexion » financé par le Fonds national suisse, fait suite à la publication de son article « L'œil et l'esprit de Jean-Luc Godard » (*Chiasmi international*, n° 12, 2010, pp. 129-143) et en constitue en quelque sorte le prolongement. Malgré son équation audacieuse entre cinéma et discours philosophique, le titre de l'ouvrage ne risque guère de susciter des réactions. Des nombreuses citations des grands penseurs de son époque aussi bien que des rencontres devant la caméra – réalisées (Brice Parain, Francis Jeanson ou, plus récemment, Alain Badiou) ou ratées (notamment avec Roland Barthes dans *Alphaville*) – jusqu'à son couronnement officiel avec le prix Adorno en septembre 1995, Godard est largement reconnu, par ses admirateurs aussi bien que par ses détracteurs, comme un cinéaste-philosophe. Par

ailleurs, son tout dernier film, *Adieu au langage*, dont la sortie en salles a coïncidé avec la parution du livre de Kristensen, s'ouvre sur une question rhétorique tout à fait pertinente par rapport à ce dernier : « Reste à savoir si la non-pensée contamine la pensée ».

Dès les premières pages, l'auteur définit son projet de manière explicite. A la lumière des derniers cours de Merleau-Ponty au Collège de France, il entend « étudier les réponses d'un cinéaste à des questions que s'est posée la philosophie au *xx^e* siècle » (p. 7). En d'autres termes, nous sommes invités à une « lecture philosophique de l'œuvre de Godard », à l'étude analytique d'une réflexion dont le médium – audiovisuel – relève seulement d'une différence de choix par rapport aux penseurs qui ont opté pour l'écriture. Cependant ce moyen d'expression, à savoir les images en mouvement et les sons (aussi bien que le réseau de relations qui se nouent entre eux), constitue un élément significatif de l'approche de Kristensen qui vise au croisement de trois domaines : « le domaine esthétique, avec la question du montage et de la nature du cinéma, le domaine thérapeutique, avec l'interrogation sur le deuil et les pathologies du désir, et le domaine politique, avec le problème de la perception des paysages d'autrui et l'expérience du commun » (p. 9).

L'ouvrage peut être entendu comme une tentative de conversion du discours godardien, envisagé principalement dans son expression filmique, en langage philosophique. Merleau-Ponty en fournit le modèle dans son effort, dès les années 1950, pour reformuler philosophiquement la pensée « brute » enclose dans les pratiques artistiques : une double analyse des œuvres et des propos théoriques de leurs créateurs est, pour ce faire, exigée. Or ici nous n'avons certes pas affaire à une mise au point générale et simpliste. Assigner une place figée à Godard, cinéaste en mouvement perpétuel, est une tâche risquée, sinon carrément impossible, et Kristensen en est parfaitement conscient. Loin d'être un traitement exhaustif des propositions philosophiques *de* et *sur* le cinéma godardien, son livre excelle à ouvrir de nouvelles voies afin d'ap-

préhender et, surtout, d'interroger un corpus filmique vaste et prolifique. Ainsi, Kristensen aborde cette œuvre sans ordre chronologique et de manière sélective (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Numéro Deux*, *Ici et ailleurs*, *JLG/JLG*, parmi d'autres) à partir d'interrogations spécifiques, « la question du politique, la question du montage et la question du corps dans son rapport au travail et à la création » (p. 8), réparties en cinq chapitres. Dans le premier (« Le cinéma philosophique de Godard »), l'auteur propose une mise en contexte de la pensée philosophique du cinéaste pendant les années 1960 et 1970. Merleau-Ponty et le couple Deleuze-Guattari sont les noms retenus, choix déjà intrépide vu le fossé conceptuel entre les deux références (notamment à propos du bergsonisme de Deleuze « joué » contre les principes phénoménologiques). Après une énumération, non exhaustive, des allusions directes de Godard à Merleau-Ponty, Kristensen approfondit sa recherche et s'attache à faire surgir la relation entre la pensée phénoménologique et l'œuvre godardienne à partir du discours filmique lui-même. Il choisit de s'attarder sur deux scènes exemplaires de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (celle de la tasse de café et celle du garage), dont l'analyse fait apparaître ce qu'il appelle une « politique de la perception ». Les problématiques de l'intersubjectivité et de la coexistence avec les objets émergent et affirment la phénoménologie comme pédagogie de la vision. A travers la notion d'*epochè*, à savoir la suspension de la croyance en l'existence en soi des choses, et à l'aide d'exemples spécifiques tirés de la filmographie godardienne, Kristensen illustre le désir du cinéaste de démonter nos habitudes perceptives et de rendre visibles, non pas les choses, mais *les conditions de visibilité des choses*. Par ailleurs, afin de transformer les relations sociales, il nous faut d'abord les percevoir : ainsi apparaît l'importance de la phénoménologie en tant que méthode qui nous apprend à voir (il s'agit bien d'une didactique) ce qui réside entre les sujets ou entre les sujets et les objets, voire les relations qui se forment dans l'intervalle (« il ne faut pas décrire les gens, mais décrire ce qu'il y a entre eux » disait

Godard lui-même dans un entretien à propos de *Pierrot le fou*).

La dernière partie du premier chapitre, qui marque le passage à Deleuze et Guattari, s'avère encore plus intéressante et originale dans ses propositions. A partir de la notion de « machine » dans *l'Anti-Edipe* et par le biais d'une analyse à visée méthodologique de *Numéro Deux* (et, dans un deuxième temps, de *Moi, Je et Ici et Ailleurs*, sans exclusion des références à d'autres exemples), Kristensen élabore une position godardienne sur « le dispositif cinématographique comme une sorte de subjectivité augmentée » (p. 34). Un dispositif qui inclut à la fois la machinerie à proprement parler (« le dispositif technique ») et la représentation (« ce qui est donné à voir »), qui vise à un certain effet sur le spectateur (lui faire part de la production des relations entre images et sons, toujours dans le sens d'une pédagogie de la perception) et qui entre en relation avec d'autres dispositifs (« la machine amoureuse qui ajuste et rythme le corps » ou « la machine discursive de la philosophie » [p. 35]).

Le reconstitution du dispositif se prolonge tout au long du deuxième chapitre (« L'image selon Godard et Miéville ») dont le point de départ est la notion d'image chez Godard, confrontée encore une fois aux écrits de Merleau-Ponty, Deleuze et Guattari. Kristensen fait un passage crucial par Bergson et, plus précisément, par la métaphore photographique qui se trouve au premier chapitre de *Matière et mémoire*. Selon le philosophe, l'image n'est pas synonyme de représentation : elle est la matière même. Il s'agit pour lui d'une première étape vers une théorie de la perception pure, organisée autour de la question du corps, soit deux concepts (*perception* et *corps*) qui se trouvent également à l'épicentre de l'intérêt de Kristensen. Pourtant, ce dernier évite le piège d'une confrontation directe entre Bergson et la phénoménologie et fait le rapprochement avec Godard pour qui le cinéma se confond avec la réalité et pour qui l'image devient « plutôt un moyen pour voir qu'un objet à voir ». Ainsi, la finalité du dispositif godardien se clarifie : suspendre « notre adhésion première à la réalité et nous y fai(re) accéder à

nouveau à travers cette recomposition même » (p. 42); en d'autres termes, désapprendre aux spectateurs à regarder l'image comme objet afin de pouvoir la traiter comme accès privilégié à la réalité.

Il reste alors à clarifier le *comment* de cette opération, voire la fonction stratégique du dispositif qui nous conduira vers cette finalité.

Grâce à une analyse détaillée des séquences, Kristensen repère la réponse du couple Godard-Miéville : la clé réside dans la prise de conscience de la part du spectateur du mode de production des images. En ce sens *Ici et ailleurs* est traité comme une œuvre charnière qui pose les bases d'une critique de l'image cinématographique, pratiquée dans les films suivants du cinéaste. Le dispositif cinématographique chez Godard est dotée d'une mission politique et Kristensen s'attache à repérer les étapes nécessaires à son accomplissement. Au départ, la représentation doit stimuler la perception, par la description des sujets et des objets, à la fois par l'intérieur et par l'extérieur. Ensuite, il s'agit d'introduire la profondeur à l'intérieur de cette représentation, notamment par le biais du montage. L'exemple de *Numéro Deux* est ici abordé de manière analytique : insérer dans l'image une autre image, faire glisser le hors-champ dans le champ, voilà une stratégie qui vise directement à la déconstruction de l'unité de la représentation. L'autonomie de l'image est rejetée et cette dernière se révèle comme une *relation*, enfin visible. En même temps, le dispositif godardien assigne une place spécifique au spectateur : renvoyé à sa singularité et non plus traité comme une entité interchangeable, il est appelé à effectuer son propre montage et à participer au dévoilement des rapports (de force) qui, auparavant, restaient masqués sous l'unité illusoire de l'image.

Ainsi, Kristensen tente une réconciliation entre la recherche esthétique et la réflexion politique de Godard, centré sur l'idée de l'explicitation du hors-champ. À partir des années 1970, le cinéaste développe une théorie et une pratique de l'image comme mouvement, comme déplacement du sens

d'une chose à l'autre. Par ailleurs, le terme « métaphore », renvoyé à son origine grecque où il se traduit littéralement par « transport », d'où l'un des jeux des mots d'*Adieu au langage* (« Quelle différence il y a entre une idée et une métaphore ? « Métaphérô »... Il faut demander aux Athéniens quand ils prennent le tramway ! »). *Relation et mouvement* s'avèrent les notions fondamentales dans l'analyse proposée par Kristensen. Le champ n'a pas de sens propre, c'est seulement par sa relation avec le hors-champ que ce dernier se produit. La relation – toujours en mouvement – prévaut sur ses termes pris séparément et c'est, par conséquent, la rencontre entre deux séries d'images qui divulgue le sens de leur devenir. L'auteur explicite cette idée à la fois en évoquant l'abondance des lieux de passage (stations services, gares, etc.) et des moyens de transport (vélo, voiture, etc.) dans l'univers diégétique godardien, et en construisant un schéma basé sur le binôme fond-figure : le secret de la visibilité se trouve au dévoilement du fond sur lequel la figure prend son sens.

Jusqu'ici, Kristensen a explicité *pourquoi* et *comment* fonctionne le dispositif cinématographique chez Godard. Il nous reste à examiner le *quoi*, c'est-à-dire *ce que* le dispositif nous donne effectivement à percevoir.

Dans le troisième chapitre (« Les tableaux de Godard »), un commentaire de plusieurs films réalisés à partir des années 1970 (*Numéro Deux*, *Sauve qui peut*, *Passion*, *Je vous salue Marie*, *Hélas pour moi*, *JLG/JLG*) est mobilisé afin de répondre à cette question. Le travail du cinéaste est rapproché de celui d'un peintre (analogie que Godard lui-même nourrit dans beaucoup de ses entretiens) dont la réflexion politique sur la réalité est reconfigurée à travers quatre motifs : l'amour, le travail, le paysage et la rédemption. Ici encore, c'est sur le couple Deleuze-Guattari (dont le binôme « désir-travail » dans *l'Anti-Édipe* forme un croisement chiasmatique avec la paire « paysage-usine » repérée dans *Numéro Deux*) aussi bien que sur Merleau-Ponty (notamment sur son idée du corps comme intervalle) que Kristensen s'appuie pour développer ses propositions.

L'analyse détaillée d'une séquence de *JLG/JLG: autoportrait de décembre* mérite une attention particulière. Si le paysage est traité comme la dimension subjective du corps en tant qu'être désirant (à l'encontre de l'usine qui exprime la dimension objective du corps), une question cruciale et profondément politique s'impose : le partage des paysages est-il possible ? La réponse affirmative de Merleau-Ponty se base sur la réversibilité du sensible, elle-même possible « sous un horizon commun qui est celui de l'unité du monde » (p. 77). En rapprochant d'une part le texte merleau-ponzien du *Visible et l'invisible* dans la bande-son et d'autre part l'opération technique du montage dans la bande-image, Godard, fournit sa propre thèse : c'est le montage qui permet le partage du sensible et qui, finalement, instaure la communication des paysages. Kristensen renforce ici l'idée de la fonction politique du montage, déjà analysée dans les chapitres précédents à travers la place du spectateur dans le dispositif. Pourtant ce dernier ne peut pas échapper à sa nature paradoxale. En tant que machine qui nous enseigne à voir le monde, le dispositif cinématographique est le seul qui peut offrir au réel sa rédemption. Mais ce qu'il nous donne à voir, c'est précisément le réel dans sa souffrance, c'est-à-dire « l'invisible en tant que fond et raison du visible, l'invisible *du* visible » (p. 83). L'essence du cinéma selon Godard est par nature eschatologique.

Afin de traiter et interroger cette souffrance, le cinéaste revient régulièrement, tout au long de sa carrière, à la problématique de la prostitution. C'est exactement ce phénomène qui sert de point de départ à une réflexion sur le corps dans le cinéma godardien dans le quatrième chapitre (« Le corps du cinéaste »). Kristensen ne se limite pas au rôle dramaturgique que les prostituées tiennent dans le récit des films. Il analyse aussi la manière dont différents choix formels (le déconnexion entre image et son, le contraste entre la voix-off et les discours à troisième personne, etc.) dévoilent une condition inhérente à la prostitution, l'objectification du corps. Or apprendre à voir est une mission fondamentalement corporelle : c'est le

corps qui perçoit, qui entre en relation avec le monde et qui constitue, en somme, la condition nécessaire d'une perception exacte. La prostitution signale la dégradation du corps en tant que sujet percevant et son morcellement a des implications hautement politiques. A l'encontre de Deleuze (et son idée de rupture du schème sensorimoteur par la « Nouvelle Vague »), Kristensen préconise une lecture des films de Godard selon laquelle l'unité du corps percevant ne coïncide pas avec les limites de l'organisme, mais reste « susceptible d'une extension indéfinie » vers « la totalité des faits organiques, économiques, techniques (etc.) de la vie » (p. 105). La dispersion de cette unité par la prostitution scelle l'échec du sujet dans le monde. Godard rumine cet échec en introduisant dans ses films un corps de cinéaste, voire son propre corps (ou celui d'un acteur qui en tient lieu), porteur du paradoxe fondamental du dispositif godardien : « à la fois pédagogue de la vision et celui qui lui-même échoue à voir » (p. 101). Ces autoportraits, présentés sous des formes différentes à travers les années, visent à expliciter les conditions de production de l'image cinématographique et à témoigner de son échec fondamental.

Nous arrivons ici à un point abondamment commenté et étudié à propos de Godard : la relation entre le cinéma et le xx^e siècle et le constat du cinéaste que le premier a, une fois pour toutes, manqué sa mission historique, à savoir montrer la réalité des camps d'extermination nazis. Dans le dernier chapitre, Kristensen offre une approche originale de cette question qui s'inscrit dans la continuité de sa lecture philosophique de l'œuvre godardienne développée dans les pages précédentes. Si le dispositif cinématographique est une machine qui nous apprend à voir, son enjeu primordial devient « l'interrogation et la restauration » de notre « confiance dans le monde » (p. 109), dont la perte est, selon Deleuze, caractéristique de la modernité. Or *Ici et ailleurs*, film constitutif d'un nouveau départ pour Godard après sa période militante, signale le moment où le cinéaste prend conscience du destin du cinéma à demeurer toujours en défaut par rapport au réel historique.

Selon l'analyse de Kristensen, c'est la nature du témoignage (comme substitution du sujet parlant au sujet percevant) et la structure paradoxale du deuil qui peut éclairer cette conception du cinéma. Le deuil doit être entendu ici au sens freudien, comme un travail productif. C'est précisément son interdiction qui destitue notre confiance au monde. La mission du cinéma est de rétablir cette confiance, de faire le deuil de notre aveuglement et de faire voir, grâce à l'opération rédemptrice du montage, tout ce qu'on a raté à cause de notre état de sujet percevant en pleine disjonction. « Toutes les histoires qu'il y aurait, qu'il y aura, qu'il y a eu », nous chuchote le cinéaste dans le tout premier épisode de ses *Histoire(s) du cinéma*. Kristensen fait montre d'une maîtrise admirable de ses sujets ainsi que d'un sens critique aigu qui pourraient inspirer tous ceux qui s'investissent dans l'étude du cinéma de Godard. Il évite habilement les pièges que sa propre méthodologie lui pose (le risque d'un rapprochement arbitraire de notions différentes comme, par exemple, celle d'intervalle chez Merleau-Ponty et Deleuze, est effectivement écarté dans des passages analytiques d'explicitation et de contextualisation).

Il ne nous reste qu'à signaler une seule erreur anecdotique : le film inspiré par le « livre écrit par un juge sur les conditions de la prostitution » (p. 132) n'est certainement pas *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (lui-même inspiré par des articles parus dans *le Nouvel Observateur*), mais plutôt *Vivre sa vie* (et le livre en question est *la Prostitution* du juge Marcel Sacotte). Mais au lieu de remarques critiques, nous désirons plutôt faire quelques propositions quant aux choix des films analysés. Vu son intérêt avoué pour l'aspect existentiel de la prostitution (p. 93), il est étonnant que l'auteur passe à côté de *Vivre sa vie*, un film dont l'affinité avec la pensée de Merleau-Ponty est plus qu'évidente. Une analyse des séquences-clés ne saurait que renforcer les thèses défendues dans le livre : en plus du passage célèbre de Karina en larmes face à l'image de Falconetti dans la salle du cinéma (excellent exemple du « dedans filmé par le dehors » ainsi qu'exhibition du dispositif cinématographique comme deuil), on ajoutera le montage des

gros plans autour du visage de l'actrice pendant le générique d'ouverture qui semble poser, avec quatre ans d'avance, une question chuchotée par la voix-off de Godard-cinéaste dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* : « Où est donc la vérité ? De face ou de profil ? »

Il serait également intéressant de s'interroger la relation entre « figure » et « fond », abordée dans le deuxième chapitre, à travers l'exemple d'*Alphaville*. Dans ce film, Godard emploie systématiquement le glissement du hors-champ dans le champ et le jeu entre le fond et la figure est incessamment dynamisé par des *flashes* ou des clignotements qui amènent cette relation jusqu'aux pôles extrêmes de l'écran blanc ou noir. Dans la même veine, nombreux sont les films développant l'idée du corps filmé : que l'on se souvienne par exemple de *Prénom*, *Carmen*, où l'insistance sur la figure nue de Maruschka Detmers témoigne du désir de Godard de filmer les corps au point zéro du langage, avant le nom et le prénom, avant tout geste nominatif et, donc, avant le mythe, dans une interrogation non loin de la recherche sur la naissance des « choses simples » dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Finalement, les thèses du livre auraient sans doute pu bénéficier du commentaire de certains des courts métrages récents du cinéaste : le cas de *Je vous salue, Sarajevo* nous paraît exemplaire, offrant une critique de l'image cinématographique inexorablement intriquée dans une problématisation des opérations du témoignage et du deuil. Autant de propositions qui ne font que souligner la qualité de *Jean-Luc Godard philosophe* : nous achevons ce livre l'esprit rechargé et rempli de questions qui pourraient nous amener à critiquer, en certains endroits, l'approche de Kristensen mais seulement sur le terrain fructueux du dialogue. Par ailleurs, la sortie en 3D d'*Adieu au langage*, avec ses séquences de disjonction totale des images vues par l'œil gauche et l'œil droit, exigeant du spectateur de faire son propre montage par le seul clignotement de ses yeux, ne fait que renforcer *a posteriori* la reconstruction du dispositif cinématographique godardien proposée par Kristensen.

Achille Papakonstantis