



HAL
open science

L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard

Luc Vancheri

► **To cite this version:**

Luc Vancheri. L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard. CINERGON, 2003, 15, pp.105-115. halshs-00600433

HAL Id: halshs-00600433

<https://shs.hal.science/halshs-00600433>

Submitted on 14 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Luc Vancheri
Maître de conférences HDR
Directeur du département des Arts de la Scène et de l'Image
Université Lyon 2

L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard

L'image est bien plutôt l'écart entre elle-même et le peuple entier de ce qui a eu lieu dans le visible ou dans le dire¹. Avant cela, le cinéma a d'abord été pensé sous les catégories de l'invention et du prodige, de la science et de la fantasmagorie, liant deux traditions, l'une idéologique et saint-simonienne, l'autre plus volontiers religieuse, magique et nécromancienne. Le cinéma vient des machines et des morts, s'intéresse aux horloges et au vent, enregistre ses premières fictions de peinture, ajoute à ses premiers trafics d'images – la rédemption mécanique de Niépce et de Daguerre, libérant l'image de son péché originel, la perspective – une généalogie autrement humaine, un album de famille où se rencontrent Manet et Proust. C'est le soir du dix-neuvième, ce sont les débuts des transports en commun. Ce sont les corps de Lilian Gish et d'Augustine endormis et photographiés dans l'imitation du XXème siècle. Ce sont des fantômes couchés dans un cône de lumière. Histoire(s) du cinéma, chapitre 1b, le cinéma naît au seuil d'une assomption des opérations techniques dans des formes inédites de la pensée. Que cherchent les premières théories du montage, du temps, de l'acteur, sinon à consigner la formule d'un ravissement automatique. Les beaux films sont construits en photographie et en ciel. J'appelle ciel d'une image, sa portée morale qui est ce pourquoi elle a été voulue². Le cinéma n'est pas un accident dans l'histoire, c'est un destin. Les histoire(s) du cinéma, La monnaie de l'absolu, chapitre 3a, l'ont rappelé à leur manière, retournant d'une manière apparemment si désinvolte les questions révolutionnaires du chanoine de Chartres, l'abbé Emmanuel Joseph Sieyès³, l'un des plus lucides théoriciens de la Révolution française : Qu'est-ce que le cinéma ? Rien. Que veut-il ? Tout. Que peut-il ? Quelque chose. Le cinéma comme le Tiers Etat ? Pas tout a fait. Le cinéma n'est rien là où le Tiers Etat est tout dans l'ordre

¹ Alain Badiou, *Le plus-de-voir*, in *Le siècle de Jean-Luc Godard*, ArtPress, Hors série, Nov 98, p 90.

² Jean Epstein, *Cinéa Ciné pour tous* (15 avril 1928), in *Ecrits sur le cinéma*, tome 2, Paris, Seghers, 1974, p 190.

³ *Qu'est-ce que le tiers état ? Tout. Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique ? Rien. Que demande t-il ? A y devenir quelque chose ?*

politique, même s'il n'a été rien encore jusqu'à présent. Mais tous deux aspirent à y devenir quelque chose. On sait de quelle façon, l'auteur de 1788, devait voir échouer ses théories sur l'identité nationale au terme d'une impossible conciliation de la volonté générale – l'héritage de Rousseau - et des formes constitutionnelles – le nœud gordien de la Constitution de l'an III -, aspirées dans la tourmente de la Terreur, puis finalement anéanties le 18 Brumaire.

Or, l'écriture d'une puissance indéterminée du cinéma est inséparable d'un ré-enchantement de la pensée. N'est-ce pas Epstein qui, au printemps de 1928, écrivait : *Un jour le cinématographe, le premier, photographiera l'ange humain*⁴. Au plus près, ce sont deux idées dont Godard croise la complexe génération, malgré le paradoxe, on va le voir, que leur rapprochement ne manque pas de constituer. Premièrement, depuis ses entretiens avec Serge Daney, à Rolle en décembre 1988, Godard tient le cinéma comme le moyen d'une propédeutique nouvelle de la pensée. *Le cinéma est fait pour relier, pour apprendre à penser*. Radical, Godard n'hésite pas à soutenir que la biologie n'existerait pas sans le cinéma. Rien de ce que François Jacob a écrit sur le sexe et la mort n'aurait été possible sans l'avènement du cinéma, c'est-à-dire sans l'invention du montage. *Le cinéma était fait pour penser, et donc pour guérir les maladies*⁵. Godard en Jean-Philippe Gui le Gentil, comte de Paroy, conseillant Marie-Antoinette d'aider à l'éducation du Dauphin en mettant à profit le pouvoir *fascinateur* de la lanterne magique. On peut relire Gilles Deleuze⁶ pour en donner une expression autrement formalisée. *L'automate spirituel ne désigne plus, comme dans la philosophie classique, la possibilité logique ou abstraite de déduire formellement les pensées les unes des autres, mais le circuit dans lequel elles entrent avec l'image-mouvement, la puissance commune de ce qui force à penser et de ce qui pense sous le choc : un noochoc*. Jean-Luc Godard ne dit pas autre chose. *Je suis arrivé à dire que le cinéma, ce sont des formes qui pensent*⁷. Mais on l'a abandonné. Le cinéma a été déserté. La paroisse est morte. *Mon idée c'est que cinéma s'est arrêté complètement*⁸. *Il n'a pas su remplir ses devoirs*⁹. Deleuze aussi, à la même époque, a rappelé cette inactualité essentielle du cinéma, soulignant par là que le cinéma touche à la pensée sur ce fil d'une pensée dont le propre est de ne pas être encore. En attente des hommes et des œuvres, d'un artiste et d'un peuple capables de s'éveiller aux puissances de l'automate spirituel.

⁴ Jean Epstein, *L'âme au ralenti* (11 mai 1928), in *Ecrits sur le cinéma*, tome 2, op cit, p 191.

⁵ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p 404.

⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p 204.

⁷ *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, op cit, p 428.

⁸ *Ibid*, p 299.

⁹ *Ibid*, p 335.

A l'autre bout, une idée plus inattendue dans ses conséquences, l'empathie d'une machine et d'une forme pour une vérité sortie de l'histoire, l'aura conduit à donner du cinéma une définition *mystérieuse*. *Le cinéma n'est pas un art ni une technique, mais un mystère* (1b). Déjà avertis que l'image est encore à venir – *L'image viendra au temps de la résurrection* –, le mystère godardien n'a à peu près rien gardé de celui des frères Lumières. *Le cinéma ? C'est un grand mystère*. Mais leur mystère était simple, rien qu'une chose difficile et secrète, une chose en forme d'énigme dont on laisserait à d'autres le soin d'y répondre. Fût-il sans avenir, le cinéma n'était pas sans solution. Question de temps. L'embellie du grand rêve théorique des années trente ? D'une image à l'autre, *un éclair ... puis la nuit !*

Que vaut cette différence pressentie entre mystère et énigme ? Rien de moins que l'écart qui permet de mesurer deux traditions de pensée en occident. Il y a une tradition grecque de l'énigme et du déchiffrement, qui a ses héros et ses chemins, ses questions et sa logique. Oedipe et Antigone, la loi comme principe de gouvernement des hommes dans l'espèce, la raison appareillée au cosmos. Les tragiques disaient ceci : résoudre l'énigme, c'est faire l'expérience de la Loi. Plus de près de nous, la psychanalyse s'est façonnée sur ce geste élémentaire de l'herméneutique grecque. *Ne peut être caché que ce qui est de l'ordre de la vérité*. Quel scénario retenir de la *Lettre volée* de Poe, se demande Lacan ? Dupin plie et déplie l'énigme du ministre, empoche son salaire, finit par rendre la lettre au préfet, après qu'elle ait au passage été remplacée par une autre. Lacan¹⁰ est au bord de sa conclusion : le psychanalyste est *le porteur de toutes les lettres volées du patient*. Résoudre une énigme désormais, c'est au préalable accepter d'en changer le sens. A côté de l'*ainos*, devenue obscure et équivoque, mais toujours susceptible d'être éclaircie, on fera entendre une toute autre tradition, une tradition chrétienne du mystère. Assez loin du judaïsme tardif de Daniel – *Mais il y a un Dieu au ciel qui révèle les mystères, qui vous a montré, ô roi, les choses qui vont arriver dans les derniers temps* (Da, II, 28) – et bien avant le travail exégétique des Pères de l'Eglise partageant les mystères selon les sacrements et les sens spirituels cachés sous la lettre du texte, Paul a donné l'essentiel de la portée *mystérieuse* du Christianisme en affirmant la résurrection du Christ. Le mystère est une parole fermée. Une parole peu susceptible de s'ouvrir, et pour tout dire, démesurément recluse. Elle doit être comprise comme telle, affirmée dans la nudité de l'événement qu'elle rapporte. *L'image viendra au temps de la résurrection*, prêche l'apôtre. Événement absolument incommensurable, définitivement inaccessible, et cependant expressément requis comme un pli dans la pensée de l'histoire, aussi bien que dans l'histoire de la pensée. Comment entendre la parole de Paul ? Au plus

¹⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre II*, Paris, Seuil, 1978, p 239.

simple, comme le retour du corps glorieux lavé de sa première faute. *Car comme tous meurent en Adam, tous revivront en Jésus-Christ* (1 Cor, XV, 22). Christ est un nouvel Adam, non plus terrestre, mais céleste, formé du ciel et non plus de la terre, rempli d'un esprit vivifiant, et non plus seulement vivant (XV, 45-47). Paul conclut : *comme donc nous avons porté l'image de l'homme terrestre, portons aussi l'image de l'homme céleste* (XV, 49). L'image viendra au temps de la résurrection, et le corps mis en terre plein de corruption ressuscitera incorruptible. La résurrection paulinienne commence sur un retour d'image, prévient la longue dispute des théologiens penchés sur le corps ressuscité – *Mais quelqu'un me dira : En quelle manière les morts ressusciteront ?* (XV, 35) –, s'achève par cette victoire sur la mort reprise à la loi qui est la force du péché (XV, 56). Godard, lui, passe de l'annonce à la louange. *Oh ! Temps de la résurrection*, est un texte désormais forçant une description d'images, celles de Jennifer Jones cherchant à mourir dans les bras de celui qu'elle vient de blesser mortellement. Godard élève l'image à la puissance de son mystère. Or, le mystère désigne très tôt chez saint Paul de Tarse, plus que la résurrection elle-même, toute l'histoire du Salut, le dessein de Dieu tel qu'il se rassemble dans le Christ. Tel qu'il se déploie dans sa prédication, le mystère décrit la venue du Christ sur terre, sa mort et sa résurrection, sa croissance dans l'Eglise et, enfin, son retour à la fin des temps ou parousie. A ce degré, comment concilier la christologie de Paul – avec lui s'invente une religion du Fils contre les religions du Père, qu'elles fussent grecque ou juive – avec les oraisons de Godard ? C'est que le cinéma comme le christianisme ne se fonde pas sur une vérité historique. Il nous donne un récit, une histoire et nous dit maintenant : crois. Voilà le moment où le mouvement possible d'une rencontre. La bonne nouvelle, c'est qu'il est enfin possible de vaincre la mort, leur évangile, c'est que la résurrection est un geste sans preuve ni témoin, un geste non compté dans l'histoire, et cependant essentiel à l'histoire nouvelle du monde.

Godard a dit cela autrement encore, mélangeant les sources et les dogmes. Le cinéma est comme Orphée, et comme lui, il peut se retourner sur Eurydice. Mais lui seul peut ne pas la perdre. Ne pas la perdre, c'est encore la changer. Est-ce Eurydice qui demeure, ou bien son image ? De quoi est faite sa statue ? De sel. Seul le cinéma change ce qu'il regarde, puisqu'il fixe la lumière avec des sels d'argent. Nulle contradiction au retour du mythe grec. Orphée n'est-il pas l'anticipation artistique de la voie mystérieuse, la résurrection en acte et en œuvre, l'image en gloire donnée aux hommes ? De Blanchot¹¹, nous avons appris qu'Orphée a forcé une expérience extrême du désœuvrement, son œuvre consistant toute entière à perdre Eurydice pour que puisse exister le chant. Voilà

¹¹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

l'essentiel, Orphée ne peut avoir de rapport *véritable* avec Eurydice qu'au sein de l'hymne. *Une histoire véritable* dit Godard, c'est-à-dire faites d'images et de sons. En œuvre donc. Le mythe grec, dit encore Blanchot, nous enseigne que l'on ne peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur n'est pas poursuivie pour elle-même. Orphée, c'est l'homme inspiré, l'homme capable d'être sans le souci du chant, tout à son désir, impatient et imprudent. A cette condition seulement, que l'impatience d'Orphée se confonde avec le cœur de la patience de l'œuvre. D'Orphée à saint Paul, c'est la raison qui s'absente, et l'image qui recommence. Pascal ne s'y est pas trompé. Il n'est pas de problème plus difficile qui ne trouve à s'accorder sur aucune raison. Car enfin, comment sauvegarder les mystères d'une demande de science ? Pascal le sent bien, qui ne peut affirmer la résurrection du Christ sans qu'une raison ne vienne en soutenir la vérité. Comment accorder le sujet de la vérité chrétienne à la philosophie qui le traverse de part en part ? La théologie de Pascal n'a pu revenir aux fondements pauliniens, elle est demeurée une théologie du signe et du sens, en accord avec la méthode de l'interprétation figurative, cherchant à concilier la raison et la grâce, à penser les miracles que l'apôtre avait tout bonnement rejetés. Telle est le dilemme de Pascal et des théologiens après lui : comment démontrer que les mystères ne contredisent pas la raison ? Saint Paul est plus radical. En soutenant que c'est l'absence de preuve qui contraint la foi, que la vérité ne consiste que dans la pure affirmation du sujet, assurant le passage d'un horizon singulier à un ciel universel, Paul se détourne de la raison. La résurrection lui est fondamentalement étrangère. Ce qui vient instituer le sujet chrétien ? Le déni de preuve, l'absence des signes qui tirent des traits entre l'être et le monde, Dieu et la raison humaine. Paul est sans détour : *Que si les morts ne ressuscitent point, Jésus-Christ n'est point ressuscité. Que si Jésus-Christ n'est point ressuscité, notre prédication est vaine et votre foi aussi est vaine* (I Cor, XV, 13, 14). Mais le plus violent est encore à entendre. Paul retire à la résurrection toute possibilité de témoignage. Il ne faut pas dire que celui-ci ou ceux-là ont été des témoins mais, tout au contraire, que la résurrection est un événement inattestable. *Nous sommes mêmes convaincus d'être de faux témoins à l'égard de Dieu, comme ayant rendu ce témoignage contre Dieu même, qu'il a ressuscité Jésus-Christ, qu'il n'a pas néanmoins ressuscité si les morts ne ressuscitent pas* (I Cor, XV, 15). L'inouï de la parole de Paul – en Grèce, au mot de résurrection, les philosophes de l'Aréopage sourient, se lèvent et s'en vont : *Nous vous entendrons une autre fois sur ce point* (Ac, XVII, 32) –, c'est que la vérité qu'il énonce n'est pas fille de la raison ou de l'histoire, c'est qu'elle échappe au témoignage et à la mémoire, c'est que l'événement qu'elle relate vaut *comme donation surnuméraire et*

*grâce incalculable*¹². Le sérieux de Godard, sa manière à lui de restaurer le monde et l'histoire, et non pas seulement les images du monde ou bien encore leur histoire, tient dans cette volonté d'affirmer le cinéma comme puissance rédemptrice, mais sur cette exception d'une *économie* poétique. Or, que dit Origène (*Sur les Principes*) lorsqu'il affronte la question de la forme et de la matière du corps ressuscité ? Ce qui ressuscite, ce n'est pas la chair, tel ou tel état du cadavre ou du corps, mais l'image. Contre Tertullien, Origène défend la thèse d'une résurrection incorporelle. C'est en l'image, et en elle seule, parce qu'elle demeure identique et indifférente aux transformations matérielles des corps vivants, que la résurrection peut s'accomplir. La pensée de l'image de Jean-Luc Godard n'est pas exactement théologique, mais comme elle, elle a investie l'image du pouvoir de faire revenir les morts, et de les rédimer.

Qu'est-ce que le cinéma des histoire(s) ? Une antiphilosophie. Comme le fut le message de Paul. Une manière de reprendre la question de la vérité sur la force anadyomène du sujet qui l'énonce. *Il me semblait que l'histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui n'est généralement pas admis, sinon par Michelet.* Les histoire(s) du cinéma ne sont que cela, non pas une histoire du cinéma, mais une esthétique, ou sur ce détournement d'histoire, une anthropologie livrée aux puissances de la figure. De Descartes à Hegel, toute esthétique s'est d'abord pensée dans la détente d'une double question posée au sujet et à Dieu. Nietzsche, le dernier. La tâche de l'art est d'affronter l'absence de Dieu comme dernière figure de la divinité. Mais le murmure recommence. Godard le premier, le seul, après Epstein, le lyrosophe. *Le temps de la nuit du monde est le temps de détresse, parce qu'il devient de plus en plus étroit, il est même devenu si étroit, qu'il n'est plus capable de retenir le défaut de dieu comme défaut* (2a). Mais être poète en temps de détresse, n'est-ce pas alors, *chantant être attentif à la trace des dieux enfuis* (2a) ? **Que veut-il ?** Fonder un nouvel universalisme. Un universalisme qui aurait pour tâche de sauver le réel, et qui ne le peut qu'au dépend de la justesse de l'image. *Pas une image juste, juste une image.* Telle est l'expression la plus pure de l'universalisme de Godard. L'image comme pur événement, pure occasion de l'universel principe, le montage. Sur ce point, Godard rejoint Nietzsche et saint Paul. Comme le dit Alain Badiou¹³, l'affaire est sérieuse. Il s'agit de *faire venir événementiellement l'affirmation intégrale de la vie contre le règne du négatif et de la mort. Etre celui, Paul ou Zarathoustra, qui anticipe sans faiblir le moment où " la mort a été engloutie dans la victoire "* (1 Cor I, 54). Voilà le cœur de l'obsession des camps chez Godard, le corps mortel saisi en son image, et *comme revêtu de l'immortalité* (1 Cor, XV, 54). Son devoir, ce qu'il n'a fait que

¹² Alain Badiou, *Saint Paul, La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF, 1997, p 69.

¹³ Alain Badiou, *Saint Paul, La fondation de l'universalisme*, op cit, pp 76-77.

faiblement. Sa démission. C'est comme la parabole du bon serviteur qui est mort de n'avoir pas été utilisé ¹⁴. **Que peut-il ?** Reprendre dans l'histoire le principe de montage, rendre l'histoire à ses images. Et c'est là renouer les fils d'une autre généalogie, celle relancée par Walter Benjamin¹⁵, qui parlait d'accroître la visibilité dans l'histoire ou bien encore de rendre l'histoire figurative, toute chose qui méritent d'être ici relues pour penser le type nouveau d'historicité mis en jeu. Une histoire du XXème siècle alors ? Oui, mais en tant *qu'elle en est l'image artistique*. Une seule chose importe, avoir un sentiment. Oui, *c'est terrible d'avoir le don de tout ressentir (3b)*.

Lorsque Godard revient sur *Rome ville ouverte*, il dit deux choses. Celle-ci, très souvent reprise, qui déclare que le film de Rossellini est un film de résistance : *Chaque fois qu'un cinéma a révolutionné l'image qu'on se faisait de lui, c'est que la nation où se faisait ce cinéma avait perdu son identité, complètement comme c'est le cas de l'Italie*. Puis cette autre, fondamentale pour saisir tout l'enjeu de la première : il ne l'est que parce qu'il est un film de résurrection. Mais d'ajouter, si la résurrection est bien une affaire d'image, il importe cependant que quelqu'un la fasse cette image : *il lui restait à s'accrocher à une image, mais aussi à la faire cette image*¹⁶. Pragmatisme *mystérieux* de Godard, qui n'hésite pas à lier la force de l'événement à la force poétique de l'œuvre, la pensée à la puissance. L'œuvre, c'est ce qui résiste au temps, disait Malraux. Deleuze lui, lie la lutte des hommes à la lutte des œuvres. Parce qu'elles résistent aux formes de contrôle, parce qu'elles tracent des lignes de fuite, parce qu'elles renouvellent nos modes de pensée, parce qu'elles débordent continuellement le monde que nous habitons. Parce qu'enfin, la vérité, *en cinéma ou en peinture*, n'a pas à être atteinte, trouvée ou reproduite, mais inventée. Mystère et vérité du cinéma. Il n'y a pas d'image, il n'y a que des rapports d'images. *Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y en a deux, il y en a trois. C'est le fondement de l'arithmétique, c'est le fondement du cinéma*¹⁷. Pas plus que la résurrection n'appelle une consécration visible, et parce qu'il semble ancré *dans un christianisme honnête et laïc, le cinéma est ce qui ne se voit pas*¹⁸.

¹⁴ Ibid, p 336.

¹⁵ Walter Benjamin, *Réflexions théoriques sur la connaissance, Théorie du progrès*, in Paris, Capitale du XIXème siècle, Paris, Cerf, 1989, pp 473-507.

¹⁶ Ibid, tome 1, p511.

¹⁷ Ibid, p430.

Sur ce point, Godard n'est pas seul, on s'en doute. *Un film est beaucoup moins dans chacune de ses images qu'entre elles, dans le rapport des images, les unes avec les autres. Or, ce rapport est idée, longtemps invisible et inaudible, non cinématographiable, jusqu'à ce que, tout à coup, comme l'électricité se concrétise en étincelle, il foudroie une image élue et la transfigure.*

Jean Epstein, *L'idée entre les images* (La technique cinématographique, 4 septembre 1947), in *Ecrits sur le cinéma*, op cit, p 117.

¹⁸ Ibid, p429

L'image, et à bien des égards la figure, c'est ce qui manque. *Oh ! Quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas* (1a). Ou encore, *dans le film, c'est toujours de la photographie. Les images sont séparées. Donc on passe de l'une à l'autre, et la vraie image, c'est la relation entre celle qui est passée et celle qui va venir. Mais elle n'est jamais là.* Le mystère c'est cela aussi, le passage de l'image juste à l'image vraie.

Reste que le cinéma selon Godard *avait été fait pour faire de la théorie, mais sous une forme visible, pratique, et spectaculaire*¹⁹. Comment penser alors cette marge de visible enlevée sur un fond tout théorique en même temps que l'invisibilité des images de montage ? Au plus juste, comme cette forme méconnue et contemplative de la théorie, et en cela très peu eisensteinienne. C'est qu'il existe un tout autre sens de la théorie, au plus près d'une croyance en une visibilité possible des idées. Platon parlait de contemplation pour décrire la voie vers les Idées qui s'ouvrait à la sagesse du philosophe (*La République*, Livre VII, 517b). Les théologiens, d'Origène à saint Thomas d'Aquin, de contemplation supérieure pour nommer le mouvement de celui qui s'efforce d'atteindre le sens spirituel de l'Écriture. Et tous, appelaient *théôria* cette vision du principe. Le renversement est d'importance. Ce ne sont pas les images qui relèvent d'un acte théorique, leur conformité mesurée à une loi de composition, mais les idées qui atteignent ou espèrent une visibilité inédite. Pour mieux comprendre ce déplacement de la théorie, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la *théôria* s'est très tôt et d'abord définie selon deux voies distinctes, mais qui se sont rapidement trouvées complémentaires. L'une est tournée vers le visible. C'est l'assemblée qui se rend au spectacle, dans l'attente de jeux, de sacrifices ou pour y honorer un dieu. L'autre est tendue vers les signes et désigne la consultation oraculaire. La *théôria* tient du manifeste et du latent, de l'efficace et de l'efficiencie des images. De quoi sont faites les théories ? De visible et de figures. Les grecs et les chrétiens ont consacrée à la contemplation des idées et de Dieu sous ses espèces théoriques une abondante littérature, graduant la voie vers la scène où elles se déploient, d'exercices et d'efforts. Toute une discipline de la chair et de l'âme s'est ainsi mise en place. Mathématique et gymnastique des grecs, prière, retraite, privation et mortification chez les Chrétiens. La méthode de Godard, elle, n'emprunte ni au corps ni à l'âme. Ou plutôt, elle donne au corps et à l'âme la seule machine possible qui puisse réconcilier les idées et le visible, la pensée et le figurable.

Le montage n'est donc plus seulement le moment d'une résurrection du tournage, il est aussi l'épreuve d'une affirmation de la pensée et d'une rédemption du réel. Qu'en est-il alors de cette universelle possibilité donnée au film d'en former l'image ? De sa fonction documentaire ? *Quelle est l'essence de l'image, si elle ne*

¹⁹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, op cit, p 423.

reproduit rien, mais s'écarte synthétiquement de toutes les autres, au profit d'une invisible justice du visible ? La question d'Alain Badiou est précieuse. Cruciale. Et cependant, l'hypothèse d'une image consistant dans la figuration de ses rapports m'empêche de conclure à un *platonisme anarchique*. Les cheveux et la boue de Parménide conviennent infiniment mieux à Stendhal. La littérature est l'égal d'un miroir que l'on promène le long d'un chemin. Il reflète la boue et le ciel, sans distinction. Désaccordé de la représentation ou de son référent, le réel, le cinéma n'est ni remontée ni descente vers les Idées, mais *ce qui renaît dans ce qui a été brûlé* (1a). Mais la projection des ruines de Berlin en 1944 dans le *Nosferatu* de Murnau, puis leur actualité dans l'Allemagne de Rossellini. Mais les couleurs de Ravensbrück étreignant le bonheur d'Elisabeth Taylor dans *Une place au soleil* de George Stevens. Les *Histoire(s) du cinéma* n'accomplissent aucun rêve de science ou de philosophe. Elles décrivent une fable de la pensée, le retour en grâce d'un remplacement des figures du savoir par celles de la croyance²⁰. La paroisse est morte, les mystères sont intacts.

Pour citer ce texte : Luc Vancheri, *L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard*, in Cinergon n°15, *Où va le cinéma ?*, 2003.

²⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, pp 203-245.