

Dominique CHATEAU



PHILOSOPHIES DU CINÉMA

2^e ÉDITION



ARMAND COLIN

Facebook : La culture ne s'hérite pas elle se conquiert

Table des Matières

[Page de Titre](#)

[Table des Matières](#)

[Page de Copyright](#)

[Collection « Cinéma/ARTS VISUELS » dirigée par Michel Marie](#)

[Introduction](#)

[Chapitre 1 - La philosophie du phénomène cinématographique](#)

[Cinématographique versus filmique](#)

[La Caverne : une allégorie du spectacle cinématographique ?](#)

[Chapitre 2 - La philosophie du phénomène filmique](#)

[Le cinéma comme modèle philosophique : Bergson et « l'artifice du cinématographe »](#)

[La philosophie du phénomène filmique](#)

[Le syncrétisme philosophique](#)

[Chapitre 3 - L'expérience philosophique du film](#)

[De la cinéphilie à la cinéphilo : Stanley Cavell](#)

[Les rêveries d'un spectateur ordinaire : Jean Louis Schefer](#)

[Deleuze : qu'est-ce que la philosophie \(du cinéma\) ?](#)

[Chapitre 4 - Le cinéma au défi des grandes tendances philosophiques](#)

[Le cinéma est-il phénoménologique ?](#)

[Les philosophies de la différence](#)

[Le point de vue analytique](#)

[Le défi des sciences humaines](#)

Chapitre 5 - L'esthétique du cinéma (1) : le point de vue de la réception

L'aïsthèsis cinématographique

L'attitude esthétique devant le film

Le goût et le critique

Valeurs esthétiques : du beau au moderne

Chapitre 6 - L'esthétique du cinéma (2) : le cinéma comme art

Du côté de la philosophie de l'art

L'art et l'artiste

Bibliographie

2^e édition
© Armand Colin, 2010
978-2-200-25831-3

Collection « Cinéma/ARTS VISUELS » dirigée par Michel Marie

Dans la même collection

Vincent AMIEL, Esthétique du montage (2^e édition).

Joël AUGROS, Kira KITSOPANIDOU, L'Économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies.

Jacques AUMONT, L'Image.

Jacques AUMONT, Les Théories des cinéastes.

Jacques AUMONT, Le Cinéma et la mise en scène (2^e édition).

Jacques AUMONT, Alain BERGALA, Michel MARIE, Marc VERNET, Esthétique du film (3^e édition).

Jacques AUMONT, Michel MARIE, L'Analyse des films.

Pierre BEYLOT, Le Récit audiovisuel.

Jean-Loup BOURGET, Hollywood. La norme et la marge.

Noël BURCH, Geneviève SELLIER, La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956).

Francesco CASETTI, Les Théories du cinéma depuis 1945.

Michel CHION, L'Audio-vision. Image et son au cinéma.

Michel CHION, Le Son. Traité d'acoulogie (2^e édition).

Laurent CRETON, Économie du cinéma. Perspectives stratégiques (4^e édition).

Sébastien DENIS, LE CINÉMA D'ANIMATION.

Jean-Pierre ESQUENAZI, Godard et la société française des années 1960.

Guy GAUTHIER, Le Documentaire, un autre cinéma (3^e édition).

Guy GAUTHIER, Un Siècle de documentaire français.

Martine JOLY, L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe.

Martine JOLY, L'Image et son interprétation.
François JOST, André GAUDREAU, Le Récit cinématographique.
Laurent JULLIER, L'Analyse de séquences (2^e édition).
Laurent JULLIER, Star Wars. Anatomie d'une saga (2^e édition).
Laurent JULLIER, Jean-Marc LEVERATTO, Cinéphiles et cinéphilies.
Michel MARIE, Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris.
Raphaëlle MOINE, Les Genres du cinéma (2^e édition).
Fabrice MONTEBELLO, Le Cinéma en France.
Yannick MOUREN, Le Flash-Back.
Jacqueline NACACHE, L'Acteur de cinéma.
Patrice PAVIS, L'Analyse des spectacles.
René PRÉDAL, Le Cinéma français des années 1990 (2^e édition).
René PRÉDAL, Le Cinéma français depuis 2000.
François SOULAGES, Esthétique de la photographie.
Luc VANCHERI, Cinéma et peinture.
Francis VANOYE, Récit écrit, récit filmique.
Francis VANOYE, Scénarios modèle, modèles de scénarios (2^e édition).

Conception de la couverture : Raphaël Lefeuvre

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective et, d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'oeuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L.-122 4, L.-122-5 et L.-335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

ARMAND COLIN ÉDITEUR • 21, RUE DU MONTPARNASSE • 75006 PARIS

Introduction

Philosophie du cinéma est désormais un syntagme figé qu'on rencontre fréquemment dans les collections d'éditeurs, les livres, les colloques ou les plans de cours. La philosophie du cinéma s'impose par la répétition de son nom et la reprise de son projet, et cela sur une durée suffisamment longue pour qu'on ne juge pas ce succès précaire. L'obsession qu'engendre le phénomène de mode y est sans doute pour quelque chose ; on s'accoutume volontiers à ce qui semble, peut-être illusoirement, revitaliser les sens ou les esprits. Mais il est avéré que la stimulation n'est pas moins efficace : non seulement la philosophie du cinéma se développe sur fond de récession d'autres approches, en particulier sémiologiques – elle se les prend volontiers pour repoussoir –, mais encore elle introduit dans la réflexion sur le cinéma des schèmes de pensée, anciens ou nouveaux, qui la dynamisent.

De nombreux livres célèbrent aujourd'hui les noces du cinéma et de la philosophie, mais la plupart d'entre eux du point de vue de la philosophie des films : par exemple, Alain Badiou et alii taxent Matrix de « machine philosophique » (2003), Daniel Frampton dans sa Filmosophy, propose de « rendre philosophique la pensée du film (to philosophize the thought of film) » (2006 : 203) et Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, se recommandent d'un « philosopher pratique » pour attribuer au film une « philosophie ordinaire » (2008 : 7 sq.). La philosophie sert, dans ces cas, à traduire en questions et discours philosophiques le propos explicite ou implicite des films, en se limitant au scénario, et ce pourrait être tout aussi bien le condensé narratif d'un livre ou d'une pièce de théâtre. « Peu importe ce que chacun pense du film, en tant que film » annonce Elie During dans l'Introduction au livre sur Matrix (7) !

Dans n'importe quel contexte, le recours (ou le retour) à la philosophie peut satisfaire deux sortes de besoin qui semblent contradictoires : revenir à une pensée abstraite, dont cette discipline est censée être le parangon ; revenir au concret, à la vie et à l'existential, une posture qu'elle ne cesse de revendiquer. Mais l'objet de la philosophie du cinéma ne s'accorde ni avec l'abstraction radicale, ni avec la simple discussion sur les problèmes de la vie. Elle échappe ou devrait échapper aux tentations adverses de l'exposé abscons et de la simple conversation où la spécificité cinématographique se dissout, soit dans le jargon métaphysique, soit dans l'illusion de réalité. Car le cinéma existe concrètement, et, cela, dans des conditions techniques, sociales et culturelles déterminées qui ne se laissent réduire ni à l'abstraction conceptuelle ni à la pure contingence de la vie.

À Alice qui lui demande s'il peut expliquer le fameux Jabberwocky, Humpty Dumpty répond qu'il peut expliquer non seulement les poèmes qui existent, mais encore un bon nombre de ceux qui restent à inventer. La philosophie du cinéma n'est pas la philosophie des films ; elle sert plutôt à comprendre les films à venir qu'à gloser philosophiquement les films existants. Elle parle du cinéma possible plutôt que de traduire en philosophie les films réels. Or, selon le célèbre *distinguo* d'Aristote, le possible est ou bien ce qui est ou bien ce qui peut être, le possible attesté par l'existence de la chose ou le possible envisageable à l'aune d'un potentiel. Le cinéma est possible en tant qu'il est un médium déterminé – il a même cette particularité vis-à-vis de certaines productions artistiques contemporaines qu'il s'accroche encore à ce statut –, et que la diffusion des représentations produites par cette médiation (même lorsque nous regardons un DVD à la maison) est conditionnée par un dispositif de présentation – écran, projection, salle. Ces deux postulats du médium et du dispositif constituent ce qui détermine l'existence des films comme œuvre et comme spectacle, jusqu'à nouvel ordre.

Fondé sur ces deux postulats du médium et du dispositif, ce livre à visée à la fois didactique et critique dresse un panorama

des rencontres entre la philosophie et le cinéma qui, suivant le distinguo de Gilbert Cohen-Séat, ont pratiqué l'exploration des phénomènes cinématographique et/ou filmique. Dans un premier temps, je présenterai des « philosophies » directement relatives aux deux ordres de phénomènes, à commencer par les grands textes qui ont travaillé sur le cinéma en perspective de la modernité ; art de la modernité, né par elle et avec elle, le 7^e art réveille les mêmes inquiétudes ou stimule les mêmes exaltations qu'elle. Après un détour par la fameuse Caverne de Platon, selon un rituel dont l'intérêt est de rappeler la rémanence de l'archaïsme sous la modernité, je m'intéresserai à Benjamin, en tant qu'observateur privilégié de l'avènement de l'art de masse.

Quant au phénomène filmique, je commencerai avec l'apport de Bergson, seul philosophe à avoir pris le film comme modèle pour penser un problème philosophique, celui du temps. J'examinerai ensuite deux manières d'envisager la collaboration de la philosophie à la compréhension du film : tester sur cet objet une philosophie constituée ou assembler de manière plus ou moins syncrétique diverses sources philosophiques généralement vulgarisées. Je m'arrêterai ensuite sur trois grandes propositions de philosophes, Cavell, Schefer, Deleuze, qui, en plus de poser un regard philosophique sur le cinéma, envisagent la possibilité de faire du cinéma une expérience philosophique.

Le panorama resterait incomplet si on ne l'étendait pas aux grandes tendances philosophiques. La phénoménologie, les théories de la différence ou de la déconstruction, la philosophie analytique, parmi d'autres, ont considérablement enrichi la problématique de la philosophie du cinéma non seulement en y instillant des concepts éprouvés, mais encore en lui insufflant la finalité d'une orientation de pensée résolument articulée. Dans le même ordre d'idées, je n'oublierai pas de prendre en compte le débat avec les « sciences », en particulier la cognitique, ainsi qu'avec les gender et cultural studies qui représentent aujourd'hui l'un des ferments de problématique et de polémique les plus féconds.

Il restera à considérer la dimension esthétique. Elle mérite

d'autant plus d'être abordée que les études cinématographiques ont connu un « tournant esthétique » à l'orée des années 1980. Pour s'en tenir à des généralités (et à la France), la théorie du cinéma s'était éveillée, ou plutôt réveillée, à la fin des années 1960, sous l'aiguillon de la sémiologie et dans le sillage de Christian Metz ; ultérieurement, elle s'enrichit au creuset de la narratologie (inspirée, notamment, par Genette), en même temps que se développait l'analyse textuelle des films. Le vocable même d'analyse textuelle des films indiquait encore l'obédience linguistique des auteurs, certes sans exclure d'autres perspectives (par exemple, la psychanalyse), mais de manière dominante. Cependant, ces analyses qui ressemblaient souvent à de la sémiologie appliquée, puis à de la narratologie appliquée, à la faveur de leur contact avec les œuvres ont progressivement changé de cap. Des considérations sur le style des films, leur thématique ou la biographie de leurs auteurs, en nombre croissant, sont venues les imprégner. Subsidiaries, annexes, voire parasites, au départ, elles ont pris de plus en plus d'importance, jusqu'à infléchir bientôt la pure exemplification méthodologique vers la glose esthétique des œuvres.

Mon objectif est à nouveau, ici, d'aller au-delà de la glose philosophique des films pour savoir si le cinéma mérite un travail esthétique, en considérant une fois encore cette question du point de vue du phénomène cinématographique et du point de vue de vue du phénomène filmique. Mes deux chapitres consacrés à l'esthétique du cinéma seront toutefois divisés selon une dichotomie imposée non pas par le cinéma lui-même, mais par l'esthétique et sa double définition : comme théorie de la réception (attitude, goût, valeurs, etc.) et comme théorie de l'art (notamment des œuvres et des artistes).

Ce livre en combine deux autres : Cinéma et Philosophie (Nathan, 2003) et Esthétique du cinéma (Armand Colin, 128, 2006) dont il a fallu éliminer certaines parties, par exemple, pour le premier, la représentation de la philosophie au cinéma, la glose philosophique des films et les rapports entre philosophie du cinéma et sémiologie, pour le second, outre ce qui concerne

purement l'esthétique, la discussion sur le réalisme cinématographique et l'esthétisation. Ces deux livres, ici fondus et raccourcis, offrent ainsi un complément au présent ouvrage, à quoi on peut associer Philosophie d'un art moderne : le cinéma (Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2009), notamment concernant Bergson (versus Bachelard) et les questions du réalisme, de la pensée filmique et de la modernité.

Chapitre 1

La philosophie du phénomène cinématographique

Cinématographique versus filmique

Le mot « cinéma » est ambigu. Il évoque l'ensemble qui va des mondes du film où des simulacres s'ébattent au monde du cinéma où les humains s'activent – en d'autres termes, du « fait filmique » au « fait cinématographique », selon le distinguo qui vaut à Gilbert Cohen-Séat d'être cité dans les théories du cinéma. Le « fait filmique » consiste « à exprimer la vie, vie du monde ou de l'esprit, de l'imagination ou des êtres et des choses, par un système déterminé de combinaisons d'images », tandis que le propre du « fait cinématographique (...) » serait de mettre en circulation dans des groupes humains un fonds de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière » (1958 : 54). En outre, ajoute l'auteur, « du point de vue du spectacle, ces deux faits ne se conçoivent qu'associés » et « c'est leur association qui détermine un ensemble de procédés, employés, rejetés, modifiés, suivant des fortunes soumises à des conditions diverses, et qui constituent réellement le cinéma ».

Cohen-Séat voulait une philosophie qui unifiât les deux ordres de faits pour rendre compte du spectacle cinématographique dans son unité. Or, si l'une des contributions les plus intéressantes nées de son impulsion reste L'Univers filmique dirigé par Étienne Souriau, sous la forme d'un vocabulaire de base destiné à identifier précisément « les divers plans de réalité

sur lesquels se situent » les faits « qui constituent comme l'épaisseur de l'univers filmique » (1953 : 6), significativement, c'est surtout grâce à la sémiologie du cinéma que certains des termes proposés ont fait carrière : diégèse, profilmique, spectatorielle, etc. Et Christian Metz, bien qu'il redonna vigueur au *distinguo* de Cohen-Séat, choisit de ne considérer que le côté filmique, la sémiologie, « qu'elle soit du film ou d'autre chose » étant « une étude des discours et des "textes" » (1971 : 7-8), tandis que le cinématographique concernerait plutôt, à ses yeux, l'économie ou la sociologie. Vis-à-vis des contributions philosophiques à l'étude du cinéma, le *distinguo* du cinématographique et du filmique apparaît toujours utile, dans un contexte, toutefois, où le filmique n'est pas réduit au discours en son sens technique, structural. Le film y est conçu autant comme une forme ou une œuvre que comme un texte ou un discours.

La Caverne : une allégorie du spectacle cinématographique ?

Le modèle de la Caverne

Dans la République (514a-517a), Platon décrit une caverne où, depuis leur enfance, des prisonniers sont enchaînés si bien qu'ils ne peuvent ni bouger, ni tourner la tête. Leur champ de vision se limite ainsi aux ombres projetées d'objets fabriqués qui, manipulés par des marionnettistes, passent devant un feu qui brûle en haut. Le reste du récit concerne la libération des prisonniers pour remonter vers le feu, source de connaissance selon l'allégorie.

Entre ce « Guignol à Athènes », suivant le titre d'un article où Auguste Diès analyse l'allégorie (1927), et le cinéma, il n'y a qu'un pas, mais deux raisons antagonistes de le franchir : le souci d'expliquer le cinéma ou le besoin de le dénigrer. Marc Cerisuelo considère la comparaison du cinéma avec la Caverne comme le pire des rapprochements, « à la racine de toutes les exclusions qu'eut à subir le grand art populaire du ^{xx}e siècle », puisque

l'allégorie semble préfigurer l'imagerie complaisante d'un spectateur « infirme moteur figé dans l'obscurité et captif du mouvement des images projetées » (1998 : 2408). Au vrai, comme l'attestent les diatribes du début du siècle contre le candidat au titre de Septième art – « spectacle de foire » (Paul Souday), « divertissement d'ilotes » (Georges Duhamel), « école du vice et du crime » (Edouard Poulain) –, la véritable racine de son rejet fut idéologique, au sens où le terme indique une morale formée dans le creuset d'un ordre politico-social ; deux thèmes se mêlaient ou, plutôt, s'entremêlaient significativement dans ces diatribes : l'abêtissement de la masse et l'immoralité. Duhamel disait que le cinéma est « un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables, ahuries par la besogne et leurs soucis » (1930 : 58). Assimilé à l'ilote, non seulement esclave des Spartiates, mais humilié par eux, le spectateur de cinéma, comme le prisonnier de la Caverne, serait doublement rabaissé : par sa condition inférieure et par la jouissance qu'il éprouve envers ce qu'elle le limite à appréhender ; pensez donc : non seulement le cinéma est un art populaire, mais il donne du plaisir au peuple !

Cette vision négative et poujadiste ne fut pas sans provoquer de saines réactions indignées ; parmi elles, l'accent mérite d'être mis sur le plaidoyer de Vachel Lindsay en faveur de la régression du spectateur de film à une attitude naïve, vu la manière dont il mêla le marionnettiste à son apologie du cinéma, et, plus particulièrement, de ce qu'il appelle le Film Intimiste :

« C'est une qualité, et non pas un défaut, de tout film que les êtres humains tendent à s'y transformer en poupées et en automates, et que poupées et automates tendent à y devenir humains. Mais les gens arrogants qui n'ont que mépris pour le cinéma ne parviennent pas à se débarrasser du sentiment qu'on essaie de les faire pénétrer dans une espèce de théâtre de marionnettes. (...) il est excellent de se trouver dans la disposition d'esprit qui est de ne pas en vouloir à sa conscience pour autant et puis d'attendre, en bons démocrates, que se produisent les révélations » (2000 : 69).

« Je ne crois pas que nous soyons assis dans la caverne de

Platon, nous sommes, pour une inestimable éternité, suspendus entre un corps géant et l'objet de son regard » : si Schefer (1997a : 87-88) récuse ainsi la comparaison avec la Caverne, maints éléments ou aspects de l'allégorie, outre le thème du marionnettiste, ont été régulièrement convoqués dans toutes sortes de discours sur le cinéma, explicitement ou non, à l'occasion ou non d'exégèses métaphysiques. Telle la substitution aux objets réels de leurs ombres, lorsque Pirandello, dans *On tourne*, envisage que les acteurs de cinéma, dont on vole le corps et la voix (il s'agit évidemment du cinéma muet), se sentent « en exil non seulement de la scène mais d'eux-mêmes » ; « La petite machine, ajoute-t-il, jouera devant le public avec leurs ombres et eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle » (cité par Léon-Pierre-Quint, 1927 : 14-15). Il en va de même de la position du spectateur, dont Cavell note qu'il ne gagnerait rien à vouloir « pénétrer dans le monde du film » par l'écran, puisque « comme dans la Caverne, la réalité est derrière vous » (1999 : 207 et 267). Et ce portrait du spectateur peut être encore complété par l'inhibition de sa motricité comme s'il était enchaîné : « Le spectateur, dit Metz après Jean-Louis Baudry, est relativement immobile, il est plongé dans une relative obscurité (...) ; pendant la durée de la projection, il sursoit à tout projet d'action. (...) chacun a pu observer que le sujet en proie à l'état filmique (surtout lorsque est assez forte l'emprise de la fiction sur son fantasme) se sent comme engourdi (...) » (1977 : 142-143). On a proposé également la comparaison du dispositif entier de la Caverne avec celui du rêve, tirée par Metz vers la psychanalyse, ou associée, par Duhamel, à une dénonciation ultra-platonicienne de l'illusion : proposant au spectateur de se désintéresser de l'image, de lever les yeux vers le « ciel où clignotent des étoiles et que parcourent des nuées légères (...) un faux ciel, avec de fausses étoiles, de faux nuages », il dénonce la fausseté « des ombres sur l'écran », de la musique et, dans la foulée, « de cette multitude humaine qui semble rêver ce qu'elle voit et s'agite parfois, sourdement, avec des gestes de dormeur » – jusqu'à se demander s'il n'est pas lui-même, Duhamel, un pur simulacre (1930 : 58) !

On voit toute l'ambivalence de l'exploitation implicite ou explicite de la mine platonicienne : l'infirmité temporaire du spectateur peut être considérée aussi bien comme une humiliation que le bas peuple mérite que comme la condition d'une expérience raffinée de la fiction ; et cette expérience peut être aussi bien dénoncée parce son trompe-l'œil nous isole du monde que défendue parce qu'elle nous ouvre les portes de l'imaginaire. Cerisuelo renvoie dos à dos les platoniciens qui enfourchent le thème de la réduction de l'image au simulacre et les antiplatoniciens dont la croyance en la seule réalité de l'image n'est pas moins problématique (1998 : 2409). Eu égard à Platon lui-même, le choix est ailleurs. Il propose deux théories de l'image : l'une, qui conviendrait autant aux antiplatoniciens qu'aux platoniciens, critique l'image d'autant mieux qu'elle la limite à n'exister que dans la sombre réalité d'en bas ; l'autre, fondée sur la promesse d'un accès au Bien par l'intuition (lorsque le prisonnier de la caverne est remonté vers le foyer d'en haut), qui promeut l'image pour lui demander paradoxalement de nous aider à « penser ce qui la discrédite », le monde d'en haut et son fondement ultime (cf. Chateau, 1998a : chap. I). Mais lorsqu'on sort du cinéma, loin de découvrir un Ciel dont le film aurait été la pâle copie, Platon ne nous assurerait-il pas que nous reprenons pied dans le monde d'en bas ? Il y a deux cavernes : le cinéma et le monde, et aucune n'est le Ciel de l'autre...

La querelle du dispositif

L'article de Jean-Louis Baudry, intitulé « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », d'abord paru dans la revue Cinéthique, invoque la Caverne comme un « décor exemplaire de toute transcendance et modèle topologique de l'idéalisme » (1970 : 7). L'essentiel de son propos sur le dispositif spectatorial, plutôt fondé sur Freud et Lacan que sur Platon, exploite toutefois le sens littéral de l'allégorie : il souligne la forte ressemblance entre « la disposition des différents éléments –

projecteur, “salle obscure”, écran » et « la mise en scène de la caverne », ajoutant que cette disposition « reconstruit le dispositif nécessaire au déclenchement de la phase du miroir découverte par Lacan ». Dans l’Avant-propos de L’Effet cinéma, l’auteur se défend d’avoir prétendu que « Platon avait inventé le cinéma » ; il ajoute :

« Que fait Platon ? Il décrit un dispositif qui évoque terme à terme le dispositif du cinéma : il le pose comme métaphore de notre réalité actuelle, réalité illusoire ou constituée par l’illusion, opposé à un autre monde, celui des idées que nous avons connu avant, d’une condition antérieure que nous avons perdue et qu’il nous faut tenter de retrouver. Or une approche métapsychologique laisse supposer que la capture que le cinéma exerce et les effets de sujet qui lui sont propres seraient dus au fait que le dispositif reconstruirait ou simulerait une organisation antérieure du sujet. Platon n’a donc pas inventé le cinéma » (1978 : 11).

C’est hésiter entre deux régimes d’analyse de la Caverne, l’un qui s’émerveille de découvrir des points d’analogie entre elle et le film – la salle obscure, l’inhibition de la motricité, à la fois forcée (qui rappelle celle du tout petit enfant ou du dormeur) et consentie, l’intermédiaire entre le haut et le bas, le feu et l’écran, les simulacres d’objets (1978 : 31 sq.) –, l’autre qui, par-delà l’analogie, cherche ce que Platon évoque, qui ne peut pas être le cinéma évidemment : la structure même du sujet, son « organisation intime », telle que la métapsychologie nous la fait appréhender, et dont le cinéma est une concrétisation technique tardive. En outre, à cette opération réflexive est associée une critique idéologique qui met en évidence la manière dont l’idéalisme pense par dénégarion son rapport à la vérité. L’allégorie de la Caverne en procède : « le texte de Platon prenant en compte la fascination que devaient déjà exercer à cette époque les ombres chinoises, exprime le désir du sujet de se figurer son propre appareil psychique et sa nostalgie d’une organisation perdue dans laquelle les représentations mêlaient perception et hallucination ».

Baudry considère, de plus, que la salle de cinéma diffère de la caverne en ce qu'elle réalise « une sorte d'emboîtement où la chambre noire – la caméra – s'encastre dans une chambre noire – la salle de projection » (1970 : 7). Le thème de la camera obscura nous renvoie, non plus à Platon, mais à Aristote, si, du moins, on cherche là encore la caution d'un prestigieux précurseur ; s'il « observe le passage d'un jet de lumière à travers une ouverture quelconque », le Stagirite, souligne Laurent Mannoni, ne la situe pas dans une salle obscure ni ne fait mention des images (paysages, objets) qu'elle ferait voir, se contentant de remarquer que l'ouverture, quelle que soit sa forme, « carrée, ronde ou triangulaire, donne toujours une image de forme circulaire » (1994 : 16-17). L'histoire ultérieure de ce phénomène, dont une partie concerne des problèmes d'optique, une autre, la mise en scène de spectacles lumineux, de celui qu'organisa della Porta en 1588 à la fameuse séance Lumière du 28 décembre 1895, en passant par toutes sortes de fantasmagories peu ou prou charlatanesques, est aussi la préhistoire du cinéma.

Très tôt, outre les mystères de la projection lumineuse, l'accent est mis sur la reproduction du mouvement : Jean Leurechon et Jean-François Nicéron, au XVII^e siècle, évoquent le plaisir qu'elle procure et qui manque irrémédiablement à la peinture (1994 : 23). Pourtant, c'est plutôt la simple projection des choses que la philosophie moderne a principalement considérée, même dans le cadre marxiste où l'aspect dynamique des processus historiques est essentiel : « si, dans toute l'idéologie, écrivent Marx et Engels, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une camera obscura, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique » (1976 : 20). Il s'agit là de réfuter la représentation intellectuelle qui, même lorsqu'elle intègre l'histoire réelle (Hegel), la recentre sur l'esprit en sorte qu'elle donne une image inversée des relations réelles entre l'esprit et l'histoire. Cette critique idéologique fut abondamment glosée dans les théories du dispositif des années 1960-1970, qui, parfois

combinées avec les théories de la représentation perspectiviste et la théorie psychanalytique peu ou prou lacanienne du sujet, attribuèrent à la caméra ou au projecteur le rôle d'instrument de l'idéologie bourgeoise. Il s'ensuivit entre les partisans et les adversaires de cette conception idéologique des instruments techniques, tel Jean-Patrick Lebel (1971), une polémique qui paraît aujourd'hui quelque peu désuète, voire sibylline (la langue de bois de l'époque a mal vieilli), loin qu'elle soit inintéressante, comme le montre Casetti (1999) tout au long du chapitre 12 de sa recension des théories du cinéma depuis 1945. Pour résumer, le débat a deux enjeux : le dispositif cinématographique a-t-il un effet idéologique par lui-même, une thèse impliquée tautologiquement dans l'idée que l'appareil de base qui englobe le dispositif est idéologique, mais dont certains contestent le déterminisme ? Si ce déterminisme est admis par hypothèse, peut-on y échapper, et, si oui, comment ? Certains cinéastes y parviennent-ils – certains « grands auteurs », et surtout des expérimentateurs : Jean-Daniel Pollet (Méditerranée, 1963) pour Leblanc-Fargier, et Jean-Luc Godard (Vent d'est, 1969) pour Wollen ?

Archaïsme et modernité

Au lieu de surinterpréter à la manière marxienne-lacanienne, la comparaison de la salle de cinéma et de la configuration de la caverne vient naturellement à l'esprit dans la perspective d'un pèlerinage aux sources, non seulement techniques ou scientifiques, mais religieuses ou magiques, comme le souligne Edgar Morin, après qu'il a rappelé la filiation à rebours entre les frères Lumière, la lanterne magique et « la magie archaïque » (1985 : 19). La perspective de Morin n'est nullement un retour aux sources mythiques qui chercherait à déduire le cinéma d'une origine et à y réduire son émergence dans le contexte moderne, en dépit de lui ; c'est plutôt de comprendre pourquoi s'attache à lui tout un univers mythique qui semble a priori étranger à sa machine, à sa technique ainsi qu'au contexte moderne, pourquoi

cet univers n'est pas simplement « surimprimé » sur la vie réelle, mais en est partie intégrante, manifestant ce fait anthropologique que l'homme, outre qu'il fabrique et qu'il pense, vit de fantasmes et de mythes : « Ce livre partait du double mystère, celui de la réalité imaginaire du cinéma, celui de la réalité de l'homme », écrit Morin dans la Préface de 1977 qui réévalue *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire* ; je sentais, ajoute-t-il, « un lien profond entre le royaume des morts et celui du cinéma, c'était le royaume des ombres, celui de la caverne de Platon » (1985 : IXX).

Entre l'hypothèse que la Caverne aurait préfiguré le cinéma et la thèse que son mythe travaille encore notre expérience de ce spectacle, comme il l'a travaillé à sa naissance, il y a une marge. Bazin situe le cinéma au Ciel platonicien plutôt que dans la Caverne ; il s'intéresse à l'idée plutôt qu'au dispositif. Il tire du livre d'un marxiste sur les origines du cinéma, Georges Sadoul, une théorie résolument anti-marxiste. Avec l'image de la camera obscura, Marx-Engels opéraient le renversement du schéma, entre autres, hégélien : au lieu de descendre du ciel sur la terre, il faut monter de la terre vers ciel, puisque « ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience » (1976 : 21). Bazin propose donc, outre de remonter à Platon, de renverser ce renversement : « Tout me semble se passer comme si l'on devait renverser ici la causalité historique qui va de l'infrastructure économique aux superstructures idéologiques et considérer les découvertes techniques fondamentales comme des accidents heureux et favorables, mais essentiellement seconds par rapport à l'idée préalable des inventeurs » (1958 : 21). Il est frappant que le critique emploie le langage marxiste contre lui-même (l'infrastructure économique, superstructures idéologiques). Mais il n'en est pas à une approximation près. Pour lui, l'« idée cinématographique » qui, dans l'imaginaire humain aurait préfiguré le cinéma, c'est celle du « cinéma total » au sens d'un « réalisme intégral », c'est-à-dire « une représentation totale et intégrale de la réalité », « la restitution d'une illusion du monde extérieur avec le son, la couleur et le relief », « la complète illusion de la vie », la « recreation du

monde à son image », etc. Bref, cette idée c'est tout ce que Platon condamne. Non content de jouer avec les nerfs du marxiste, Bazin joue aussi Platon contre lui-même. On sait quelle esthétique prétendument ontologique il promeut ainsi...

Bazin est beaucoup plus pertinent lorsqu'il évoque L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam, « deux ans avant qu'Edison entreprenne ses premières recherches sur la photographie animée » (1958 : 25), que lorsqu'il invoque le Ciel platonicien. Edgar Morin, de même, préconise de prendre en compte « l'émerveillement de l'univers archaïque de doubles, fantômes, sur écran, nous possédant, nous envoûtant, vivant en nous » et propose de comprendre la résurgence de cet archaïsme « sous l'action totalement moderne de la technique machiniste, de l'industrie cinématographique, et dans une situation esthétique moderne » (1985 : XII). Il y a de solides raisons de verser l'évocation de la Caverne ou la filiation avec la camera obscura au compte de ce paradoxe, sans qu'il soit nécessaire, comme Bazin, de verser la naissance du cinéma au compte d'un quelconque Ciel platonicien où les idées sont censées plus réelles que les réalités sensibles qui n'en sont qu'un reflet plus ou moins illusoire. Il vaut mieux, comme Edgar Morin, situer les mythes précinématographiques dans l'imagerie ou l'imaginaire collectifs, y compris ceux de l'automate, de la femme-machine, de l'androïde, etc., dont le cinéma s'est d'autant plus nourri (Le Golem [1914] d'Henrik Galeen, Metropolis [1926] de Fritz Lang Frankenstein [1931] de James Whale et autres Terminator) que lui-même ne se limite pas à réinvestir dans sa modernité machiniste le rêve archaïque de la recreation du monde à son image, mais ne se lasse pas de manipuler un monde en mouvement, y compris pour nous laisser accroire sa parfaite innocence. En associant archaïsme et modernité, le cinéma réalise l'« image dialectique » de Benjamin qui est un blocage des contraires, ainsi mis en tension (1971 ; 1989), à ceci près qu'il la réalise in concerto avec une technique de mouvement. Mais c'est un autre aspect de la théorie de ce philosophe qu'on va maintenant examiner.

Le défi de la modernité : Walter Benjamin

Dans « La conquête de l'ubiquité » (1934), Valéry constate que les « Beaux-arts ont été institués, et leurs types comme leurs usages fixés, dans un temps distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons ». Ces puissants moyens modernes risquent non seulement d'affecter « toute la technique des arts », mais encore de « modifier merveilleusement la notion même de l'art » ; en particulier, note-t-il de manière prophétique, ils affecteront la reproduction et la transmission des œuvres ; ainsi imagine-t-il un procédé qui diffuserait des « images visuelles ou auditives » fugitives comme on distribue l'eau, le gaz et l'électricité dans les foyers : « Je ne sais si jamais philosophe a rêvé d'une société pour la distribution de Réalité Sensible à domicile » (1957 : 1285).

Ce n'est pas un hasard si Walter Benjamin cite Valéry en exergue à L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique (1971 : 137). Ce texte est parcouru par deux mouvements contraires : le premier, décrivant les conséquences sur l'art du développement des techniques mécaniques de reproduction, est une sorte de descente dans l'enfer de la perte d'aura et de la récession du sens traditionnel de l'art ; le second, situant cette involution dans le cadre de l'expansion de la culture de masse, met en évidence l'émergence de nouvelles valeurs qui profitent en tout premier lieu au cinéma. Les techniques de reproduction peuvent servir à reproduire des œuvres traditionnelles ; elles peuvent aussi être employées comme des nouveaux modes de représentation : « Avec le ^{xx}^e siècle, les techniques de reproduction ont atteint à un tel niveau qu'elles vont être en mesure, désormais, non seulement de s'appliquer à toutes œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'influence, mais de s'imposer d'elles-mêmes comme des formes originales d'art » (141). La reproduction, au premier sens, signifie une série de modifications du statut traditionnel de l'œuvre comme original : la reproduction prend une relative

indépendance vis-à-vis de l'œuvre ; elle la déplace de son lieu originel ; elle la rapproche du récepteur ; elle multiplie l'objet ; elle banalise la relation à l'objet ; elle permet l'appropriation de l'unicité.

Ces diverses modifications de l'original sont traduites négativement par Benjamin pour définir le déficit (la perte d'aura) qui entache l'œuvre traditionnelle à l'ère de sa reproduction. Par exemple, « lointain s'oppose à proche. Ce qui est essentiellement lointain est l'inapprochable. En fait, la qualité principale d'une image servant au culte est d'être inapprochable » (147). L'œuvre était inapprochable quand elle était intégrée au culte, quand on lui conférait une valeur magique, quand sa présence importait davantage que son contenu visuel. Progressivement la valeur d'exposition s'est substituée à cette valeur cultuelle : « le tableau est plus exposable que la mosaïque ou la fresque » (151). La reproduction aurait accentué ce processus – ce que, par parenthèse, on pourrait contester étant donné, par exemple, la difficulté de la photographie à exister comme art d'exposition ou, ce qui revient au même, à être légitimée comme art ; en ce qui concerne le cinéma, l'idée d'exposition est, en outre, contestable, s'agissant d'un spectacle plutôt proche du théâtre que de la peinture.

Benjamin est plus convaincant quand il insiste sur le nouveau statut de la reproduction dans les arts qui l'emploient d'emblée comme technique de production. La reproduction technique de l'art traditionnel l'affecte de l'extérieur ; c'est de l'intérieur qu'elle constitue les nouveaux arts. Dans ce cas, la récession de l'aura n'est-elle pas alors plus grave encore ? Ne fait-elle pas d'emblée peser un soupçon sur la valeur artistique des productions qui ont la reproduction pour principe de production ? Il est vrai que les arts traditionnels subissent l'effet en feedback de leur reproduction : « On reproduit de plus en plus des œuvres d'art qui ont été faites justement pour être reproduites » (148). Avec le cinéma, on franchit encore un palier : « la technique de reproduction n'est pas, pour le film, une simple condition extérieure qui en permettrait la diffusion massive ; sa technique

de production fonde directement sa technique de reproduction » (note 1, 148). De là que la « signification sociale » du film signifie « son aspect destructif, son aspect cathartique : la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel » (144).

Pour appuyer cette idée, Benjamin invoque Abel Gance, mais le cinéaste pensait plutôt, peut-être utopiquement, que le cinéma devait prendre le relais de la tradition pour se légitimer. Si le philosophe ne méconnaît pas « le désir de conférer au cinéma la dignité d'un art » (155), il oppose à cette revendication des films comme *L'Opinion publique* (1923) ou *La Ruée vers l'or* (1925). Il oppose au cinéma d'art, le cinéma de masse. Et il choisit résolument son camp : le cinéma est, pour lui, art de masse, constitué dans l'interaction entre son mécanisme propre et le public qui en consomme les produits. En raison de cette interaction, les acteurs de cinéma éprouvent un sentiment d'étrangeté envers le simulacre qu'ils deviennent sur l'écran. La fragmentation des prises de vue conspire à cette dépossession, en sorte que l'acteur ne peut pas entrer dans la peau du personnage. D'où le renvoi admiratif à Chaplin. La théorie benjaminienne du lien essentiel de la récession de l'aura à la technique cinématographique, celle-là étant irrémédiablement induite de celle-ci, mobilise dans l'esprit du philosophe l'expérience spectatorielle d'un cinéma mécanique, d'où il tire une conception mécaniste du médium lui-même : « À mesure qu'il restreint le rôle de l'aura, le cinéma construit artificiellement, hors du studio, la "personnalité" de l'acteur » (161).

On a parfois associé Benjamin à la théorie du réalisme cinématographique. Ici, il lui tourne résolument le dos. Non point qu'il puisse du même coup être rapproché du parti adverse qui conçoit comme poétique l'action transformatrice que la machine cinématographique impose au réel. C'est l'artificialité de cette transformation qu'il pointe sans ambiguïté – au point, dit-il, que « au pays de la technique, la saisie immédiate de la réalité comme telle est désormais une fleur-bleue » (165). Outre la manière dont le cinéma manipule ce qui se présente devant la caméra, il offre une nouvelle manière de se représenter le monde

dont la psychologie et la psychanalyse ont rendu compte en plaidant pour l'élargissement du spectre de notre rapport au monde. Le cinéma participe de cet élargissement, non en nous donnant accès à la réalité telle qu'elle apparaît ordinairement, mais, bien au contraire, en plaçant dans notre champ perceptif des choses jusque-là inaperçues : le détail exhibé par le gros plan, les formes révélées par le ralenti, etc. Par tous ces procédés, la caméra « nous ouvre l'expérience de l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous livre l'expérience de l'inconscient instinctif » (171). D'où une attitude spectatorielle nouvelle tout à l'opposé de celle que demande la peinture : non plus la contemplation, comme abandon passif aux suggestions du tableau, mais la confrontation avec une série d'images qui se bousculent l'une l'autre et entraînent l'œil et l'esprit dans une incessante et traumatique cascade visuelle.

Ces caractéristiques sont étroitement liées à la modernité. Le cinéma n'est pas une machine révélatrice par la seule vertu de sa technique, car si ce qu'elle produit coïncide étroitement avec l'attitude spectatorielle et humaine qu'elle sollicite, c'est que cette attitude fait partie intégrante de la culture de masse qui définit la modernité : la masse est la « matrice des nouvelles attitudes à l'égard de l'œuvre d'art », à commencer par le critère quantitatif qui caractérise la masse elle-même (175). Il ne s'agit nullement d'entonner, du même coup, le chant du dénigrement. Benjamin récuse « la vieille plainte : les masses cherchent le divertissement, mais l'art exige le recueillement », car, dit-il, « c'est un lieu commun » et « il reste à se demander s'il offre une bonne perspective pour comprendre le cinéma » (176). Il est en fait persuadé du contraire. Le dénigrement empêche tout simplement de comprendre ce qu'il en est de cette nouvelle forme d'art qui a changé la notion même de l'art. Qu'il s'agisse de divertissement au lieu de recueillement, la cause est entendue, mais encore convient-il d'en prendre acte et de voir, derrière ce qui est négatif, l'accoutumance, ce qui est positif, les attitudes et les tâches nouvelles exigées par l'émergence de la culture de masse auxquelles l'art (ou ce qu'il en reste) doit s'atteler

désormais. De ces attitudes et de ces tâches, le cinéma est le « meilleur terrain d'expérience », en vertu de ce qu'il révèle à la perception et de la possibilité qu'il offre au spectateur, au lieu d'être tenu à distance par le conditionnement culturel de l'art ancien, d'être attiré vers l'art converti au divertissement et donc d'y participer en tant qu'expert : « non seulement le spectateur est un expert, mais il se distrait en expertisant » (178).

Plus radicaux que Benjamin qui penche pour l'art de masse tout en concédant qu'il signe le déclin de l'aura, Adorno et Horkheimer dressent en 1944 un tableau sans concession du système implacable de « La production industrielle des biens culturels », cette Kunstindustrie où la radio et le cinéma viennent au premier plan ; à travers leur exemple (outre le magazine, entre autres médias), s'observe la stricte soumission de la technique aux impératifs économiques du capitalisme, la manipulation du consommateur induit à jouir des représentations qui l'aliènent et la généralisation du divertissement où l'art même tend à s'absorber et à se dénaturer (1974). Compte tenu de l'évolution de l'industrie culturelle depuis la première moitié du xx^e siècle et, parallèlement, du constat de la résistance que l'idéal artistique (de quelque façon qu'on le conçoive) lui a opposé, y compris en son sein, on peut, comme Edgar Morin, préférer à « l'alternative superbe » entre deux instances mutuellement exclusives, une représentation systémique des relations entre art et industrie dans laquelle elles se révèlent dialectiquement complémentaires : « (...) le cinéma, comme la culture de masse, vit sur le paradoxe que la production (industrielle, capitaliste, étatique) a besoin à la fois d'exclure la création (qui est déviance, marginalité anomie, déstandardisation) mais aussi de l'inclure (parce qu'elle est invention, innovation, originalité, et que toute œuvre a besoin d'un minimum de singularité) (...) » (1985 : XIII). Il convient cependant de remarquer que l'innovation et la marginalité ne se placent pas sur le même plan. L'innovation fonctionne au sein même des infrastructures de l'industrie culturelle et participe du taux de renouvellement, en interaction avec la standardisation, dont elles ont besoin pour se conserver. La marginalité, au contraire,

appelle des infrastructures séparées, soit au niveau de l'exploitation (cinéma d'art et essai, cinémathèques, musées), soit au niveau de la production (producteurs indépendants, coopératives du cinéma expérimental) ; et même pour le cinéma artistique produit et distribué « normalement » (avec la connotation de normalisation que cela implique), il existe toute une série de critères de différenciation dont les critiques sont les premiers comptables. À cette règle, comme à toute règle, il y a bien sûr des exceptions. Mais généralement, elles concernent les cas (les films) qui eux-mêmes sont conçus pour fonctionner de manière ambiguë.

Chapitre 2

La philosophie du phénomène filmique

Le cinéma comme modèle philosophique : Bergson et « l'artifice du cinématographe »

Le statut philosophique de l'image

Il n'est guère de prestigieux philosophe d'antan qui ait fait autant honneur au cinéma que Bergson. De ses leçons au Collège de France sur l'histoire de l'idée de temps (1902-1903) où, dit-il, « nous y comparions le mécanisme de la pensée conceptuelle à celui du cinématographe » (1991 : 725, note 1), à *La Pensée et le Mouvant* (1934), en passant par *L'Évolution créatrice* (1907), non seulement Bergson ne se contenta pas de faire allusion épisodiquement au Septième art, mais il l'érigea en modèle cognitif d'une forme de pensée et de relation au mouvement et au temps de laquelle, par ailleurs, toute sa philosophie entendait se démarquer. Ce paradoxe est comparable à celui de la critique platonicienne de l'image (dont, on l'a dit, la Renaissance tira profit), indiscutablement ravalée à un rang inférieur en tant que mimétique, mais rehaussée par l'appoint qu'elle offre au bout du compte au philosophe lorsqu'il en vient à l'essentiel : pour parler du Bien, ce soleil de l'intelligible, le discours (mathématique, dialectique) s'efface devant l'intuition, la « vision soudaine », et au concept fait place l'image. En vertu de la même supériorité vis-à-vis du concept, l'image joue un rôle aussi fondamental chez Bergson que chez Platon, mais si le second la dévalue par avance dans son existence concrète en critiquant la mimétique

des peintres-sophistes, le premier la rétrograde après coup en tant qu'elle n'est qu'un instrument approché de ce que donne l'intuition de soi-même, seule voie pour la philosophie authentique. Je ne suivrai donc pas, ici, où il s'agit de présenter la théorie de Bergson, la stratégie, par ailleurs fructueuse, de Deleuze qui consiste à transposer au cinéma une conception de la durée que le philosophe opposait très exactement à ce qu'il appelait la méthode cinématographique.

« Si donc, écrit Bergson, la connaissance usuelle, en raison du mécanisme cinématographique auquel elle s'assujettit, renonce à suivre le devenir dans ce qu'il a de mouvant, la science de la matière y renonce également » (779). Mais qu'est-ce qui justifie de considérer que « le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » ? Le texte où le philosophe répond (752-753) propose trois arguments. Le premier, vite écarté, consiste à supposer la reproduction du défilé d'un régiment par des figures découpées et articulées auxquelles on imprimerait le mouvement de la marche ; il y aurait peu de chance, par ce procédé de « reproduire la souplesse et la variété de la vie ». Le second, beaucoup plus efficace, « prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanés, et (...) projeter ces instantanés sur l'écran, de manière qu'ils se remplacent très vite les uns les autres » : c'est le cinématographe qui consiste à « extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, le mouvement en général pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil, et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles » : c'est « l'artifice du cinématographe » qui « est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter, ce qu'il y a de

caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellection, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur ».

Trois temps donc dans ce texte. D'abord, une sorte de faux départ : l'idée saugrenue d'utiliser des figures découpées et articulées dont on ne pourrait sans doute que projeter l'ombre, comme dans la Caverne, mais surtout dont on ne comprend pas très bien comment elles pourraient être mises en mouvement. Toutefois, il n'est pas indifférent pour la suite de son raisonnement que Bergson parte de cet exemple qui évoque le cinéma d'animation où les images, prises séparément, image après image, sont nettes, à la différence du photogramme enregistrant la vie. Dans un second temps, le cinématographe, avec son efficacité qui ressemble à celle que vise la pratique comme, en dernier ressort, la science ; en même temps, l'animation cinématographique, comme contaminée par la représentation des pantins articulés, transforme en mouvement, par la seule vertu du projecteur, des « instantanés » assimilés à des photographies incapables « toutes seules » de « s'animer » (752-753) : « Si le cinématographe nous montre en mouvement, sur l'écran, les vues immobiles juxtaposées sur le film, c'est à la condition de projeter sur cet écran, pour ainsi dire, avec des vues immobiles elles-mêmes, le mouvement qui est dans l'appareil » (1257, note 1). On est passé du défilé des corps à l'enfilade d'unités extraites du réel et séparées les unes les autres, qui, se remplaçant l'une l'autre, linéairement, permettent la reconstitution artificielle du mouvement. Cette décomposition-recomposition cinématographique est toute extérieure au mouvement en tant que tel : elle l'abstrait en fragments pour le maîtriser et elle le reconstitue abstraitement. Voilà pourquoi – troisième temps – elle peut fournir le modèle de l'appréhension usuelle ou scientifique de la réalité, pourquoi elle modélise notre « cinématographe intérieur ».

Kaléidoscope

L'image, a-t-on dit, est approximative. Pour approcher la vérité il faut des approximations successives, c'est-à-dire plusieurs images. Bergson en rajoute immédiatement une qui, en quelque sorte, enfonce le clou :

« C'est, entre notre corps et les autres corps, un arrangement comparable à celui des morceaux de verre qui composent une figure kaléidoscopique. Notre activité va d'un arrangement à un réarrangement, imprimant chaque fois au kaléidoscope, sans doute, une nouvelle secousse, mais ne s'intéressant pas à la secousse et ne voyant que la nouvelle figure. La connaissance qu'elle se donne de l'opération de la nature doit donc être exactement symétrique de l'intérêt qu'elle prend à sa propre opération. En ce sens on pourrait dire, ce n'était abuser d'un certain genre de comparaison, que le caractère cinématographique de notre connaissance des choses tient au caractère kaléidoscopique de notre adaptation à elles » (754).

Il est bien entendu que, dans le cadre de sa philosophie toute réglée sur la supériorité de l'intérieur sur l'extérieur, de la conscience sur la réalité, l'artifice cinématographique, non plus que celui de notre pensée pratique ou scientifique, échoue à appréhender le mouvement comme tel – appréhender le mouvement comme tel voulant dire nicher en lui : « Pour avancer avec la réalité mouvante, c'est en elle qu'il faudrait se replacer. Installez-vous dans le changement, vous saisirez à la fois et le changement lui-même et les états successifs en lesquels il pourrait à tout instant s'immobiliser. Mais avec ces états successifs, aperçus du dehors comme des immobilités réelles et non plus virtuelles, vous ne reconstituerez jamais du mouvement » (755).

Pire encore, non seulement le cinématographe intérieur ne saurait saisir la durée, mais il nous empêche de la voir, de saisir d'un bloc les choses sans devoir au préalable les décomposer abstraitement. Lorsqu'un objet impressionne l'œil de façon que

son souvenir reste dans l'esprit, ce n'est pas une image fixée qui s'y imprime ainsi, mais une image multiple, infiniment multipliée : « Pour peu que l'objet ait remué, ou que l'œil ait remué, il y a eu, non pas une image, mais dix, cent, mille images, autant et plus que sur le film d'un cinématographe. Pour peu que l'objet ait été considéré un certain temps, ou revu à des moments divers, ce sont des millions d'images différentes de cet objet » (1387). L'infirmité qui caractérise cette manière d'appréhender le monde correspond bien aux conditions qui définissent le statut des images dans le film, leur statut d'instantanés distincts et juxtaposés. Le mouvement que la projection imprime à leur série n'y peut rien changer : « le film pourrait se dérouler dix fois, cent fois, mille fois plus vite sans que rien fût modifié à ce qu'il déroule ; s'il allait infiniment vite, si le déroulement (cette fois hors de l'appareil) devenait instantané, ce seraient encore les mêmes images » (1259-1260). Le fait que le film reconstitue la succession des images ne les indemnise pas de leur fragmentation première ; bien au contraire elle l'accentue : « La succession ainsi entendue n'y ajoute donc rien ; elle en retranche plutôt quelque chose ; elle marque un déficit ; elle traduit une infirmité de notre perception, condamnée à détailler le film image par image au lieu de le saisir globalement ». Nous pourrions embrasser l'univers dans son ensemble, « nous le verrions prendre sans cesse des formes aussi neuves, aussi originales, aussi imprévisible que nos états de consciences » (1262), n'était la prégnance dans notre esprit de la méthode cinématographique qui rend difficile la distinction entre l'évolution continue du temps pur et la déformation analytique et spatiale de la temporalité.

Est-ce à dire que le spectacle cinématographique soit définitivement condamné à l'aune du seul critère qui vaille pour Bergson, celui de la vie intérieure, de la durée ressentie, de leur mouvance perpétuelle ? En d'autres termes, notre esprit est-il capable de retourner à son profit l'artifice cinématographique, de l'intégrer au processus de transformation continuée qui caractérise la vie intérieure ? Dans un court passage, le philosophe répond positivement à cette interrogation, en

suggérant qu'il y a une manière de sauver le cinéma si on le considère du point de vue de la réception, moyennant la mutation que lui fait subir le déroulement dans le projecteur : « En théorie, le film sur lequel sont dessinés les états successifs d'un système entièrement calculable pourrait se dérouler avec n'importe quelle vitesse sans que rien y fût changé. En fait, cette vitesse est déterminée, puisque le déroulement du film correspond à une certaine durée de notre vie intérieure, à celle-là et non pas à une autre. Le film qui se déroule est donc vraisemblablement attaché à de la conscience qui dure, et qui en règle le mouvement » (1262). De ce point de vue, qui s'accorde plus ou moins bien à la critique de l'artifice cinématographique, le film serait une sorte de mécanisme physique nécessairement réglé sur notre horloge intérieure (pour parler comme Proust).

Ce sauvetage en dernier ressort de la méthode cinématographique ne fait que confirmer la préséance de l'intérieur sur l'extérieur. La philosophie de Bergson est une philosophie de la conscience au sens très fort où celle-ci est l'étalon à partir duquel s'organise de manière systématique, hiérarchique, la représentation de notre rapport au monde. Tout écart vis-à-vis de ce modèle est un défaut. Les instruments mentaux sont évalués en fonction de l'amplitude de leur écart : maximal pour le concept, minimal pour l'image. D'où la préférence que voue le philosophe à cette dernière, bien qu'il sache et ne cesse de dire qu'elle n'est qu'un instrument approximatif. Il y a toujours en elle un résidu d'extériorité, de spatialité. C'est pourquoi les images sont infidèles ; la même image retournée, comme le verre à moitié vide ou à moitié plein, peut servir à conforter des opinions contraires ; qu'elle soit radicalement substituée au concept ou lui offre son assaisonnement, sa puissance d'évocation, de conviction est proportionnelle à son instabilité intellectuelle : on en fait à peu près tout ce qu'on veut.

L'image du kaléidoscope peut ainsi passer du crédit de la thèse bergsonienne à son débit. Le jeune Sartre, lorsqu'il taxe ultérieurement le cinéma d'« art bergsonien », invoque la « fluidité du kaléidoscope », non sans prendre à contre-pied son analyse

de l'artifice cinématographique (à l'aune de sa théorie de la durée) : « Vous pouvez bien le considérer comme un rouleau d'immobiles clichés, ce n'est pas plus le film que l'eau du réservoir n'est l'eau du courant ou que la conscience découpée par l'associationnisme n'est la conscience » (1924, 1990 : 389-390). Vachel Lindsay concède qu'on puisse parler d'un Whistler ou d'une estampe japonaise comme d'un « kaléidoscope que l'on aurait soudain arrêté et immobilisé au moment où les morceaux de verre se trouvent dans la relation la plus exquise » ; mais, ajoute-t-il, du film (peu importe qu'il s'agisse à nouveau, plus précisément, de ce qu'il appelle le Film d'Intimité), il conviendrait mieux de dire qu'il fait « tourner le kaléidoscope : il abandonnerait ainsi certaines mises en rapport mais ce serait pour en établir de nouvelles plus exquises encore » (2000 : 115). Bien plus, ce qui différencie le film du tableau ce n'est pas seulement que le kaléidoscope soit en mouvement, mais encore que ce mouvement, loin d'être une quelconque saccade juxtaposant des fragments détachés, est une sorte de glissement perpétuel qui épouse le devenir ondulatoire des formes filmiques : « Au lieu de se déplacer selon des lignes droites, comme un jouet mécanique », les morceaux de verre du kaléidoscope « progressent le long d'étranges courbes qui font partie des formes mêmes à l'intérieur desquelles ils viennent se loger » (116 – souligné par moi). Jean Epstein propose aux amateurs des films abstraits d'Eggeling et de Léger de satisfaire leur enchantement à l'aide d'« un kaléidoscope, jouet du second âge de l'enfance » en y ajoutant un « dispositif fort simple [qui] pourrait imprimer une vitesse de rotation régulière et variable à volonté » (1926, 1974 : 133). L'image du kaléidoscope aura donc servi à dévaluer la pensée extérieure (Bergson), à exalter les métamorphoses de l'image mouvante (Lindsay et Sartre) ou à dénigrer le cinéma abstrait (Epstein). « L'âge du kaléidoscope est passé » clironne Epstein, mais l'image du « tube à mille fleurs », comme le nomment les chinois, peut encore servir (cf Leutrat, 1988).

La philosophie du phénomène filmique

Le passage du cinématographe au cinéma est aussi la métamorphose des formes que manifeste successivement ce médium et qui, en même temps, le construisent progressivement. Le médium est la base de formation du film ; il est en même temps ce que chaque film redéfinit. Même le moins raffiné des films prend son parti vis-à-vis du médium. Par rapport à ce processus dialectique, la philosophie du phénomène filmique est comme une sorte d'arrêt sur l'image. On vient de le constater avec Bergson, aucune théorie n'est suspendue en l'air ; chacune reflète une expérience spectatorielle possible à son époque. Mais chacune rencontre aussi le patrimoine philosophique peu ou prou récent et doit affronter des décisions épistémologiques où le cinéma n'est pas le « principal intéressé ». Si l'épistémologie et la forme cinématographique peuvent coïncider à un moment donné (Merleau-Ponty le croit en ce qui concerne sa chère phénoménologie), c'est qu'elles ressortissent à un même état du monde, mieux, à la même idéologie. Considérant que le noyau dur de la philosophie du phénomène filmique est son parti pris épistémologique (il a la même importance que, pour le film, le parti pris vis-à-vis du médium), j'ai réparti les quelques contributions considérées ici en deux catégories suivant que leur noyau est homogène ou syncrétique.

Les théories du cinéma fondées sur (ou contre) une philosophie constituée

Münsterberg : vieux néo-kantien ou cognitiviste avant la lettre ?

Dans la foulée de L'Art du cinéma de Lindsay, paraissent plusieurs livres américains consacrés à ce nouveau médium. Marc Chénétier signale ceux de Victor Freeburg (The Art of the Photoplay Making), d'Epes Winthrop Sargent (The Technique of the Photoplay) et évidemment l'ouvrage majeur, du point de vue

philosophique, qu'est The Photoplay de Hugo Münsterberg (1916) – dont Lindsay salue la « charte de liberté », fondée sur l'analyse des propriétés intrinsèques du film, que l'auteur adresse aux artistes du cinéma et qui « ressemble par beaucoup de traits à celle du compositeur de musique et par beaucoup d'autres à celle du philosophe » (1917, 2000 : 222).

À tout seigneur, tout honneur, en effet : le premier livre de philosophie du cinéma est sans nul doute possible The Photoplay, bien que son sous-titre, A Psychological Study, semble le tirer vers une autre filiation disciplinaire. Si Münsterberg est un héritier de la psychologie expérimentale, il est aussi un philosophe néo-kantien. Dans son livre, composé de deux parties, la première, d'inspiration psychologique, étudie l'expérience sensible du film dans ses différents registres, tandis que la seconde, d'inspiration formaliste, vise à définir l'art comme forme et comme fonction. On passe ainsi, comme le note Dudley Andrew, en termes kantien, du « royaume phénoménal » au « royaume nouménal », c'est-à-dire de l'explication des conditions qui permettent au film d'exister et de fonctionner dans notre expérience à une théorie esthétique de la valeur de cet objet (1976 : 21). Les deux aspects, psychologique et esthétique, de cette théorie (plus précisément les deux dimensions épistémologiques de l'analyse esthétique et de la recherche psychologique) se rencontrent dans le « principe unifié » qui régit la relation entre la transformation spécifique que le film fait subir aux formes extérieures et leur réception déterminée par les formes de l'esprit : « Le film (photoplay) nous raconte une histoire humaine en maîtrisant les formes du monde extérieur, à savoir l'espace, le temps et la causalité, et en s'ajustant aux formes du monde intérieur, à savoir l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion » (1970 : 74). L'unification de ces deux aspects confère à l'esprit un rôle central : il n'a pas besoin de faire des efforts pour s'adapter à des formes étrangères, puisque les formes du film sont théoriquement constituées à sa mesure, préadaptées à sa constitution et à son fonctionnement ; ainsi, les conditions de possibilité des procédés du film (gros plan, angle de caméra, mouvement, montage, etc.)

ne procèdent pas simplement du dispositif technique, elles sont prédéfinies dans la manière dont notre esprit travaille, découpe le monde (attention), s'anime pour le doter de signification, joue avec le temps (mémoire et imagination).

Il s'ensuit que le film est le miroir de l'esprit, non pas celui du monde ; son but n'est pas de reproduire la réalité, mais de matérialiser des émotions. Les formes annexées par le film, ainsi soustraites aux paramètres de la manifestation des formes dans le monde extérieur – « élevées au-dessus » de ces paramètres et « libérées de ces entraves » – offrent à notre esprit l'opportunité d'être confronté à un objet isolé du monde pratique, pour autant qu'il obéit à une loi de composition telle que l'intrigue soit harmonieusement ajustée à son apparence visuelle (82). En cet objet autosuffisant, l'esprit peut s'absorber librement et totalement, retirant de cette expérience le plus élevé des plaisirs. C'est donc le désintéressement kantien que Münsterberg redécouvre dans le film (du moins dans certains films, ceux qui réussissent l'adaptation à l'esprit), c'est-à-dire non pas le besoin de le comprendre, mais l'opportunité de le percevoir pour lui-même, indépendamment de tout intérêt pratique, pour le seul bénéfice de l'esprit. La valeur du film dépend de cette possibilité d'isolation absolue sur un spectacle pur que perturbent les cartons et la musique d'accompagnement.

Le caractère normatif des réserves sur l'écriture ou la musique (Lindsay, de même, se méfie du mariage de la musique avec le cinéma) doit être évalué en fonction du contexte, celui du cinéma muet, s'agissant, en l'occurrence, « non pas du cinéma des premiers temps, mais de ces merveilleux films narratifs de 1915 », ceux de Griffith, Ince, C. B. DeMille, etc., que Münsterberg vit « dix mois avant d'écrire son livre (...) presque quotidiennement » (Andrew, 1976 : 14). Dans ces conditions enthousiasmantes, on comprend qu'il ait pu croire le potentiel technique du film définitivement donné dès l'année de naissance du feature-film (en français : le film par opposition au court-métrage, le « grand film » si l'on veut), un peu comme Kant considéra à son époque la logique comme « close et achevée ».

C'était sans aucun doute prématuré ; Bazin le dit : il faut attendre la fin du muet, pour considérer que son « arsenal de procédés » plastiques et combinatoires est complet, sans compter que l'apport du son relancera la définition du médium cinéma (1958 : 134). Là encore, comme avec Bergson, on ne peut que souligner l'impossibilité d'un discours philosophique délié de toute adhérence historique (l'état du cinéma à l'époque considérée), mais aussi idéologique et esthétique, au sens du goût. D'ailleurs, on pourrait dire la même chose de Kant lui-même dont la théorie esthétique n'est nullement libre de toute relation avec les goûts et l'idéologie de son époque, non moins qu'avec ses propres préférences ou convictions qui, parfois, lui font aussi adopter des positions réactionnaires ; par exemple, il adhère en gros à la théorie académique des rapports entre dessin et couleur, longtemps après que le colorisme a renversé leur hiérarchie. L'indexation contextuelle de la philosophie sauve certaines théories de leur faiblesse autant qu'elle en affaiblit d'autres en dépit de leur cohérence interne. Cette dernière, chez Münsterberg, est très forte ; il n'est pas kantien pour rien : l'esprit de système innerve son discours et, bien entendu, le renfort du philosophe de Königsberg ne contribue pas peu à l'harmonisation méticuleuse de sa pensée. Les failles dans ces sortes de forteresses voulues inexpugnables sont souvent révélées par des relents normatifs. Lindsay, en rendant hommage à Münsterberg, met le doigt à son insu sur la contradiction de son système qui fonde la puissance artistique du film « le plus routinier » sur l'analyse de ses propriétés intrinsèques et trace en même temps la voie qui « fait émerger le genre le plus élevé du cinéma » (2000 : 221).

Cette sorte de contradiction alimente la plupart des discussions philosophiques sur le cinéma, la philosophie n'étant pas rompue à la sorte de neutralité dont les scientifiques font profession, du moins le prétendent-ils. N'a-t-on pas reproché à la filmolinguistique de Christian Metz de privilégier le cinéma narratif classique ? En fait, sa Grande Syntagmatique est potentiellement généralisable (cf. Chateau, 1986), même si, telle qu'elle est figée

par son auteur dans une nomenclature peut-être provisoire, elle exclut certaines formes de cinéma, notamment marginales. C'est une loi générale qu'une théorie normative sans le savoir contient un certain savoir qui échappe aux valeurs qu'elle promeut ; ce n'est pas moins une loi que la corrélation de ce savoir et d'une valeur est susceptible de favoriser les fausses conclusions. La plupart des propositions peu ou prou philosophiques qui ont jalonné l'histoire de la réflexion sur le cinéma illustrent ces deux lois, diversement dosées : par exemple, la théorie de Jean Epstein inséparable de la tonalité dite « impressionniste » de l'École française du même nom qui fleurit dans les années 1920 et la théorie d'Eisenstein, notoirement amalgamée au marxisme ambiant. Mais l'une comme l'autre ne se réduisent pas à ces indexations qui participent pourtant de leur détermination. C'est pourquoi ces théories, outre le réinvestissement de l'héritage peu ou prou défraîchi ou le poids de l'ambiance culturelle qu'elles attestent, peuvent contenir de notables anticipations. La réévaluation récente de *The Photoplay* (cf. Jarvie, 1987, Carroll, 1996) autorise-t-elle à considérer qu'il propose, du moins dans son volet psychologique, « une perspective cognitiviste avant la lettre » (Aumont-Marie, 2001 : 138), « un étonnant OVNI théorique, annonciateur de l'approche cognitiviste du cinéma » (Jullier, 2002a : 8 ; cf. aussi, Perron, 2001 : 280) ? Laurent Jullier, qui commence son *Cinéma et Cognition* par un hommage à Münsterberg, avance que le professeur d'Harvard aurait « bien avant Jean-Luc Godard et Gilles Deleuze, (...) vu le cinéma comme le spectacle de la pensée au travail » et « contre l'idéologie ambiante (...) considéré le travail mental de suture opéré par le spectateur ».

Eisenstein : la puissance de la dialectique

Avant Jean-Luc Godard et Gilles Deleuze est un poncif du moment ; il n'est pas tout à fait faux, mais amnésique. Il n'est que de réentendre ce que disait Eisenstein (avait-il lu Münsterberg ?

Je ne saurais le dire...) dans sa fameuse Conférence à la Sorbonne du 17 février 1930 : « (...) vous ne devez pas oublier que le cinéma est le seul art concret, qui soit en même temps dynamique, et qui puisse déclencher les opérations de la pensée. La marche de la pensée ne peut pas être excitée au même titre par les autres arts qui sont statiques et qui peuvent seulement donner la réplique de la pensée sans la développer réellement » (in Lherminier, 1960 : 418). Or, comme cette phrase le montre à son insu, pour hisser le film à ce niveau, il faut qu'un discours lui fasse la courte échelle. La philosophie eisensteinienne du phénomène filmique n'est pas que dans le discours écrit, mais, lorsqu'elle gît dans les films, elle a besoin de l'aide d'un discours pour s'explicitier – aide à double tranchant, s'agissant d'un médium hétérogène : le discours hisse le cinéma, mais à sa hauteur.

D'où qu'on la tire, la pensée d'Eisenstein, dont il est banal de souligner l'extrême foisonnement, recèle toutes sortes d'enseignements esthétiques aux deux sens que le terme évoque, général et personnel, puisque des propositions sur la nature du cinéma et sur les choix du cinéaste dans ses propres films sans cesse s'y côtoient, le plus souvent amalgamées. On peut verser cet amalgame au compte d'un esprit génial mais brouillon ; on peut aussi considérer qu'il affronte sur le plan de l'écriture l'hétérogénéité du discours et du film, en cherchant à réaliser l'interaction préconisée par Marx, notamment dans les Thèses sur Feuerbach, entre la théorie interprétative et la « pratique-critique » : non seulement la théorie doit procéder de la pratique, mais le but visé est l'activité pratique elle-même, la transformation des choses ; en l'occurrence, par-delà l'abondance des écrits d'Eisenstein, la possibilité d'en considérer maintes propositions (souvent rétrospectives) pour elles-mêmes, les périodes d'impuissance créatrice qui peuvent justifier cette isolation, etc., sa théorie trouve son origine, et son étalon peu ou prou implicite, dans l'activité transformatrice à quoi son désir de faire des films n'aura jamais cessé de le lier – fût-ce en fantasme. De ce point de vue, les commentaires qui tentent de dissocier les deux

aspects de sa production (bon cinéaste, mauvais théoricien, ou l'inverse) permettent peut-être de souligner à peu de frais des failles ou des contradictions dans son œuvre, mais s'interdisent de saisir ce qui les fonde, et le mouvement de pensée qui rend raison d'un ensemble où théorie et pratique sont intimement mêlées. La dialectique est sans aucun doute ce qui rattache Eisenstein à la philosophie du cinéma, mais, quant à son élaboration, il ne faut pas non plus négliger le versant pratique, l'apport des films. Des circonstances et des exigences liées au contexte historique pèsent autant sur l'activité du cinéaste que sur celle du théoricien ; le contexte soviétique imposait aussi bien les sujets des films que des manières de penser, une « pensée unique » avant la lettre. On ne saurait dire si Eisenstein eût été ce qu'il fut sans cette norme, plus puissant ou inexistant. Il y a tout lieu de croire qu'en proportion inverse de son caractère contraignant, la vulgate soviétique fut pour lui un exceptionnel stimulant dans la mesure où non seulement l'extrapolation thématique de la promesse communiste féconda son imagination, non seulement, après que l'installation du dogme du réalisme socialiste en ait exclu la transposition formelle, il vérifia l'idée adornienne que la négation de l'art constitue aussi son ferment, mais encore, et plus profondément, l'esprit dialectique innerva sa pratique-critique du cinéma et, compte tenu de sa double origine, hégélienne et marxiste, contribua à dynamiser sa théorie.

La dialectique fournit à Eisenstein un schème de pensée et de création à l'aune duquel le film peut être considéré révolutionnaire en tant que tel, au lieu d'être une illustration du mouvement révolutionnaire. Le travail filmique doit être un travail lui-même révolutionnaire à l'égard de son médium : de même que « la locomotive a été le fruit, non d'un "révolutionnement" des formes d'une charrette, correspondant à un contenu, mais du calcul technique exact des possibilités pratiques d'une nouvelle et non d'une ancienne forme d'énergie : la vapeur », de même, la « nouvelle forme d'énergie » que constitue l'idéologie révolutionnaire appelle « la compréhension logique de toutes les phases de la production technique d'un processus artistique

correspondant » plutôt qu'« une “recherche” de formes, correspondant à un contenu nouveau » (1974b : 148). Comme le dira ultérieurement Herbert Marcuse dans *La Dimension esthétique*, « c'est dans l'art lui-même, dans la forme esthétique en tant que telle » qu'il faut chercher « le potentiel politique de l'art » (1979 : 9), une position qui prend à rebours le dogme officiel du reflet et l'objectif d'un art qui se contente de diffuser l'idéologie communiste en racontant la révolution. La moindre entorse à cette loi est taxée d'« excentrisme » par ceux « qui ne voient pas plus loin que le bout de leur nez » dit Eisenstein (149) ; on accuse immédiatement un cinéaste qui s'intéresse « au problème des moyens expressifs de matérialisation d'une idée (...) de formalisme », en oubliant que forme et idéologie sont interdépendantes : « la forme est toujours idéologie » (239). Il faut travailler la forme en tant qu'idéologique, sinon elle « dénonce l'auteur, avec ses gros sabots » (240) ; mais l'allégeance au dogme soviétique impose tout autant de prendre le problème par l'autre bout, car « ce n'est qu'en s'engageant à fond dans les rangs de l'idéologie marxiste-léniniste que les travailleurs-créateurs parviendront à s'intégrer en toute responsabilité à la véritable réalisation par le cinéma de la théorie et de la pratique du léninisme » (241).

Ce genre de concession est évidemment stratégique, à un moment où le cinéaste propose une méthode formelle – celle du monologue intérieur, non comme thème, mais comme « méthode d'écriture » : « Le vrai matériau du film sonore, c'est naturellement le monologue » (1976 : 94) – dont la surenchère « formaliste » est propice à provoquer la critique des thuriféraires du réalisme du contenu. Il ne tolère pas que l'on abandonne le monologue intérieur au procédé des écrivains idéalistes : « Si l'on s'engageait dans cette voie, on serait obligé de marcher à pied, pour la bonne raison que de nombreux idéalistes ont pris et prennent le tramway » (1974b : 246). L'enjeu de cette discussion concerne les limites du champ dialectique : « Il y a une dialectique idéaliste, et il y a une dialectique matérialiste. Et pourquoi l'idée de monologue intérieur n'engloberait-elle pas une conception double

et totalement contradictoire ? » Non content de répondre par la dialectique à l'exclusion sous couvert de dialectique, Eisenstein fait partiellement allégeance à l'idéalisme – ce qui n'arrange évidemment pas ses affaires ! Mais, s'il prend ainsi le risque d'irriter les gardiens de l'idéologie officielle, il est fidèle à toute une tradition marxiste qui, quoiqu'elle se fonde sur le postulat du renversement de la dialectique hégélienne, reste très attachée à Hegel.

La question des rapports entre la réalité et les idées que les hommes se font d'elle hante la philosophie. Est-on assuré qu'elles puissent coïncider ? Peut-on craindre, au contraire, que la réalité et la pensée soient irrémédiablement hétérogènes l'une à l'autre ? La pensée de la réalité n'est-elle en fin de compte qu'illusion ? Hegel entend dissiper ces inquiétudes en affirmant la primauté radicale de l'idée dont le savoir sur la réalité aussi bien que la réalité elle-même sont le produit et le développement. La philosophie est seule capable d'en rendre raison en tant qu'elle est la science spéculative par excellence et, parmi d'autres méthodes possible, la dialectique est la bonne méthode dans la mesure où elle permet de saisir le devenir de l'idée comme processus autosuffisant dont elle est le sujet. La dialectique n'est pas seulement l'élévation de la pensée vers les idées, puisqu'elle pense en même temps la réalité ; elle la pense à la fois comme autre et comme soi-même : comme autre, puisqu'elle procède de l'objectivation du subjectif ; comme soi-même puisque l'objectivation est encore un besoin du subjectif, de l'idée. Pour aller vite, on peut caractériser la position de Marx en disant, d'un côté, qu'il garde le processus dialectique et se range, à cet égard, du côté de l'idéalisme hégélien contre le matérialisme de Feuerbach, car celui-ci méconnaît l'activité de la matière prise en compte, au contraire, « de façon abstraite par l'idéalisme » (Marx-Engels, 1976 : 1) ; d'un autre côté, au sujet spirituel abstrait, il substitue l'histoire des hommes comme sujet concret : « Le premier acte historique » des hommes « n'est pas qu'ils pensent, mais qu'ils se mettent à produire leurs moyens d'existence » (15, note 1) ; d'où le renversement illustré par la

camera obscura – la vie détermine la conscience, non l'inverse – et, du même coup, le retour de la question de l'illusion : si la conscience peut se représenter « les hommes et leurs rapports (...) placés la tête en bas », c'est que, à un certain moment du développement historique, l'origine matérielle des représentations, qui sont « le langage de la vie réelle », s'évanouit dans ces représentations elles-mêmes pour laisser la pensée libre de déduire de sa maîtrise du réel l'illusion qu'elle le fonde ; ce contresens de l'idéologie est un produit du processus historique même que l'esprit cherche à nier (20). Les relations entre Marx et Hegel font toujours l'objet de discussions, d'autant que l'auteur du Capital a peu investi dans l'exposé critique d'une philosophie générale. On peut se demander, notamment, dans quelle mesure leurs conceptions respectives de la dialectique divergent. Mais, concernant Eisenstein, cet aspect technique des choses importe moins que le contexte où il puise son aspiration et où le léninisme fait foi. Pour Lénine, la priorité de la méthode dialectique, en tant qu'elle représente la dynamique de la vie, n'est pas discutable, en sorte que, en phase avec L'Idéologie allemande, il écrit dans son commentaire de La Science de la logique : « dans cette œuvre de Hegel, la plus idéaliste, il y a le moins d'idéalisme, le plus de matérialisme » (1914, 1982 : 241).

Cette question revêt une particulière acuité quant au domaine de l'art. Herbert Marcuse note que l'esthétique marxiste a été plutôt infidèle aux « formulations assez dialectiques de Marx et d'Engels », en transformant en « schéma rigide » la question du rapport entre base et superstructure, c'est-à-dire en transformant celle-là en « notion normative de la base matérielle qui serait seule la vraie réalité » et en dévaluant corrélativement le rôle politique de la subjectivité, alors transformée en « pure et simple idéologie, malgré les réserves formelles d'Engels » (1979 : 17). De ce dernier, Eisenstein cite avec délectation la lettre à Mehring du 14 juillet 1893 où le philosophe dit du « côté formel » des représentations (politiques, juridiques et idéologiques en général) qu'il est « un point que ni Marx ni moi n'avons suffisamment approfondi dans nos travaux » – « C'est une vieille histoire :

d'abord, à cause du contenu, on ne fait jamais attention à la forme » (1974b : 236). Ce que souligne Marcuse, et que certaines hésitations des fondateurs du marxisme laissent entendre, c'est le décalage que l'art introduit entre l'œuvre et ce qui la détermine extrinsèquement, un décalage qui manifeste le travail de la subjectivité, d'une subjectivité objectivante. Ce disant, on se rapproche de l'idée hégélienne suivant laquelle l'objectivation est encore un besoin de la subjectivité. Il n'est sans doute pas utile de tordre radicalement le balancier d'un côté ou de l'autre. Eisenstein montre la voie dans un passage où il examine « le postulat de l'apriorisme de l'idée par rapport à la conception du monde, dont parle Hegel » (1935, 1976 : 146-147) :

« À une certaine époque, c'était là le fin mot, le sommet de la connaissance philosophique. Puis ce sommet a été renversé. Marx a retourné ce postulat cul par-dessus tête avec ses principes d'appréhension de la réalité telle qu'elle est. Cependant, dans notre domaine artistique, si nous y réfléchissons bien, nous nous trouvons en fait dans une situation qui reproduit presque identiquement la proposition de Hegel. Car n'est-ce pas ? c'est bien le fait que le créateur soit imprégné par une idée, le fait qu'il soit assujetti à préconcevoir cette idée qui va permettre à son œuvre d'art de naître et qui va en déterminer tout le cours. Et nous savons bien que dans cette œuvre d'art, si tous les éléments qui sont, sans doute, des répliques authentiques du réel, n'incarnent pas tout en même temps cette idée initiale, on n'obtiendra jamais une réalisation de l'art pleinement accomplie. Naturellement, il est certain que l'idée elle-même ne naît pas spontanément chez le créateur, ne s'engendre pas d'elle-même, qu'elle est une image miroir, reflétée socialement, qu'elle est le reflet de la réalité sociale. Mais du moment que chez l'artiste est apparu ce point de vue initial, cette idée – celle-ci va déterminer toute la structure matérielle et réelle de sa création, la "conception du monde" de sa création. Et voilà que nous en sommes bien, mais dans le domaine artistique, au postulat de Hegel ».

Cette manière de renverser le renversement en ce qui concerne l'art (c'est un petit jeu auquel Bazin, on l'a vu, s'adonne également dans un autre registre, mais une optique non moins idéaliste), ne vise pas à nier le postulat du reflet, mais à circonscrire sa portée à un point de vue qui n'est pas celui de l'œuvre. Si l'on réduit l'œuvre à n'être qu'une réplique authentique du réel, sans ne considérer aucune détermination mûrie et travaillée dans l'esprit du créateur, on nie du même coup le fait de l'œuvre. Le renversement du renversement permet de résoudre, au regard même de la théorie dialectique, l'aporie du schème du reflet qui, appliqué mécaniquement, abolit l'altérité de l'œuvre vis-à-vis de la réalité sociale qu'elle reflète. Le renversement du renversement désigne le point d'où il faut considérer l'œuvre dans sa spécificité, son « point de vue initial », son origine.

Merleau-Ponty : le cinéma comme être-au-monde

Maurice Merleau-Ponty partage avec Bergson la critique de la représentation scientifique du monde ; mais il partage avec Lindsay, notamment, une vision dynamique du médium cinématographique. Dans sa conférence à l'IDHEC de 1945, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », il ne consacre qu'un petit nombre de pages au cinéma, une bonne moitié de son propos visant à opposer à l'ancienne psychologie qui traitait le rapport de l'homme au monde suivant les stratégies scientifiques employées pour construire intellectuellement le monde, une nouvelle psychologie qui, elle, s'appliquerait à comprendre notre relation d'immersion dans le monde vécu, considérant l'homme comme un être « qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel » (1996 : 68). Le philosophe entend rivaliser avec le scientifique ; une partie de ce qu'il reproche à ce qu'il appelle la « psychologie classique » est sans doute justifié (son caractère analytique, son incapacité supposée à penser les totalités perceptibles et la totalisation des données sensorielles dans la plupart des actes de perception ou encore l'identification de la

perception à un déchiffrement intellectuel). En revanche, une partie de ce qu'il lui substitue n'a pas vraiment résisté aux avancées scientifiques post-classiques, telle la réduction de la vision au rétinien par souci de dénier toute intellectualisation : « il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence » (66). Quoi qu'il en soit, pour Merleau-Ponty, la nouvelle psychologie comme il l'entend est non seulement applicable à la perception du film, mais encore elle est cohérente avec la définition même du film. D'où ce postulat : « Disons d'abord qu'un film n'est pas une somme d'images mais une forme temporelle » (69).

Cette définition du film comme forme en mouvement qui, on l'a dit, prend acte de la métamorphose du cinématographe (à quoi se limite Bergson) en cinéma et considère ce qui est effectivement transmis au spectateur, vaut pour l'image et pour le son, pour leurs diverses espèces et pour leurs assemblages. Quant à l'image, Merleau-Ponty en reste à l'expérience Kouléchov (qu'il attribue d'ailleurs à Poudovkine) dont il tire la conclusion prévisible que la succession des images est supérieure à leur somme. Il s'appuie aussi sur des remarques de Roger Leenhardt pour souligner l'interaction entre la succession des images et leur durée interne. Deux niveaux se superposent ainsi pour constituer l'épaisseur syntaxique et sémantique du film : celui de la composition des images (montage) et celui de la composition de leurs séquences (découpage), en sorte que « le film apparaît comme une forme extrêmement complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment, dont les lois restent à découvrir », par-delà leur utilisation spontanée par le cinéaste.

La théorie de la forme s'étend également au son qui n'est pas plus un simple enregistrement que l'image, mais implique des paramètres de rythme, de durée, de timbre, et aussi une véritable composition. Le son au cinéma ressortit davantage à la radiophonie qu'à la phonographie. C'est encore le bond qualitatif entre l'assemblage de parties et leur simple sommation qui commande le rapport entre image et son. Outre leurs liens

ponctuels, la relation qu'ils contractent se mesure à l'aune du film entier, mobilise encore une série importante de paramètres et ressortit à des principes qu'impose la spécificité du spectacle cinématographique : la régulation minutieuse des dialogues, tantôt rares tantôt profus, contribue à la qualification ontologique des personnages ; le silence – « Au théâtre on parle sans cesse, mais non au cinéma » (71) – est un paramètre constant dont la considération en relation avec les autres paramètres complexifie encore le discours filmique ; quant à la musique, elle doit également participer de la structuration audiovisuelle – « s'y incorporer et non pas s'y juxtaposer » –, aux plans stylistique, rythmique et sémantique (à ce propos, l'auteur cite Maurice Jaubert).

Merleau-Ponty rejette implicitement deux erreurs susceptibles d'entacher notre notion du cinéma : la première consisterait à prendre le film pour une superposition de couches sémantiques, en sorte que la parole ajouterait des idées aux images, et la musique, des sentiments ; la seconde consisterait à le prendre pour un simple succédané de la réalité. Contre le réalisme ou, du moins, son interprétation fallacieuse, le philosophe souligne que, si le film raconte une histoire et peut sembler n'être que la reproduction d'un drame que la littérature se limite à évoquer, « cela ne veut pas dire [qu'il] soit destiné à nous faire voir et entendre ce que nous verrions et entendrions si nous assistions dans la vie à l'histoire qu'il nous raconte, ni d'ailleurs à nous suggérer comme une histoire édifiante quelque conception générale de la vie » (72). Le film ne diffère pas, à cet égard, du roman ou du poème : réduits aux faits qu'ils représentent ou aux idées qu'ils diffusent, ils seraient tout aussi bien résumés pour l'un, traduits en prose pour l'autre. Le but du film n'est pas davantage de « nous faire connaître les faits ou l'idée » (73). Le sens du film est inséparable de sa pâte, « incorporé à son rythme », amalgamé à sa combinatoire spatio-temporelle. L'idée, qui peut précéder le film et qui le stimule, n'est pas donnée par lui telle qu'elle, comme si le créateur avait cherché à simplement la traduire en images et en sons : « L'idée est ici rendue à l'état

naissant, elle émerge de la structure temporelle du film (...) ». On a là tous les éléments pour cerner la spécificité du cinéma vis-à-vis des conditions du rapport ordinaire au monde. Ce n'est pourtant pas à cette conclusion que Merleau-Ponty veut nous conduire, puisqu'il est parti du postulat que le cinéma coïncide avec la tentative de la nouvelle psychologie pour rendre compte de l'inhérence de l'être humain au monde, par-delà son intellectualisation.

L'indissociabilité du sens et du film, plutôt qu'une quelconque imposition de significations aux images, réalise en fait cette immersion, au point que « le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre » (74). Il n'y a qu'une différence de degré entre la perception du film et celle du quotidien : au « grain plus serré » du drame cinématographique s'oppose l'imperfection du quotidien où « il y a toujours un bougé, des bavures, comme un excès de matière ». Il reste que « le film ne se pense pas, il se perçoit », qu'il est un art de la conduite plutôt que de la pensée, qu'il représente, à travers le geste, la mimique, le regard, la manière dont s'opère notre « être au monde » et notre rapport aux autres. Il est moins un art de la vision intérieure (comme dans *Premier de cordée* de Daquin [1943] et *Sierra de Teruel* de Malraux [1939-1945]) que de la représentation des comportements, à travers lesquels il nous transmet le sentiment – tel le vertige, mieux rendu par « ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou on ne sait quel bouleversement de l'espace ». Le cinéma, comme le veut la nouvelle psychologie, nous présente « la conscience jetée dans le monde ».

Dans son texte, Merleau-Ponty cherche donc à la fois à cerner la spécificité du cinéma et à rendre compatible cette spécificité avec la théorie de la nouvelle psychologie : c'est un peu la quadrature du cercle. Car la nouvelle psychologie préconise une relation immédiate de l'être (en tant que corps) avec le monde et avec les autres. Si le cinéma se contentait de cette immédiateté, il serait réduit à l'enregistrer ; il n'aurait pas besoin de la complexité sémiotique sur laquelle le philosophe insiste pourtant à juste titre.

Peut-on se contenter de répondre, comme lui, que le sens du cinéma est coextensif à sa spécificité de médium, que le sens du film est indissociable de son discours ? La médiation sémiotique et structurelle du film n'aurait-elle pour finalité que de recomposer sur son propre plan l'immédiation au monde ? Le cinéma n'est-il pas dès lors réduit à la mimer dans son propre corps ? Merleau-Ponty, on l'a vu, constate que la philosophie qu'il défend et le cinéma sont des phénomènes contemporains, mais refuse de considérer qu'elle procède de lui : « Le cinéma est d'abord une invention technique ou la philosophie n'est pour rien » (75). Le cinéma n'est pas philosophique per ipsum ; il est techniquement autonome et l'on peut en mal user. Pour que se réalise l'accord de la philosophie et du cinéma, il faut ajouter à son invention technique, l'invention de son usage philosophique (comme Canguilhem distingue l'invention de la lunette astronomique et l'invention de son usage technique) ; ainsi, « comme inventé une seconde fois », il peut donner lieu à de « véritables films » – à l'encontre du slogan de Godard, pourrait-on dire, plus que d'être « juste une image », il accède à « l'image juste », à une vision des choses qui, toutefois, concède Merleau-Ponty, n'est peut-être que « celle d'une génération ».

Le syncrétisme philosophique

La machine intelligente : Epstein

De 1921, où il note que « la philosophie du cinéma est toute à faire » (1921, 1974 : 91), à *Intelligence d'une machine* (1946), où ce projet trouve son aboutissement le plus systématique, Jean Epstein ne cesse d'être taraudé par l'idée de hisser le cinéma au rang philosophique, ce qui signifie, pour lui, à la fois la rédaction d'une philosophie du cinéma et l'identification d'un pouvoir philosophique de ce médium. Il s'agit, écrit-il dans *Intelligence d'une machine*, de « cerner d'aussi près que possible la façon particulière qu'a le cinématographe, de suggérer une vue du

monde, particulière également » (330), ce qui, par-delà l'affirmation banale de la capacité des films à diffuser une Weltanschauung, vise non seulement une capacité plus générale du cinéma à penser, non seulement la façon propre, irréductible à d'autres, dont il assume cette capacité, mais encore la puissance cognitive spécifique – « le "génie" cinématographique propre » dit Jacques Aumont (1998a : 107) – qui s'ensuit et sa contribution irremplaçable à la connaissance du monde, à son renouvellement : loin de n'être qu'un spectacle, le cinéma « est une connaissance particulière en ce qu'il représente le monde dans sa mobilité continue, et générale parce qu'on prévoit que, s'adressant bientôt à tous les sens, il leur permettra à tous de dépasser leurs limites physiologiques » (1930, 1974 : 224). Le cinéma nous offre l'opportunité d'une nouvelle gymnastique spirituelle, nous incline à corriger notre esprit à l'aune d'une représentation inédite du monde (différente de la représentation « classique »), nous implique dans des formes psychiques débarrassées des contraintes de la pensée logique et pratique, et nous ouvre une communication avec la pensée onirique et poétique : il entre beaucoup d'utopie dans cette apologie (au lyrisme suranné) d'un simple moyen d'expression, et, à considérer ce qu'il est devenu – et n'a, au vrai, jamais cessé d'être... –, il serait bien tentant d'ironiser. Le propos du cinéaste-théoricien n'est, certes, pas exempt de contradictions, ses appuis théoriques ou référentiels ne sont pas de la première solidité, mais, avant de mettre en évidence ces points faibles, il faut lui rendre cet hommage d'avoir anticipé (avec Eisenstein) le thème de la « pensée cinéma », désormais au goût du jour.

Le cinéma jouerait un rôle comparable à celui que jouèrent l'invention du microscope et celle du télescope : la révélation d'un aspect de la réalité jusque-là insu. On le prendrait à tort pour « une machine à rénover et à vulgariser le théâtre » (1946, 1974 : 258), car s'il est bel et bien une machine, c'est, en vertu du principe du mouvement qui la détermine fondamentalement, une machine à manipuler l'espace et le temps comme le théâtre ou la vie quotidienne ne peuvent aucunement le faire. Cette différence

nous est révélée par la photogénie, une notion qui est au cœur de l'argumentation de la spécificité : la difficulté de se reconnaître dans son image filmée nous fait prendre conscience de l'écart de la représentation filmique par rapport au réel ou à ses copies (1935, 1974 : 249) ; quant au paramètre constitutif de la photogénie, le mouvement et, partant, la manipulation temporelle de l'espace, il est le trait spécifique du cinéma. Le travail cinématographique de l'espace-temps, où la quatrième dimension vient perturber les trois autres, échappe aux lois géométriques, fournissant l'expérimentation concrète de la théorie de la relativité :

« Si, aujourd'hui, tout homme un peu cultivé parvient à se représenter l'univers comme un continu à quatre dimensions, dont tous les accidents matériels se situent par le jeu de quatre variables spatio-temporelles ; si cette figure plus riche, plus mobile, plus vraie peut-être, supplante peu à peu l'image tridimensionnelle du monde (...) c'est au cinématographe que l'on doit ce large crédit, cette pénétrante vulgarisation, dont bénéficie la théorie, à laquelle Einstein et Minkowski ont principalement attaché leur nom » (284).

En outre, à ne considérer que les paramètres matériels dans lesquels s'opère la métamorphose cinématographique – mobilité/immobilité, discontinuité/continuité, ralenti/accéléré, réversibilité du temps, etc. –, on prendrait encore à tort le cinéma pour une machine simplement matérielle : non seulement son mécanisme opère la synthèse inédite de dimensions jusque-là incompatibles, non seulement il réalise des manipulations spatio-temporelles impossibles dans la vie quotidienne ou dans l'exercice ordinaire du cerveau, mais encore cette machine atteint un haut degré de complexité et, comme tout mécanisme de ce rang, manifeste « une subjectivité propre puisqu'il représente les choses, non pas comme celles-ci sont aperçues par les regards humains, mais seulement comme il les voit, lui, selon sa structure particulière, qui lui constitue une personnalité » (263). Inventé comme une machine enregistreuse, le cinéma est progressivement devenu un robot intellectuel, un cerveau-robot

(255), une machine à penser, « une sorte de cerveau mécanique partiel, qui reçoit des excitations visuelles et auditives, qu'il coordonne à sa manière dans l'espace et le temps, et qu'il exprime, élaborées et combinées, sous une forme souvent étonnante, d'où commence à se dégager une philosophie riche, elle aussi, en surprises » (330). Ainsi, le cinéma pense non pas parce qu'il transmet la pensée humaine ou même parce qu'il la traduit dans sa substance propre, mais parce que cette substance même fonde une pensée, une philosophie spécifiques – « Philosophie qui n'est, sans doute, ni due au hasard, ni complètement étrangère aux règles de l'intelligence humaine dont elle est indirectement née, mais philosophie d'un cerveau-robot qui n'a pas été intentionnellement et strictement réglé pour accomplir un travail identique à celui de l'organe vivant » (331).

Prothèse de l'homme, « instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens » (309), le cinéma est aussi un instrument du dépassement de l'humain, de ses limites physiques comme mentales. Tandis que nous sommes limités à saisir la vie par tranches, analytiquement, le cinéma dont la très fine analyse par photogrammes préfigure une synthèse rénovatrice, peut réaliser « une continuité d'une ampleur et d'une élasticité dans l'espace-temps, dont notre physiologie est bien incapable » (1935, 1974 : 247). Le cinéma est donc surhumain ajoute Epstein, toujours prompt à s'exalter, en sorte que l'on ne peut prendre son discours positivement, ce qu'il mérite à maints égards, sans le décanter avec soin. Ce discours, par exemple, participe intelligemment d'une théorie de la plasticité cinématographique sur laquelle il serait utile de s'étendre dans un autre contexte, mais cet apport est entaché d'idéologèmes périmés. Sur le versant très positif encore, Epstein développe une conception du cinéma que l'on dirait volontiers aujourd'hui systémique, comme l'atteste cette phrase parmi d'autres : « la complexité de la structure et des interactions internes d'un organisme mécanique aboutit à l'individualisation de la machine et donne, au résultat du fonctionnement de l'ensemble, une nuance d'imprévisibilité » (307).

La théorie de la relativité sert ici de support à une théorie de la complexité fort avancée pour l'époque, laquelle fonde à son tour l'hypothèse aventureuse d'un pouvoir subjectif du cinéma : « (...) cette machine qui étire ou condense la durée, qui démontre la nature variable du temps, qui prêche la relativité de toutes les mesures, semble pourvue d'une sorte de psychisme » (282). Or, à ce point essentiel du raisonnement, la fondation scientifique rencontre syncrétiquement un discours métaphorique d'inspiration religieuse qui fait feu de tout bois : le cinéma est taxé d'art spirite ou mystique (1921, 1974 : 100), d'art magique comparable à la pierre philosophale (son « secret est extraordinairement simple : toute cette magie se réduit à la capacité de faire varier la dimension et l'orientation temporelles », 322), ou encore d'art animiste (« révélant la vie des choses, végétalisant la pierre, animalisant la plante, humanisant la bête », 1935, 1974 : 244) ; Epstein va même jusqu'à postuler l'accès de cette merveilleuse machine à des affects quasi-humains, à l'âme (la complexité et l'imprévisibilité de la machine « signifie l'extrême commencement de ce qu'on appelle, à d'autres degrés de développement, volonté, liberté, âme », 307), sans non plus oublier d'y mêler une influence diabolique (*Le Cinéma du diable*, 1947) ! Il est vrai que maints penseurs modernes ou postmodernes ont développé leurs théories du système, du chaos ou de la complexité dans une atmosphère où, contre le cartésianisme ou le rationalisme dit classique, les pensées primitives, magiques, mystiques, sont accueillies favorablement. On admire l'ampleur d'une telle pensée qui amalgame théories scientifiques et idéologies spiritualistes, sans oublier la psychanalyse et le surréalisme, on suit encore l'auteur lorsqu'il souligne l'analogie du cinéma et du rêve à quoi de plus sérieuses théories ont depuis donné corps, mais on ne peut manquer en même temps de percevoir dans l'ambition démesurée de sa philosophie (ou de son « antiphilosophie » comme il dit aussi, 1974 : 329) de criantes faiblesses.

Tout d'abord, le statut quasi-psychique de la machine cinématographique reste flou. Quelle en est exactement la source : le film lui-même ou son récepteur ? Epstein hésite entre

les deux solutions : il est autant péremptoire lorsqu'il affirme que la mobilité de l'image filmique nécessite, au-delà même de sa projection, l'activité de l'esprit du spectateur (261), que lorsqu'il attribue au mécanisme cinématographique le caractère mystérieux d'un pseudo-psychisme – au vrai, l'une de ses formules ponctuelles qui désigne l'écran cinématographique comme le « lieu où la pensée créatrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte » (1928, 1974 : 187) esquisse une synthèse plus pertinente. L'attribution de la puissance psychique au cinéma se fonde sur le constat de la priorité du mouvement sur les formes dont il travaille incessamment la plastique ; non seulement, dit Epstein, « les aspects stables, les formes fixes n'intéressent pas le cinématographe » (1947, 1974 : 347), mais encore « le déséquilibre s'accuse dans l'avènement d'un monde où le mouvement règne en maître, où la forme, perpétuellement mobile, comme liquéfiée, n'est plus qu'une certaine lenteur d'écoulement » (348). Cette thèse hyperbolique d'un mouvement qui absorberait les formes ne résiste pas au simple examen des configurations filmiques, non seulement parce que la machine cinématographique connaît des modes d'arrêt (plan fixe, arrêt sur l'image, etc.), mais encore parce que la mouvance des formes est relative (les formes en mouvement ne sont pas nécessairement déformées par lui autant qu'elles supposent la coexistence avec des masses fixes), sous peine de se fondre dans un flux indifférencié. Epstein n'est pas loin de verser dans cette aporie. En concurrence avec les connotations religieuses ou parareligieuses, Epstein donne à sa conception de la machine cinématographique un contenu plus philosophique d'inspiration bergsonienne : le film, libéré de la fonction pratique qui contraint le rapport de la pensée au monde, retrouverait la liberté de la subjectivité pure telle que le rêve la manifeste ; ressortant d'une pensée introvertie plutôt qu'extravertie (selon sa terminologie), non seulement il serait libéré des contraintes extérieures qui pèsent sur l'investissement de la pensée dans le monde empirique, mais encore il surpasserait le fonctionnement de la

pensée dans « l'idéation raisonnable » en rejoignant la subjectivité supposée pure de la conscience, la « forme originelle de toute pensée », le « spectacle immédiat du moi » (317).

Si les diverses opérations qui fondent la métamorphose spatio-temporelle continue de la bande filmique (sa capacité à étirer ou comprimer le temps, sa manipulation incessante de l'espace, sa capacité à « personnaliser » la réalité de base, etc.) sont ainsi identifiées aux processus d'une conscience supposée libre de toute astreinte extérieure, c'est que leur exemplification est strictement restreinte à quelques procédés filmiques très spéciaux, plutôt archaïques : outre la roue (La Roue d'Abel Gance, ce film qui incarne la « machine- personne », joue un rôle primordial dans la pensée d'Epstein – 1927, 1974 : 180), ceux, récurrents, obsédants, du ralenti, de l'accélééré, du gros plan et de la réversion du temps. Les représentations accélérées de la vie des cristaux ou de la croissance des plantes renvoient au film scientifique qui a peu de chose à voir avec le film de fiction, même onirique ; s'il est patent qu'« un court film documentaire, qui décrit, en quelques minutes, douze mois de la vie d'un végétal, depuis sa germination jusqu'à sa maturité et à sa flétrissure, jusqu'à la formation des graines d'une nouvelle génération » nous fait vivre une expérience de libération du temps ordinaire (285), c'est qu'il la vise expressément, pour des raisons didactiques sans aucun rapport avec l'onirisme de fiction. Epstein se contredit en extrapolant au cinéma artistique la faculté de tels procédés didactiques de créer un nouveau monde différent du monde ordinaire et en leur attribuant aussi le pouvoir de révéler analytiquement la vérité du monde ordinaire (revient souvent, dans ses écrits, l'anecdote du juge américain qui aurait utilisé le cinéma pour départager deux femmes prétendant toutes deux être la mère d'une fillette – notamment, 253).

La théorie epsteinienne souffre, plus gravement, de ne pas combiner la thèse originale de la plasticité du film avec une sémiologie du discours filmique, de ses signes (à commencer par le plan) et de ses modes d'articulation spécifiques. Ce manque procède d'un parti pris antirationaliste. Le film, selon lui, ne serait

que secondairement astreint à la logique rationnelle qui préside au texte littéraire : s'il « n'a pas pu s'empêcher de se laisser un peu couler dans le moule de la raison et (...) en a déjà reçu une articulation, une manière de grammaire et de syntaxe, naturellement et frustrément analogues à celles du langage parlé et écrit » (350), l'impact de son découpage séquentiel à l'imitation de celui des phrases reste grossier, tout comme l'identification possible d'images-verbales pour les plans d'action, d'images-substantifs assumant des fonctions quasi-grammaticales ou encore d'images-adjectifs (plans de détails). Comparerait-on le cinéma à un langage qu'il faudrait plutôt songer à celui des Esquimaux où les mots « disent volontiers beaucoup de choses à la fois » (351) :

« La plupart du temps, le plan d'action montre simultanément le sujet, ce que ce dernier fait et le résultat de cette activité ; le plan-substantif dépeint, d'un seul coup, l'objet et de multiples qualités de celui-ci. Malgré le morcellement le plus poussé d'un découpage, malgré toute la variété imaginable d'une série de prises de vues, l'expression cinématographique ne parvient pas à standardiser, à abstraire ses éléments. À l'écran, comme dans le discours des peuplades primitives, il ne s'agit jamais de la chasse tout court, mais, en une seule image, de la chasse-à-l'élan ou de la chasse-au-phoque ou de la chasse-à-la-baleine, etc. »

L'image, foncièrement concrète, diffère radicalement de l'abstraction logique ; elle symbolise sans « l'intermédiaire du raisonnement » ; elle est un signe simple qui s'adresse directement au spectateur et ne lui demande qu'un effort minimum de décryptage. Le film, en vertu de sa simplicité sémiotique et de sa pauvreté logique, diffère fondamentalement du texte qui, lui, « ne parle au sentiment qu'à travers le filtre de la raison » (353). Certes, dirait Eisenstein qui rejoint Epstein dans la conviction d'une logique primitive du film, mais celui-ci peut aussi parler à la raison par l'intermédiaire du sentiment, le caractère essentiellement iconique de ses signes n'empêchant pas qu'ils

puissent subir une relative schématisation (comparable pour le cinéaste soviétique à celle des idéogrammes).

Bazin : qu'est-ce que l'ontologie du cinéma ?

La postérité de Merleau-Ponty est strictement théorique, celle d'André Bazin, à la fois théorique et pratique : elle touche aussi bien l'époque où il officie et qu'il influence notablement (la Nouvelle Vague) que le regard posé après lui par de nombreux auteurs sur le cinéma, jusqu'à Cavell et Deleuze. La réussite de Bazin s'explique, d'abord, par le fait qu'il adopte le « parti des vainqueurs », celui du cinéma parlant ; on a beau dresser devant lui toutes sortes de raisons fondées sur l'héritage de l'art et l'érudition esthétique, le « lest de réalité supplémentaire » dont il crédite le cinéma à partir du parlant, en comparaison du potentiel artistique du muet, a mis tout son poids dans la balance de l'Histoire. Ensuite, l'ensemble de ses textes forme la seule œuvre d'un critique de cinéma qui manifeste la volonté constante de dépasser la simple chronique des films et l'expression brute du jugement de goût dans des développements théoriques qui, par-delà leur variation au fil des ans, constituent en fin de compte un corpus d'idées cohérent. Il en avait conscience lorsqu'il rassembla bon nombre de ses articles publiés de part et d'autre de l'année 1950, sous l'exergue commun : Qu'est-ce que le cinéma ? et, s'il prétendait moins répondre à cette question que sans cesse la réitérer, cette fausse modestie ne pouvait guère masquer l'ambition dont le sous-titre du premier volume, *Ontologie et Langage*, paru en 1958, rétablissait l'ampleur. En l'occurrence, l'hypothèse d'une hiérarchie dans la conjonction est particulièrement fondée : Bazin relègue d'emblée l'aspect sémiotique en arrière-plan – « D'autre part, le cinéma est un langage » (1958 : 19) –, au profit de l'aspect ontologique. Or, en bonne orthodoxie, commencer avec l'ontologie et en privilégier la perspective, c'est promouvoir le point de vue premier au sens philosophique, c'est-à-dire logique et pas seulement

chronologique, le point de vue qui est censé fonder tous les autres et qui les détermine. Bazin précise ainsi qu'il regroupe sa série de textes « autour du thème critique suivant : les fondements ontologiques de l'art cinématographique », mais éprouve encore le besoin immédiat d'en rabattre : « ou si l'on veut, en termes moins philosophiques : le cinéma comme art de la réalité ».

Cette manière de repentir libère la théorie du cinéma du scrupule philosophique : aplati sur « réalité », le mot « ontologie » semble perdre son sens technique de science de l'être en tant qu'être (l'être considéré indépendamment de toute détermination extrinsèque), s'agissant plutôt de l'être en tant que réalité, de l'être de la réalité en tant que telle, de l'équivalence entre l'être filmique et une réalité extrafilmique – Bazin parle, par exemple, « d'identité ontologique du modèle et du portrait [pictural] » (12). Elle pourrait aussi être le symptôme d'une hésitation entre la problématique du fondement, la réalité étant alors ce dont le cinéma tire son existence et qui rend raison de sa nature, et la problématique de l'objet, « l'art du cinéma » étant alors l'art qui a pour objet de représenter la réalité. On dirait qu'un art qui emprunte à la réalité, à son ontologie si l'on veut, peut très bien ne pas s'en contenter et chercher plutôt à produire quelque chose de différent, y compris sa propre ontologie, n'était le dogme bazinien selon lequel le cinéma va de la réalité à la réalité, si possible par le plus court chemin...

La formule vaut aussi bien au niveau cinématographique qu'au niveau filmique. Cependant, quant au film, le critique n'a qu'à évaluer son écart avec le dogme ; quant au cinéma, au contraire, le théoricien doit affronter le fait avéré de cet écart, non pas en tant qu'il est seulement possible, mais qu'il existe historiquement et que, même, la première partie de l'histoire du cinéma lui a tourné le dos majoritairement – globalement, le muet échoue à satisfaire la vocation réaliste du cinéma. Au principe de l'involution qui définit ce qu'est la nature du cinéma se superpose le schème de son évolution, et de l'évolution des arts visuels en général, qui met cette définition à l'épreuve de l'histoire réelle. Cette double

préoccupation, Bazin la fait fusionner dans le terme « ontogénétique » qu'il glisse dans une formulation non moins circonspecte que les précédentes : il s'agit, écrit-il, d'« esquisser, sinon une théorie du langage cinématographique fondée sur l'hypothèse de son réalisme ontogénétique, du moins une analyse qui ne lui soit pas contradictoire » (9). Que doit-on entendre par « réalisme ontogénétique » ? Le mot « ontogénétique » ou « ontogénique » caractérise habituellement, soit le point de vue de l'ontogenèse, le développement de l'individu, par rapport à la phylogenèse, le développement de l'espèce, soit l'engendrement de l'être (notamment par la pensée) par opposition à l'état de l'être, et, dans ce dernier sens, peut être opposé à ontologique. L'ontogenèse, pour Bazin, ne désigne pas un engendrement de l'être par l'image, puisque l'image, d'emblée réaliste, n'agit pas ontologiquement sur la réalité qu'elle véhicule ; elle désigne plutôt la genèse de l'image elle-même, son évolution technique, qui réalise, par-delà les avatars et les incidents de parcours, sa vocation ontologico-réaliste. La question : « Qu'est-ce que le cinéma ? », comme toutes les questions amorcées par qu'est-ce que..., est réputée essentialiste. Y aurait-il, pour Bazin, une essence du cinéma ? Bien qu'il y ait une forte résonance existentialiste dans sa théorie – vraiment syncrétique, fusionnant des influences philosophiques et religieuses disparates, souvent dans une seule phrase –, on peut répondre positivement à cette question.

L'essence de la photographie est « son objectivité essentielle » (15) ; l'essence du cinéma est d'être « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique », ou encore « la momie du changement » (16). Cependant, cette essence donnée dès le départ ne s'impose pas d'elle-même ; en tant que telle, elle n'est qu'un idéal lié à la psychologie de l'humanité : le rêve humain primitif de recréer un monde à son image ; la réalisation de cet idéal nécessite une progression technique, une recherche humaine pour forger un instrument dont l'homme s'absente peu à peu, qui ne peut réaliser son rêve idéal qu'en s'effaçant de son objectivation. L'ontogenèse du médium qui le dirige vers le

réalisme mécanique s'ajuste progressivement à la phylogenèse de l'humanité qui aspire à cet idéal, en sorte que l'on peut parler de l'histoire d'un médium dont peinture, photographie et cinéma ne seraient que des moments. « La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse » (14). L'évolution du cinéma a un but qui est, en fait, comme on l'a déjà vu, son origine : « Tous les perfectionnements que s'adjoint le cinéma ne peuvent donc paradoxalement que le rapprocher de son origine. Le cinéma n'est pas encore inventé ! » (25). Cette évolution est en même temps une involution (Bazin héritant de Teilhard de Chardin la représentation de l'évolution comme un enroulement sur soi-même).

Mais l'identité du terme et de l'origine crée une situation tout à fait particulière. Dans tout film, la vocation du cinéma est toujours déjà donnée, mais tout film n'est pas à même de la réaliser, soit qu'il existe dans une phase de l'évolution technique du médium qui ne le permet pas, soit qu'il soit conçu et manipulé par un cinéaste qui se trompe sur cette vocation ou qui, se laissant dominer par sa subjectivité, prend à rebours la nature du médium. Le cinéma est photographie – le réel précède, la photographie le révèle (« les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel », 18) – et temporalité – soit, « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique » (16). Le cinéma est la révélation photographique du réel dans sa temporalité même. D'où deux manières de contrarier son essence : en déformant plastiquement le réel ou en manipulant le temps par les stratégies signifiantes du montage ; outre que cette conception trahit une notion statique de la plasticité, elle en appelle cependant à la théorie bergsonienne de la durée – « substance même de l'image » dans Nanouk (134). Comment juguler ces déviations de démiurges inconscients de la nature de ce qu'ils manipulent ? Bazin donne à cette question une réponse esthétique fondée sur un a priori métaphysique. Il surimpose au cinéma la dichotomie essence-apparence (platonicienne ou autre) et la hiérarchie connotative qu'elle véhicule automatiquement dans l'idéologie. De même qu'il dénonce la « confusion entre l'esthétique et le

psychologique, entre le véritable réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde et le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes » (13), il condamne globalement la représentation en tant qu'ajout à la réalité – en fait, il condamne l'image qu'il a préalablement définie par l'ajout : « Par "image", écrit-il, j'entends tout ce que peut ajouter à la chose représentée sa représentation sur l'écran » (132). Le vrai réalisme, le réalisme dit ontologique, ne saurait dépendre d'une esthétique en tant que volonté et stratégie de représentation ; il ne saurait nicher dans l'apparence de la représentation, pour tout dire dans la représentation même ; son mode d'être est plutôt l'apparition, et ce qui doit apparaître, par-delà son apparence, c'est le réel ; la représentation étant réduite tangentielllement à son degré zéro, il ne reste de ce réel que sa présentation et, mieux encore, sa pure et simple présence.

Ontologique, au sens bazinien, ne peut mieux se définir, en effet, que comme présence du réel et présence réelle. Comme on croit voir le pain et le vin, tandis que c'est la chair et le sang du Christ qui sont là, on croit voir des images, ce qu'elles représentent, mais c'est la réalité elle-même qui est là : « quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'être représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace » (15-16). L'exploration du « thème critique » du fondement ontologique du cinéma culmine dans cette esthétique de la présence réelle qui accrédite la capacité de cet art à mettre en échec l'esprit critique. Cela décourage, si besoin était de le confirmer, tout espoir de récupération de la théorie bazinienne dans une philosophie rigoureuse, mais cela n'empêche pas d'utiliser cet étalon pour mieux la comprendre et, en particulier, pour mieux apercevoir sous son unité apparente un syncrétisme de schèmes philosophiques disparates. L'ontologisme est une tendance philosophique qui porte à l'élucidation de l'être en soi, soit par le simple exercice de définition du verbe être – c'est le sens d'Aristote, pour qui l'ontologie n'a d'autre but que de

déterminer, par généralisation discursive, les caractères communs de toutes sortes de réalité –, soit en postulant l'existence de substances par-delà les apparences – c'est le sens, par exemple, de Leibniz, pour qui, la définition aristotélicienne étant trop « nominale » (Discours de métaphysique, VIII), il convient de produire une définition réelle de l'être, ou celui de Descartes, lorsque, à travers l'analyse du fameux morceau de cire, il recherche les caractères de la permanence par-delà l'accidentel (Deuxième Méditation).

Cette permanence, on la trouve bien dans l'ontogenèse photographique – « l'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle » (16) –, mais c'est la permanence de la réalité enregistrée par l'appareil photographique, donc de l'objet dans son accidentalité phénoménale ; quant au cinéma, il « embaume » non seulement l'objet donné, mais son devenir concret dans le temps. Nulle substance plus ou moins mystérieuse, autre que la réalité telle quelle, n'est là postulée. Ce que Bazin traite comme accident c'est la représentation, les valeurs plastiques plus ou moins bien maîtrisées qui se superposent à la reproduction de la réalité. Abstraction faite de la représentation, ce que l'image rend présent à la conscience du spectateur, ce n'est pas la permanence d'une substance, mais le contenu d'existence d'un phénomène réel – non point le fait que la cire demeure à travers ses transformations, selon le schème cartésien, mais la réalité même de ces transformations (comme le passage du dur au liquide sous l'action de la chaleur) telles qu'elles peuvent être enregistrées par une caméra. La substance de l'image, c'est le phénomène.

Par conséquent, si l'on veut à tout prix retrouver dans la théorie bazinienne le schème ontologique primordial, celui qu'établit la science de l'être en tant qu'être, c'est-à-dire l'être saisi pour lui-même indépendamment de ce qui le détermine extérieurement, il faut considérer que Bazin en opère la transposition idéologique au niveau du médium cinéma et de son rapport à la réalité et, en même temps, la transformation en consigne esthétique, par-delà

ses dénégations : le film doit révéler (et non représenter) la réalité en tant que réalité en éliminant toute détermination qui procéderait de la manipulation extérieure du médium. Cette « phénoménologie » bazinienne (cf. Ungaro, 2001) ne se préoccupe guère de découvrir des significations idéales sous les phénomènes ; elle est plutôt existentialiste, au double sens où, quant au rapport du film au monde, elle met en avant l'existence individuelle des choses comme des êtres et où elle définit la position du spectateur (sa liberté) à la manière dont l'existentialisme pense le rapport de l'homme au monde. Mais c'est d'existentialisme chrétien dont il convient plus précisément de parler (au sens de Gabriel Marcel). L'ontologie phénoménologique de Bazin est fortement imprégnée de vocabulaire religieux, à commencer par la présence réelle et la « révélation de la réalité ». Au contraire du vocabulaire phénoménologique qui porte plutôt à l'économie ontologique – l'être est réduit à l'existence qui n'est accessible qu'à travers sa manifestation, à travers les phénomènes –, le vocabulaire religieux peut sembler réintroduire les substances mystérieuses de l'ontologie traditionnelle. La révélation du réel ne saurait être sa pure et simple restitution physique. Si l'appareil cinématographique autorise une objectivité phénoménologique quasi absolue, la finalité du cinéma n'est pas elle-même objectiviste, et si l'évolution de l'appareil d'enregistrement vise à exclure la subjectivité de l'opérateur, ce qu'il produit peut être décrit néanmoins dans le vocabulaire de la subjectivité : la réalité révélée est ambiguë, mystérieuse – cette manière de concevoir la réalité comme uniquement destinée à offrir un terrain pour l'activité subjective correspond à la définition que donne William James du subjectivisme dans *Will to Believe*.

C'est que l'image n'impose pas d'elle-même ses supposées qualités ontologiques ; qui, plus est, elle n'acquiert cette sorte de qualités que si on la dénie comme image. Le réalisme ontologique est plutôt un objectif qu'un fait, ce que montrent aussi bien les films des cinéastes qui « croient à l'image » et défigurent la réalité, que ceux qui « croient à la réalité » et la révèlent par-delà

son image (1958 : 132). Même à l'époque du muet, où règnent les démiurges, certains résistants (Flaherty, Murnau, Stroheim) réalisent l'esthétique de l'autorévélation cinématographique de la réalité : ils utilisent l'image « non pour ce qu'elle ajoute à la réalité, mais pour ce qu'elle en révèle » (135). De manière cohérente, le vocabulaire de la croyance appliqué aux cinéastes fait écho au vocabulaire de la crédibilité appliqué à l'image : l'esthétique de la révélation par le cinéma et les créateurs qui croient en son « pouvoir irrationnel (...) qui emporte notre croyance » (16) militent l'un pour l'autre. Mais, par-delà cette belle logique, l'accès à l'ontologie suppose la volonté de lutter contre la menace que le nécessaire support fait peser sur elle. C'est donc contre l'image que la réalité doit s'imposer, contre l'image comme écran entre la réalité et le spectateur, et c'est donc à l'image comme représentation que le cinéaste doit faire violence. Les résistants du muet luttent contre la tentation esthétique que favorise l'incomplétude de leur art – avec Stroheim, « le plus opposé tout à la fois à l'expressionnisme de l'image et aux artifices du montage (...) la réalité avoue son sens comme le suspect sous l'interrogatoire inlassable du commissaire » (135). Tandis que, concernant ce dernier, on en est réduit à imaginer un de ses films « composé d'un seul plan aussi long et aussi gros que l'on voudra », c'est le progrès technique, notamment la sonorisation, qui, contre l'image-représentation, impose l'image-présentation seule susceptible d'ouvrir une communication avec la réalité dans sa durée, dans sa totalité, dans ses nuances : « la profondeur de champ réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image » (144) ; les films néo-réalistes « visent, eux aussi, à réduire à néant le montage et à faire passer dans l'écran la continuité de la réalité » (146) ; « le souci de Rossellini devant le visage de l'enfant d'Allemagne, année zéro (1948) est justement l'inverse de celui de Kouléchov devant le gros plan de Mosjoukine. Il s'agit de lui conserver son mystère » (145). Il s'ensuit, dès lors, ce paradoxe que la transparence au réel est à la fois ce qui définit essentiellement l'image cinématographique et ce qui ne peut procéder que d'un acte de représentation. L'appréhension de la

réalité authentique exige une médiation qui en restitue l'immédiateté.

La nature de cette médiation prête à discussion, comme l'atteste celle que Bazin instaure lui-même lorsqu'il compare *Citizen Kane* de Welles (1941) à *Farrebique* de Georges Rouquier (1947), soit un film de mise en scène à un film pris sur le vif (1962 : 23-25). Bazin s'appuie sur la médiation fortement techniciste de *Citizen Kane* pour définir l'accès du film et du spectateur à l'équivalent cinématographique du continuum spatio-temporel de la réalité, mais il admet que, en comparaison avec *Farrebique*, son décor naturel, ses acteurs non professionnels, etc., certains aspects du film de Welles lui interdisent l'accès absolu au réalisme ontologique. Ainsi, le progrès technique retire d'un côté ce qu'il offre de l'autre. L'idéal serait de trouver le juste équilibre entre la restitution authentique du profilmique et la médiation esthétique du filmique. Entre le réalisme par la perfection technique ou par l'authenticité de la vie telle qu'elle est, soit par le filmique ou par le profilmique, est-il possible, en effet, de réduire ce fossé que le progrès technique ne cesse de creuser ? Et comment se satisfaire de taxer le cinéma qui réussit ce tour de force, le néo-réalisme italien, de « journalisme à demi littéraire » ?

Existentialiste (peu ou prou chrétien), phénoménologue, Bazin est aussi platonicien dans sa manière de réduire l'art de l'image à une esthétique de la transparence, non pas, certes, comme je l'ai déjà remarqué, quant au but visé, mais quant à la démarche. On est fort tenté de dire, en dépit de toutes les réserves accumulées précédemment, qu'on va au film pour Bazin comme, dans la Caverne, on monte des ombres vers le vrai réel ; mais, au lieu de chercher le vrai réel des Idées, on ne cherche rien d'autre que la réalité dans sa vérité existentielle. En même temps, le cinéaste impliqué dans cette recherche est embarqué dans le cercle étroit d'une contradiction insurmontable qui rappelle la situation du philosophe-roi dont Platon trace le portrait-robot dans le livre VI de la République : devant la nécessité de rechercher l'impossible coïncidence avec l'idée du Bien, il n'est d'autre recours que le

logos, le langage ; il n'est d'autre attitude philosophique possible, puisque le Bien tel quel est inaccessible, que de discourir sur le Bien. Chez Bazin, la contradiction met en balance la représentation avec quoi le film commence et le représenté devant quoi il doit s'effacer :

« Toute esthétique choisit forcément entre ce qui vaut d'être sauvé, perdu ou refusé, mais quand elle se propose essentiellement, comme le fait le cinéma, de créer l'illusion du réel, ce choix constitue sa contradiction fondamentale à la fois inacceptable et nécessaire. Nécessaire puisque l'art n'existe que par ce choix. Sans lui, à supposer que le cinéma total fût dès aujourd'hui techniquement possible, nous retournerions purement et simplement à la réalité. Inacceptable puisqu'il se fait en définitive aux dépens de cette réalité que le cinéma se propose de restituer intégralement » (1962 : 21-22 – souligné par moi).

En vertu de l'impuissance du Septième Art à manifester d'emblée sa nature profonde, en vertu de la contradiction que constitue le besoin de multiplier les artifices techniques pour que le film semble de plus en plus conforme à sa nature, la théorie du cinéma prend chez Bazin l'allure d'un véritable procès du film ; filmer, pour Bazin, c'est un peu la même chose qu'écrire pour Platon, à suivre l'analyse du Phèdre, en tant que « procès de l'écriture », menée à bien par Derrida (1968, 1972a : 79 sq.) ; la parole l'emporte, pour Platon sur le texte, pour Bazin sur l'image, quant à l'accès à la vérité. Il y a une incompatibilité entre le film comme image et la réalité qu'il convient de contourner en s'essayant à réduire le filmage à un pur et simple enregistrement et de plier l'image aux contraintes du son. C'est au refus d'assumer l'infirmité provisoire du muet que se mesure la valeur des cinéastes d'avant 1930 (1958 : 135) ; c'est à la neutralisation absolue du langage cinématographique que le cinéma dit moderne est invité à se consacrer. Emporté par la force de cette involution, par cette force rétrograde qui, brisant l'élan esthétique des commencements, prétend ramener le cinéma au mythe originel qui en a appelé l'invention, celui-ci retourne vers son essence qui

est opportunément définissable à l'imitation de l'essence : l'image sonore, lourde, large, profonde et durable peut ainsi être décrite par Bazin à l'aide des épithètes qui qualifient chez Bergson l'image philosophique comme une, simple, indivise, ambiguë, mystérieuse – sachant que, pour Bergson aussi, l'image n'est jamais vraiment philosophique que lorsqu'elle est libérée de tout attribut proprement iconique...

C'est un véritable tour de force que réalise le critique s'il arrive à convaincre ses lecteurs que cette involution, au regard de l'essence du cinéma, est en même temps une évolution, au regard de l'histoire du cinéma. La comparaison avec l'analyse de Derrida induirait l'idée que le procès du film est l'interdiction de toute écriture filmique au profit de la pure et simple parole de la réalité. Pourtant, on l'a vu, du fait que, depuis 1941, le metteur en scène cherche moins à manipuler la réalité qu'à la révéler, Bazin conclut qu'il « écrit directement en cinéma », égalant le romancier (1958 : 148). Ce paradoxe rejoint la notion pasolinienne de la « langue écrite de la réalité » (1976), la réalité qui s'écrit d'elle-même, quelque chose qui pourrait être à la fois immédiation et médiation, pure reproduction et représentation, identité du monde à lui-même et altérité de son écriture. Il n'y a pas de solution théorique à ces contradictions. Dans la pratique, en revanche, on s'en sort très bien et ce soutien est suffisant pour le critique ; l'idéologie du direct (néo-réalisme, Astruc, Nouvelle Vague, Rouch) est moins une théorie esthétique qu'une position éthique (ou, en un sens, politique) qui répond à la question : s'agissant de rompre avec le formalisme ou l'académisme du passé, comment s'y prendre pour instaurer un rapport authentique avec la réalité ? Bazin fait la théorie de cette intention. On notera que Giorgio Agamben n'est sans doute pas très loin de lui lorsqu'il affirme que « ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique) » (1991 : 34).

Le réel est du côté du spectateur : Mitry

Toute l'entreprise, vaste et tortueuse, avec de longs passages qui peuvent sembler hors sujet (parfois à tort comme je le montrerai plus loin), toute cette entreprise de Jean Mitry dans *Esthétique et Psychologie du cinéma* (1963-1965) se résume dans un grand paradoxe : son premier volume s'efforce de montrer que le film construit une réalité différente du réel ; le second s'échine, presque à contre-courant, de montrer que la perception du film n'est pas différente de notre rapport au réel ; ces deux énoncés contradictoires trouvent leur résolution dans l'étude du statut du cinéma comme langage spécifique. Le cinéma est art, c'est entendu, mais comment l'est-il ?

Poser le cinéma comme art, c'est « peut-être confondre le moyen avec la fin » note Mitry (1963 : 47). Victor Perrot, en 1919, se demande déjà si le cinéma est une écriture, un art ; se le demander, dit-il, c'est comme se demander si les mots, les couleurs ou les notes en sont ; or, c'est la manière de s'en servir qui constitue l'écriture comme art, la peinture comme art, la musique comme art. « Il en est de même du cinéma : c'est un moyen et quel moyen ! » Disons, propose donc Mitry, que le cinéma est un « moyen d'expression (...) avant d'être ou de pouvoir être un art ». Toutefois, il y a quelque chose de fondamental qui différencie le cinéma d'autres moyens d'expression, comme la peinture, l'architecture, les arts plastiques, la danse ou la musique : il n'exprime pas seulement comme eux des émotions, mais exprime aussi des idées. Le cinéma est donc, selon sa définition, une forme esthétique qui, non seulement utilise l'image comme moyen d'expression, mais l'organise comme un langage ; il est en même temps, mais pas exclusivement, un moyen de reproduction et de diffusion d'enregistrements de faits par photographie animée (1963 : 48). Certes, « l'image d'une chaise (...) montre l'objet, mais ne le nomme pas » (51), mais, bien qu'il n'utilise pas des signes abstraits, symboliques, puisqu'il parvient néanmoins à fonctionner « comme un moyen de transmettre des idées, il s'agit bien d'un langage » (52). Il faut pour soutenir cette idée réfuter quelques objections. Par exemple, on pourrait s'appuyer sur le fait

incontestable que l'assimilation du cinéma à un langage repose sur la reconnaissance dans le film de figures rhétoriques, alors que celles-ci proviennent de formes verbales et, qui plus est, sont étiquetées verbalement ; mais, rétorque Mitry, ce sont là des décalques de « structures de la pensée » sous-jacentes aux formes verbales et dont l'expression est seconde, historique (60) ; le langage « a perfectionné les formes expressives », mais « il n'a pas créé les modes d'idéation propres à la pensée elle-même » que les procédés filmiques ont, à leur tour, exprimés spécifiquement (61) et de manière spontanée plutôt que volontariste. Quand Griffith a, peut-être le premier, créé une métaphore visuelle, il a retrouvé intuitivement ce procédé pour exprimer ce qu'il avait à exprimer (61-62). Si le cinéma retrouve des procédés d'autres arts, on se méprendrait autant à croire qu'il les imite intellectuellement qu'à les qualifier de précinématographiques (63).

Il faut, au contraire de cette perspective comparative, s'efforcer de saisir le langage cinématographique tel qu'il existe d'emblée en propre, tel que le constitue son statut de langage spécifique et tel que ce statut constitue son matériau et sa transformation : « La pensée exprimée est inséparable du langage qui l'exprime » (66). Avec un tel postulat, on se trouve au carrefour entre sémiotique et philosophie : ou bien on se dirige résolument vers la caractérisation pure et simple du signe cinématographique, en estimant que l'on aura alors atteint l'essentiel ; ou bien, celle-ci n'est qu'un préalable à l'étude de la manière dont ces signes fonctionnent pour exprimer quelque chose, en particulier des idées. À la différence de Christian Metz par exemple, Mitry choisit la seconde voie (et considère la première comme insuffisante à rendre complètement compte du cinéma – d'où sa querelle avec les sémiologues). Il s'ensuit deux conséquences importantes : la première est que le signe cinématographique, reflétant exactement la dualité de son approche, est conçu comme double, puisque, d'un côté, il est défini par sa nature spécifique et, de l'autre, par la manière dont, sur la base de sa spécificité, il fonctionne pour signifier ; la seconde est que, le signe

cinématographique étant destiné à la communication, il doit être également considéré du point de vue du mode spécifique d'appréhension qui convient à sa nature comme à son fonctionnement (c'est là l'objet du second tome d'Esthétique et Psychologie du cinéma). La double définition du signe cinématographique est anticipée dans une remarque où Mitry avance un premier trait de spécificité du langage cinématographique, le mouvement : à la différence des autres arts qui le signifient, le cinéma le représente et, s'il signifie, c'est en le faisant fonctionner (1963 : 63). Originellement, le signe cinématographique est une représentation, et il n'accède à la signification qu'en pliant la représentation à des projets de signification, à des manipulations des images : le cinéma « va constamment du concret à l'abstrait. Il offre directement son objet, c'est-à-dire la représentation directe du monde et des choses. Ensuite, ils se sert de ces données immédiates comme d'un instrument de médiation » (147). Le cinéma n'est pas conceptuel, l'image cinématographique n'est pas comme dans la langue une excroissance du concept ; le cinéma pense, mais pas avec les images comme on pense avec les mots, parce que, s'agissant d'image, « on pense en images » (76). Mitry n'est pas loin de certains auteurs plus ou moins actuels (Epstein, Eisenstein, Deleuze, etc.), lorsqu'il se demande « si le langage filmique ne serait pas susceptible de refléter la pensée "en train de se faire" infiniment mieux que les mots qui (...) la cristallisent en forme d'idées plus ou moins repliées sur elles-mêmes et ne traduisant jamais qu'une pensée achevée, déjà faite » (90). Quant à la logique filmique de base, c'est celle de la réalité que le film dépasse par les « implications réciproques » que dans sa « continuité organique » il instaure entre les images (104). L'image isolée se donne simplement comme telle, dans son objectivité et son indépendance ; l'image en contexte, dans le film, « bien qu'elle soit analogue à ce qu'elle montre, ajoute toujours quelque chose à ce qui est montré » (126), parce qu'elle est prise « dans une réalité orientée » (128).

Le second mouvement de la pensée de Mitry se trouve amorcé

à ce moment-là. La contextualisation de l'image signifie qu'elle acquiert un sens que l'objet qu'elle montre pourtant n'aurait pas dans la réalité, non pas parce qu'elle exhiberait un en-soi de l'objet, une objectivité dans son caractère absolu, mais parce qu'elle est l'objet d'une perception. L'objet représenté est impliqué, non seulement dans son existence, mais dans son essence, au

« sens phénoménologique, c'est-à-dire comme une virtualité pure et nullement au sens kantien ou platonicien du mot : C'est cette façon, d'ailleurs, d'envisager l'“essence” comme un “en soi” ou un “a priori” transcendantal qui donne à Bazin (et à quelques autres) cette idée d'une caméra découvrant le monde “par-delà le monde”, le monde des essences, des esprits purs, au-delà du regard humain, une caméra en quelque sorte “découvrant le divin”, alors que c'est notre esprit qui retrouve à travers l'image des choses – et parce que l'image “irréalise” l'objet – l'essence qu'il conçoit “au-delà de ces choses mêmes”. Au cinéma l'immanent débouche sur une certaine transcendance, mais non sur le “transcendantal” » (1963 : 129).

Mitry prend là une position très ferme contre la tradition dite ontologique, en faveur d'une optique phénoménologique, d'une phénoménologie de la perception. Si on laisse de côté tout ce qu'il développe ensuite sur le plan de l'analyse structurale et rythmique de l'image, puis au sujet de la profondeur de champ et du son, pour en venir directement au second volet de son Esthétique et Psychologie, on observe un curieux retournement : la conception anti-réaliste de l'image en dépit de son immédiateté de base, puisque celle-ci est destinée à subir la métamorphose langagière, appelle une psychologie qui, d'une certaine manière, nous ramène à la base, en considérant que la médiation filmique de l'image immédiate devient pour la conscience un donné immédiat : si l'image filmique est médiate, en tant qu'elle résulte d'une organisation concertée, elle est déjà définie dans sa médiateté quand elle apparaît dans le film, en sorte que, pour le spectateur, elle est immédiate :

« Elle lui est donnée tout comme est donnée à la

conscience l'organisation du percept. Le spectateur reçoit un pseudo-réel tout comme il reçoit le réel vrai. Il perçoit d'une autre façon, et autre chose, mais semblablement en ce qu'il ne se rend pas compte de la médiation, qui prépare ce qui lui est immédiat. Et le pseudo-réel du film n'est "pseudo" que devant le réel "mondain" considéré comme "vrai" » (1965, p. 278).

On est quelque peu étonné de constater que Mitry consacre une centaine de pages (le chapitre intitulé « La conscience du réel ») pour en arriver à cette conclusion. Ces pages, il est vrai, ne présentent que « l'esquisse d'une philosophie », dit l'auteur (179), mais, surtout, mobilisent la Gestalt, la phénoménologie et l'épistémologie scientifique au profit d'un discours très général sur le rapport conscience-réel (une métaphysique, au sens d'une théorie de la connaissance). La conclusion de cette analyse, que l'on pourrait interpréter favorablement si elle se limitait à l'idée après tout raisonnable que l'appareil perceptif qui capte le film est le même que celui qui reçoit le réel ordinaire, trouve son extrapolation cinématographique sur le seul plan de l'espace-temps, dans une prise de position une fois de plus anti-bazinienne. Ce qui caractérise la perception de l'espace-temps (278), qu'il soit fictif ou non, c'est qu'elle est centrée sur le spectateur ; si, du point de vue du réel, elle semble illusoirement se décentrer dans le film, c'est uniquement parce qu'on applique à la question une optique comparative. Le film doit être considéré en lui-même, en tant qu'il « n'est pas le monde », en tant qu'il n'est comparable qu'à lui-même, du point de vue de la « représentation du monde » qu'il offre, laquelle devient le centre de la perception. Ainsi, « quel que soit (...) le montage et le découpage dont il est l'objet, le réel filmique ne s'insère pas dans un "espace-temps" abstrait. (...) toutes les formes de montage sont également valables devant quelque "ontologie" du réel. Elles ne sont qu'à la mesure de ce que l'on entend signifier avec lui et par lui ».

D'où cette déception que l'on éprouve à la fin d'Esthétique et Psychologie du cinéma de constater que le moment de la médiation, celle qui transforme le donné immédiat de l'image, et

dont la reconnaissance est théoriquement fondamentale, s'abolit dans l'idée que le spectateur l'appréhende immédiatement, comme si elle était la réalité elle-même. Mitry refuse de plier le film à une ontologie du réel, mais propose par contre une ontologie de l'image comme image immédiate du réel ; il y ajoute une sémiotique qui rend compte de la médiation, orientée par un projet artistique, que le film fait subir à l'image sans affecter son statut ontologique ; il parachève l'édifice avec une psychologie qui ramenant le film au réel passe par-dessus la médiation. Lorsqu'il semble donc prêt à rendre compte de cette dernière, dans une partie intitulée « Structures visuelles et sémiologie du film », il se contente de résumer des thèses de son premier volume ; puis, dans la partie qui suit et qui clôt le bel édifice, « Logique du film », sa pensée se déforme elle-même dans une consigne esthétique plutôt normative : « Tandis que les arts classiques se proposent de signifier le mouvement avec de l'immobile, la vie avec du non-vivant, le cinéma, lui, se doit d'exprimer la vie avec la vie elle-même. Il commence là où les autres finissent. Il échappe donc à toutes leurs règles comme à tous leurs principes » (454). Ce retour de l'axiologie est très bien illustré par la différence qu'il fait entre les lions d'Ocotobre et le lorgnon du Docteur Smirnov dans *Potemkine* : un symbole extérieur au « réel » du film, plaqué sur lui ; un signe extrait du « réel » du film, transformé en symbole par son propre mouvement. « L'erreur fondamentale est d'avoir voulu intégrer le cinéma dans les normes conventionnelles de l'art. Un peu comme si l'on voulait statufier la vie sous prétexte de l'éterniser » (454).

Chapitre 3

L'expérience philosophique du film

De la cinéphilie à la cinéphilo : Stanley Cavell

Christian Metz croyait faire plaisir à un collègue en lui disant que son travail était de la critique supérieure, lequel, au contraire irrité, comprit qu'il voulait dire : de la théorie inférieure... C'est, de prime abord, une sorte de critique supérieure que Stanley Cavell pratique. C'est à peine si, du moins à considérer strictement ses écrits sur le cinéma, il semble mériter et surtout rechercher le titre de philosophe (davantage que Mitry, par exemple). À la recherche du bonheur, bien que sa présentation en couverture souligne que l'ouvrage est comme une réponse à la question : « En quoi le cinéma a-t-il à voir avec la philosophie ? », est un livre de critique de cinéma consacré à un genre hollywoodien, la comédie du remariage ; tout juste pimenté çà et là de quelques allusions et réflexions philosophiques, il est, semble-t-il, principalement destiné à militer pour la catégorie de cinéma qu'illustre le genre considéré (et contre l'intellectualisme qui est censé la mépriser). La Projection du monde, bien qu'il soit présenté comme « le premier livre consacré au Septième art par un philosophe de renom », ce qui se discute, n'est en réalité qu'un livre de théorie du cinéma, au sens le plus large du terme, au sens le moins spécialisé, car, là encore, outre que les rares épices philosophiques y soient distillées avec parcimonie, l'essentiel de la substance se résume au commentaire à peine dissident de deux non philosophes, Erwin Panofsky et André Bazin (le sous-titre de ce même livre, « Réflexion sur l'ontologie du cinéma »,

signe cette dernière allégeance, loin qu'il faille en attendre davantage). D'où vient, alors, que les livres de cet auteur soient considérés par certains en France, depuis la publication d'*À la recherche du bonheur*, comme un modèle de la philosophie du cinéma ? La situation est un peu celle des artistes qui abandonnent la peinture pour la performance : tout se passe comme si, disent les méchantes langues, on continuait de les tenir pour artiste en mémoire de leur passé. Tout se passe comme si la carrière philosophique de Cavell déteignait automatiquement sur ses écrits cinéphiliques.

Il y a du vrai dans ce poncif (mais s'il était tout à fait vrai, on s'arrêterait là) : en l'occurrence, l'auteur retrouve dans le cinéma qu'il définit comme art ordinaire ce que sa philosophie générale attend, puisque, vaguement inspirée par la philosophie du langage ordinaire (Wittgenstein, Austin), elle veut être une théorie de l'ordinaire et principalement des relations entre mot et chose constitutives de notre usage ordinaire (cf. 1969). De là l'effacement de la philosophie comme surplomb théorique qui explique en partie la déception qu'éprouve un philosophe à lire Cavell ! La philosophie, suivant sa conception, s'oriente résolument à l'opposé de cette position théorique afin de se reconstruire sur le même plan que celui de l'expérience ordinaire. Cavell n'est pas le premier philosophe à militer pour cette sorte de retour à l'authentique de l'humain en allant à rebrousse-poil de la pensée abstraite et, particulièrement, de la science ou de la philosophie dans sa version sophistiquée. C'est là, très exactement, l'objectif de Bergson, mais tandis que celui-ci préconise de ramener le sujet à lui-même en tant que sujet, à son intériorité, Cavell envisage ce retour au sujet dans le simple contexte de son action et de l'usage quotidien. Certes, ce sujet doit se ressaisir d'une certaine manière, mais il n'a pas besoin de rechercher autre chose qu'une certaine fraîcheur de l'expérience quotidienne, prise, qui plus est, dans le bain de l'idéologie courante (américaine comme il se doit) ; tout juste doit-il chercher à raffiner cette expérience et surtout son récit, à « trouver des mots pour la dire », mais sans la trahir s'agissant que cette

expérience « trouve sa propre voie » (1993 : 19). Le philosophe, ainsi portraituré, est un commentateur de sa vie qui à la fois doit être attentif à elle telle qu'elle se donne et doit s'éduquer à la capacité d'en tirer un commentaire. On ne définirait pas correctement la conception de Cavell en se contentant de dire qu'elle est une théorie de l'expérience, car elle veut être elle-même une expérience, une expérience philosophique de l'expérience, dans une optique quasiment socratique ; c'est comme une maïeutique, à ceci près qu'au lieu d'espérer retrouver des pensées oubliées comme Socrate, elle vise l'accord du langage et du monde considérés, l'un et l'autre, dans leur usage ordinaire.

On voit bien, a priori, que cette conception de la philosophie peut être tout à fait accueillante envers le cinéma, mais ni plus ni moins qu'elle l'est envers n'importe quel phénomène faisant plus ou moins régulièrement partie de notre univers quotidien – inversement, s'il y a quelque « scandale (...) à juxtaposer philosophie et cinéma », il est en quelque sorte rémunéré par le fait que la philosophie elle-même « est vraiment, et de façon inhérente, scandaleuse » (16 et 21). L'expérience des films est tout à fait identique à l'expérience ordinaire, « si bien que la difficulté que nous avons à les juger est la même que celle que nous avons à juger notre expérience de tous les jours, à nous exprimer de manière satisfaisante, à trouver des mots pour ce que nous voulons dire » (46). Reste à justifier cette banalisation du cinéma, notamment contre les conceptions rivales qui, en le qualifiant d'art, lui assignent une sorte de domaine réservé. Cavell propose deux justifications qui font système, l'une idéologique, l'autre ontologique (au sens bazinien du terme). Le logicien américain Quine soutient qu'à une ontologie donnée peuvent correspondre plusieurs idéologies, vu qu'une part de l'idéologie n'appartient pas à l'ontologie qu'elle commente (1963). Pour Cavell, au contraire, il y a une unité foncière entre l'idéologie du cinéma comme art ordinaire et l'ontologie spécifique qui s'ensuit des propriétés mécaniques de son médium. Il fonde son idéologie de l'art ordinaire sur le postulat que le cinéma est important parce

qu'il intéresse tout public et que chacun s'intéresse à tout le cinéma, à la différence de la plupart des autres arts qui s'adressent à des publics restreints et qui, corrélativement, suscitent une spécialisation – par exemple, selon lui (à chacun son expérience !), on aime rarement à la fois la musique sérieuse et la musique légère (1999 : 28-29). Ce postulat « démocratique », outre qu'il exprime un parti pris, s'accorde avec un autre postulat que l'auteur emprunte à Panofsky et à Bazin : « la base du moyen d'expression du cinéma est photographique, et (...) une photographie est photographie de la réalité ou de la nature » (42), à quoi il ajoute l'idée qui, étant donné l'accentuation qu'il lui donne, fait son originalité : le cinéma est « un moyen d'expression où l'image photographique est projetée et recueillie sur un écran ».

Les réflexions de Cavell sur le médium avant sa projection sont peu novatrices, celles qui tiennent compte de la projection, plus intéressantes. C'est à partir d'elle qu'on peut avancer que, « en rupture avec une certaine tradition d'analyse formelle et esthétisante du film [même s'il y a à redire dans pareille formulation], Cavell propose une réflexion philosophique sur l'expérience du cinéma, son statut cognitif et ontologique, et son rapport à l'expérience ordinaire » (Cerisuelo-Laugier, 2001 : 8). Du premier côté, on trouve en gros la glose de Bazin dans ce qu'il a de plus discutable : « La photographie a triomphé de la subjectivité (...) par l'automatisme, en éliminant l'agent humain de la tâche de la reproduction » (1999 : 50) ; on trouve aussi l'idée que le monde photographié est un monde passé, sans tenir compte de ce que le mouvement cinématographique change à la photographie – ayant défini la base matérielle du film comme « une succession de projections automatiques du monde » (110) et précisé chacun de ces termes, il n'envisage aucune rétroaction de la succession (des photogrammes ou des plans) sur l'automatisme photographique censé être soustrait à « la main de l'homme ». Lorsqu'il compare les différents arts, il écarte tout autant arbitrairement la peinture – « une peinture est un monde ; une photographie est photographie du monde » (51) –, retient le

roman et le théâtre, comme étalons permettant de mesurer respectivement la temporalité de l'image cinématographique (une fois de plus réduite au photographique) et le statut ontologique de l'acteur. Cette mesure met en valeur la reproduction mécanique et sa conséquence spectatorielle, le fait que, à la projection, le spectateur est absent du spectacle : « On lira la profondeur de l'automatisme de la photographie non seulement dans la production mécanique d'une image de la réalité, mais dans son abolition mécanique de notre présence à cette réalité » (54). Le spectateur, ainsi mis à l'abri de ce qui lui est rendu présent par la projection, se trouve du même coup mis à distance de la temporalité du monde projeté qu'il perçoit alors comme « un monde passé » (51) ou comme un souvenir (55), à l'instar du roman. Au contraire du théâtre, où le public peut être défini « comme les gens à qui les acteurs sont présents, alors qu'ils ne sont pas présents aux acteurs » (54), il n'est nul besoin de justifier la scission complète entre l'acteur et le spectateur : elle est imposée mécaniquement.

Il y a chez Cavell une volonté constante de chercher à comprendre ce qu'il considère lui-même comme des évidences, par exemple le fait que l'acteur n'est pas réel au cinéma comme il l'est au théâtre. Qu'y a-t-il là à comprendre ? Non pas qu'au cinéma l'être humain soit absent, mais que, en dépit de cette absence, il y ait « quelque chose d'humain [sic], différent de tout ce que nous connaissons » (55). Quelle est cette différence ? Une « présence photographiée » plutôt que vivante (56). Ce serait un cercle vicieux où l'on explique par ce que l'on semblait chercher à expliquer, n'était l'appoint de ce que l'auteur appelle les « vecteurs » du cinéma : les genres et les types. Au plan strictement ontologique, le médium étant ce qu'il est – « la base physique du cinéma est irréductiblement photographique » (104) –, se superpose un plan générique construit progressivement par l'histoire du cinéma en conformité avec les propriétés du médium : « si cette base nécessite ou rend possible l'usage signifiant de la réalité humaine et de la nature en tant que telles, alors les genres, les types et les individualités qui ont effectivement constitué les

vecteurs du cinéma américain sont figés une fois pour toutes dans cette collection particulière d'hommes et de femmes avec lesquels les films ont été faits », un propos qu'il nuance immédiatement en constatant le vieillissement de ces modèles et en envisageant la possibilité de leur disparition.

Il y a néanmoins une différence entre le plan ontologique et le plan, disons, hollywoodien. Outre le principe de « la visibilité projetée », à savoir le fait que les acteurs de cinéma ne se projettent pas vers le public (comme au théâtre), mais sont projetés sur l'écran, le cinéma comporte un principe d'« égalité ontologique », à savoir le fait que la projection photographiée est une projection du monde où l'être humain n'a pas de privilège qui le distingue des autres choses (67). En même temps, la présence photographique de l'acteur a une conséquence fondamentale ; en effet, au lieu de créer un personnage comme l'acteur de théâtre, l'acteur de cinéma crée un type d'acteur : « Une interprétation exemplaire sur scène est celle qui, pour un temps crée un personnage. (...) Une interprétation exemplaire à l'écran est celle où, en une fois, une star est née » (57). Si je comprends bien (et j'admire ceux qui parlent de Cavell avec cette espèce de complicité qui semble insinuer qu'ils ont tout compris), Bogart se distinguerait dans *Le Faucon maltais* moins par le fait qu'il se soustrait à l'égalité ontologique sur le plan de la narration que dans la mesure où, pris en charge par le vecteur historique du cinéma, il se distingue sur le plan du vedettariat.

Il est patent que le postulat ontologique, chez Cavell comme chez Panofsky ou Bazin, est déjà une idéologie ; on a beau l'asséner, elle reste une théorie discutable, une théorie, parmi d'autres, de la sorte d'ontologie dont le film est le médium, en sorte qu'on s'illusionnerait à croire possible de la définir purement. En outre, les idéologies sont des bricolages de « vérités » que l'on peut aisément détacher les unes des autres et recomposer dans de nouveaux bricolages. C'est ainsi que l'idée cavellienne de la projection – encore une fois ce qu'il offre de plus original – convient à des théories qu'il récuserait vraisemblablement, celles qui affirment la primauté du médium, et, d'ailleurs, le philosophe

injecte paradoxalement cette sorte de théorie dans son optique globalement bazinienne. La permanence rassurante des vecteurs du cinéma, en tant qu'ils en constituent le terreau immuable, est remise en cause lorsque les œuvres versent « dans la situation moderniste, où un art a perdu son rapport naturel à son histoire », l'artiste devant trouver « des structures inouïes, se définissant contre son histoire, et réciproquement » (109).

Ce stade où un art se concentre sur l'exploration de son médium, où il devient strictement autoréférentiel par l'action des artistes ayant renoncé à représenter autre chose que le pouvoir du médium, le cinéma s'en préserve dès l'origine, en raison de son dispositif : « Le cinéma prend justement notre distance, notre impuissance mêmes sur le monde, comme condition de l'apparition naturelle du monde ». Il ne s'agit pas d'abandonner la dimension autoréférentielle, puisque, justement, le cinéma serait d'emblée autoréférentiel, ce pourquoi le cinéma existe de lui-même « dans un état philosophique », en ce qu'il « est par nature réflexif, il est un élément inévitable de son propre désir de spéculation » (1993 : 21). L'auteur tire ainsi du postulat bazinien du réalisme ontologique une idée qui prend une sonorité étrangement greenbergienne en affirmant que les « objets projetés sur l'écran sont par essence réflexifs, (...) se produisent comme auto-référentiels, réfléchissant sur leur origine physique » (1999 : 14) ; d'où l'« état philosophique » originel du cinéma, sa nature réflexive étant « un élément inévitable de son propre désir de spéculation » (1993 : 21). En revanche, il rejette toute transposition des théories picturales de l'autoréférentialité (ou de la planéité), arguant que celles-ci ont été définies pour caractériser la spécificité de la peinture vis-à-vis des autres arts (201-202). Il rejette aussi, et ironiquement, la catégorie des films qu'il appelle autoréférentiels, dans l'optique là encore bazinienne de l'inutilité de tout ajout représentationnel ou subjectiviste à l'ontologie « naturelle » du film, spontanément réflexive : leur « autoréférentialité n'est dans le meilleur des cas qu'une modalité spécialisée, en général comique, de la réflexivité » (21, note 8). Il semble donc vouloir parler d'une sorte de réflexivité spontanée du

film qui ressemble davantage à la réflexivité logique – une relation réflexive se ferme en boucle sur elle-même, et ici les objets filmiques ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes – qu'à la réflexivité psychologique, c'est-à-dire la capacité de la conscience à rentrer en soi ou du sujet à se prendre pour objet. Mais, dès lors, le prétendu désir de spéculation ou l'idée que les films réfléchissent sur leur origine physique sonne faux...

Ce bilan des propositions de Cavell restera inachevé, évidemment, comme celui de tous les auteurs que j'aborde ici – c'est l'exercice qui le veut. Pour le compléter, il faudrait aborder (et non effleurer comme ici) un chapitre particulier de la théorie du philosophe américain (cf. 1996) que paraît résumer cette formule lapidaire : « le cinéma est une image mouvante du scepticisme » (1999 : 242), mais qui prend une tout autre dimension dans la mesure où l'auteur confronte l'affirmation quasi-essentialiste d'un scepticisme foncier de l'image mouvante (ce qui donnerait : « l'image mouvante est sceptique ») avec ce que l'on pourrait appeler l'aporie du scepticisme : il ne peut prétendre exprimer la vérité qu'il faut douter de l'existence du monde extérieure sans se trahir lui-même ; au niveau du cinéma, cela devient : le fait que nous sommes satisfaits par la réalité qu'il présente à nos sens alors même que cette réalité est inexistante, ne peut pas simplement nous inciter à transformer le doute vécu filmiquement envers cette réalité en l'idéologème de l'illusion de réalité (exactement symétrique de celui de la transparence), ou de l'assimilation du film au rêve, sous peine de manquer le fait que c'est justement le rôle du cinéma en « mettant la réalité sur son écran », de faire « écran entre nous et l'être de la réalité » (243). En ce qui concerne l'expérience spectatorielle du cinéma, ou plutôt la réflexion philosophique de cette expérience, Cavell hésite entre la théorie bazinienne de la présence de la réalité et l'angoisse du constat de notre absence à cette réalité ; le film nous retire d'une main ce qu'il nous offre de l'autre ; il faut faire avec...

Les rêveries d'un spectateur ordinaire : Jean Louis Schefer

Nietzsche reprochait subtilement à Schopenhauer et Kant d'avoir introduit dans leurs théories du désintéressement le point de vue de l'observateur, distant, théoricien, plutôt que d'avoir réfléchi sur l'art du point de vue du créateur, de son expérience intime (comme Stendhal). Ce serait sans doute, pour Jean Louis Schefer, prendre encore trop de distance avec le cinéma que de le regarder du point de vue spécialisé, raffiné, du cinéaste. Car c'est le point de vue de l'homme ordinaire qu'il entend adopter, quelqu'un dont le cinéma n'est pas le métier et qui ne fait nullement profession de l'étudier. Pourtant, à le fréquenter, il apprend quelque chose. On ne saisirait pas ce savoir en passant par un discours sur la pratique cinématographique de l'homme ordinaire ni à analyser les films peu ou prou ordinaires (à la manière de Cavell ou, pire encore, de l'analyse dite textuelle). Il faut se mettre directement à l'écoute du discours de l'homme ordinaire, il faut se mettre à l'écoute de sa propre intuition d'homme ordinaire qui ne fait rien de plus que d'assister au cinéma : « sans doute comme quiconque, écrit Schefer, j'ai du cinéma une expérience profonde, superficielle, tout à fait diagonale : celle de ma mémoire » (1999 : 124). Ce n'est donc en aucune façon une expérience de théoricien, mais celle de quelqu'un qui croit fondamentalement que le cinéma a pour particularité de ne pas solliciter les opérations de la théorie (1997a : 11). Au lieu de l'attitude théorique, Schefer adopte résolument une posture existentielle : en vivant la posture de l'homme ordinaire du cinéma, c'est quelque chose de sa vie qu'il entend faire passer (8). Mais cet homme ordinaire n'est pas n'importe qui ; il est l'homme ordinaire qui réfléchit sur ce qu'il vit et surtout qui l'écrit. L'écriture est une autre posture qui, combinée à celle de l'homme ordinaire, conspire à écarter toute tentation théorique ou analytique : « Ce que peut dire cet "homme ordinaire" ne relève (...) pas d'un discours (de la transmission d'un savoir) mais d'une écriture (d'une recherche dont l'objet n'est

pas une construction mais l'énigme d'une origine) » (5-6).

On ne peut pas nier que l'écriture instaure à sa manière une sorte de distance avec l'objet. Pour dépasser cette apparente aporie, entre la proximité que revendique l'homme ordinaire et le dispositif d'écriture qui s'y colle, Schefer recourt à l'idée d'expérience, celle d'un spectateur-écrivain, une expérience doublement singulière en ce qu'elle est sa propre expérience, vécue, ressentie sur le moment, et en ce qu'elle se forme autant dans la réflexion de l'écriture que dans l'intuition du spectacle. Cette expérience porte sur un objet qui, au moment spectatorial où on l'éprouve, « se refuse à la pensée » (11). Sa réflexion par l'écriture n'est pas de l'ordre même de sa manifestation, elle n'en restitue pas la durée, mais active la rémanence d'images dans la mémoire sur un plan essentiellement affectif. Le film est un monde qui ne se confond pas avec le monde réel. Monde du film et monde réel résistent l'un envers l'autre : chacun inexiste vis-à-vis de l'autre, le monde quand le film se déroule en l'ignorant, le film – ce « monde suspendu à une somme d'artifices » (6) – avec ses catastrophes et ses monstres improbables, et « seule la pluie à la sortie du cinéma poursuit un peu le film – elle poursuit ou perpétue la même espèce de hachurage [sic] incessant à travers lequel des objets parviennent constamment à nous toucher » (111). L'expérience du monde du film étant une expérience de l'étrangeté d'un monde qui « rend visible l'effet d'altérité du monde » (Ruiz-Schefer, 1980 : 47). Schefer refuse tout net la notion de référent (comme celle d'analogie – une « aberration »), l'idée que ce soit en tant qu'il renvoie à un référent que le film contracte une relation avec le réel ; le réel que produit le cinéma n'est rien d'autre que le « vécu existentiel du spectateur », les affects qui saisissent ce dernier dans l'expérience de la vision du film (1999 : 56) : « Le réel de l'image est l'effet qu'elle produit » (58).

S'il fallait à tout prix étiqueter cette position, on pourrait la qualifier d'anti-ontologique, phénoménologique et existentialiste : anti-ontologique, puisqu'elle récuse, en même temps que l'idéologie réaliste (type Bazin), la primauté de la dénotation des

images sur leurs effets ; phénoménologique, puisque le film est d'abord considéré du point de vue de la manière dont il affecte la conscience du spectateur – « Ce qui constitue le propre de l'image, c'est qu'à partir du moment où elle est configurée, de quelque façon que ce soit, elle entre dans une zone de dépendance de tout sujet percevant, imaginant, mémorisant, affectif, etc. » (1980, 1999 : 65) ; existentialiste, enfin, mais il faudrait mieux pouvoir dire : « existentieliste » (un ou deux I ?), s'agissant de la relation d'un vécu, très loin, on l'a vu, d'une théorie, psychophysique ou autre, des modes d'affection du sujet par le cinéma. Néanmoins, comme il se passe souvent dans le cadre phénoménologique, l'ontologie fait retour, à la façon du retour du refoulé, dans la variation des affects qui, perdant progressivement leur statut de médiation psychologique du film, reconstruisent un pseudo-monde, pareil à ceux grâce auxquels les enfants gèrent dans des jeux plus ou moins étranges leur présence-absence au monde. En effet, l'ontologie, toute déplacée qu'elle soit du plan des êtres filmiques vers le plan de l'expérience du film, est solidement instaurée par le statut primordial que Schefer accorde à la première séance, par le fait que l'expérience du film est d'abord, pour lui, l'expérience d'un vécu originel qui nous marque à jamais d'un « “pli”, physique, affectif, spirituel » (1999 : 165) et qui ne cesse ensuite de nous travailler intimement, intensément – « Au fond du cinéma (dans sa condition la plus ancienne pour nous et la plus brutale) subsiste la terreur ou la peur vague liée toute notre enfance à n'importe quel film » (1997a : 79) –, ce « lien intime profond du cinéma et de l'enfance » (1999 : 165) fondant, en dernier ressort, l'idée que le cinéma, puisqu'il est connu d'abord et ensuite sans cesse reconnu à travers une sorte d'expérience traumatique, à la fois par son flux d'affects et la fatalité de leur variation filmique (168), est « plus et autrement que tout autre “art”, lié à une conscience de son usage » (188).

Bien entendu, Schefer fait tout pour échapper aux risques de l'ontologisme au sens réaliste, tout, c'est-à-dire une théorie systématiquement (autre retour du refoulé, peut-être) différentielle

de l'affect, combinée à une écriture paradoxale, et qui en porte les stigmates stylistiques (cf. Leutrat, 1988 : 121-122, et Brenez, 1998 : 420, qui parle de « faux raccord grammatical »). Le monde d'affects qui nous assaille dans la séance de cinéma, depuis la première jusqu'à maintenant, n'est pas un monde structuré comme un monde ou comme le monde. Je ne suis pas devant lui exactement comme je suis devant le monde ; par exemple, je me sens à l'abri du crime qui se déroule sur l'écran en même temps qu'il n'existe que par la conscience que j'en ai (1997a : 124) ; plus généralement, le film m'ignore, moi et mes désirs, mais les atteint d'autant mieux, d'autant plus violemment, au point de susciter le récit impudique de son expérience (1999 : 224). Le monde des affects, pris dans cette tension, est constitué par une expérimentation incessante : cette notion d'expérimentation signifie que les affects « ne sont pas liés, (...) n'ont pas de détermination, de structure possible, comme une peur, comme une angoisse, comme une joie » (56) ; que l'expérimentation soit incessante veut dire qu'elle n'aboutit pas non plus à quelque clôture d'un monde enfin défini, mais circule sans fin et ne cesse de mettre le spectateur en chantier qui, donc, « est le lieu expérimental des effets filmiques : narratifs, esthétiques, existentiels » (175).

Le spectateur n'est pas un témoin, il n'est pas le lieu de la révélation d'un réel dont le film serait l'instrument de (dé)monstration ; seuls se révèlent en lui et par lui, d'une part, les effets factuels sur l'écran, le caractère inéluctable de leur avènement et de leurs métamorphoses (ceux du crime, par exemple), dans les conditions spécifiques du film, dynamiques, actives, et, d'autre part, les conditions du dispositif cinématographique qui isole le spectateur dans l'ombre de la salle, raison, parmi d'autres, pour laquelle l'« avalanche d'affects » (168) domine toute son expérience. Affects violents, inquiétants, amusants ou autres, en sorte que le spectacle cinématographique est une expérience esthétique en un sens qui n'est pas réductible à la simple jouissance, s'agissant d'émotions positives et négatives, de plaisir et de déplaisir, déterminées par

les conditions existentielles du spectacle cinématographique qui isolent le spectateur dans une « nuit expérimentale » (1997a : 8) qu'il s'illusionne à connaître solitairement. Cette expérience d'un vécu originel, depuis lors en tension entre le familier et l'étrange, qui nous relie à l'humanité bien que les affects soient représentés « dans le corps des actions », est aussi une expérience de mémoire, non pour nous conforter dans nos prénotions sur l'humanité, mais pour nous donner accès à une expérimentation du réel irréductible au rêve, cognitive au sens d'un savoir sur soi et son vécu.

Le terme « cognitif » ne serait sans doute pas bien venu ici pour Schefer. Il évoque trop une conscience de jour, là où il s'agit d'une conscience de nuit, éveillée certes, mais marquée par sa condition et son origine nocturnes. Puisque l'affect est, de ce fait, mis au premier plan, puisqu'il relègue la référence au second plan, puisqu'il est peur, violence autant que plaisir, il vaut mieux parler de souffrance que de conscience (126). La passion du cinéma est liée à son caractère dynamique : « Le cinéma est une machine à varier des affects expérimentaux, c'est-à-dire essentiellement à nous faire éprouver en l'absence d'objets des effets de durées comme telles : celle du suspens d'action » (1997b : 84). Ainsi, Schefer rentre-t-il dans la discussion sur la pensée-cinéma d'une manière qui le rapproche de Deleuze, mais en y ajoutant une notion de plasticité qui constitue un élément très original. Qu'apprend-on d'abord au cinéma ? Qu'« une matière nouvelle devient sensible » (1997a : 193) ; ensuite, que sa métamorphose est foncièrement dynamique, en quoi elle imite la pensée : « Le visible est ici nouveau parce qu'il constitue un acte de pensée (il en emprunte les caractéristiques, l'espèce de morphologie) et non tout à fait l'objet d'une pensée » (193). Il y a ainsi, par la notion de plasticité, la reconnaissance d'une sorte de dialectique entre la métamorphose filmique, mimésis de la pensée, et le travail de l'affect, qui est le mode fondamental de la pensée-cinéma. Un changement dans la matière cinématographique, dans le principe de sa plasticité, par exemple le passage du noir et blanc à la couleur – « Le continu et la

modulation des affects appartiendraient, par priorité, au noir et blanc (...). Le pathos ou l'unique matière filmique (...) change de nature avec la couleur » (1999 : 171-172) – transforme l'efficace des affects. Plus généralement, la coïncidence du plan de la matière et du plan des affects aurait une signification anthropologique : non seulement nous sommes partie intégrante de la forme cinématographique, puisqu'elle « prend sur nous sa possibilité d'imiter », mais elle nous renvoie une « vérité du corps qui est une pensée et demeure l'espoir d'une plasticité sans cesse accrue, d'une défiguration d'espèce » (141).

Deleuze : qu'est-ce que la philosophie (du cinéma) ?

Gilles Deleuze est un philosophe, jusqu'au bout des ongles... Il est même un gardien de la philosophie. Qu'est-ce que la philosophie ? écrit avec Félix Guattari, remet les pendules à l'heure : la philosophie a des rivaux, des sciences au marketing, qui prétendent s'approprier ce qui lui revient de droit, à savoir le concept, mais « le concept appartient à la philosophie et n'appartient qu'à elle » (1991 : 37). Ces revendications portent atteintes à la philosophie non seulement parce qu'elles rivalisent avec elle, mais encore parce qu'elles la pénètrent. Loin qu'il faille désespérer :

« (...) plus la philosophie se heurte à des rivaux impudents et niais, plus elle les rencontre en son propre sein, plus elle se sent d'entrain pour remplir la tâche, créer des concepts, qui sont des aérolithes plutôt que des marchandises. Elle a des fou rires qui emportent ses larmes. Ainsi donc la question de la philosophie est le point singulier où le concept et la création se rapportent l'un à l'autre » (16).

Cela ne manque pas de panache, mais encore faut-il justifier l'idée de la propriété philosophique du concept sans apparaître comme une sorte de gendarme de la terminologie ou de mari jaloux. Deleuze-Guattari légitiment leur exclusivisme en proposant une définition singulière, voire lyrique, du concept qui tourne le

dos à sa définition la plus commune comme forme spécifique de représentation cognitive : le concept est une création plutôt qu'une forme ; il n'est pas même une formation puisque, en même temps qu'il est créé, il se crée lui-même, à l'image du vivant ou de l'œuvre d'art : on le reconnaît à son « caractère autopoïétique ». Lorsque Deleuze semble entrer dans la discussion sur le concept et, par exemple, sur la question de savoir s'il y a des concepts dans l'art, il n'y entre pas en entendant le concept comme la plupart des auteurs l'entendent, et, pour tout dire, il n'y entre pas du tout. S'il éprouve le besoin d'affirmer que l'art n'est pas concerné par le concept – même l'art abstrait et l'art conceptuel qui, en dépit de ce qu'ils croient pouvoir revendiquer, « ne substituent pas le concept à la sensation », mais « créent des sensations et non des concepts » (187) –, c'est simplement pour contrer une prétention illusoire. En fait, la relation privilégiée de la philosophie au concept ne se discute pas et, de toute façon, « le philosophe a fort peu le goût de discuter » ni avec les autres sortes de penseurs, parce qu'elle opère sur un plan qui lui est spécifique (le « plan d'immanence », par opposition au « plan de coordonnées » de la science et au « plan de composition » de l'art, 186) ni même avec les autres philosophes (« quand un philosophe en critique un autre, c'est à partir de problèmes et sur un plan qui n'étaient pas ceux de l'autre », 32).

C'est pourtant par l'entremise du concept – et, plus précisément, d'une version philosophique du concept – que la philosophie statue sur la sorte d'instrument qui est censé revenir à la science et à l'art. La philosophie n'est pas un état intellectuel supérieur où la science pourrait s'élever par elle-même, ou bien l'art. Elle ne prétend pas prendre possession de la pensée. Elle n'a d'autre prétention que d'être la seule manière de penser par concepts et d'être la seule attitude de l'esprit capable de rendre compte par le concept des autres formes de pensée. Ainsi, pour Deleuze, la philosophie du cinéma est une théorie fabriquée à partir de concepts sur un objet qui n'en fabrique pas lui-même et qui, pourtant, pense. La philosophie et le cinéma se rencontrent parce que l'une et l'autre pensent. Cela veut dire que la

philosophie n'a pas l'apanage de la pensée ou encore que la manière dont la philosophie pense n'est pas la seule manière de penser. « Penser, c'est penser par concepts, ou bien par fonctions, ou bien par sensations, et l'une de ces pensées n'est pas meilleure qu'une autre, ou plus pleinement, plus complètement, plus synthétiquement "pensée" » (187). La philosophie pense avec des concepts ; le cinéma pense avec des affects et des percepts ; l'art en général pense avec des affects et des percepts. Tantôt il semblerait que cette capacité de pensée du cinéma définisse l'ensemble des films, tantôt, il semblerait qu'elle ne caractérise que certains films. « Il est vrai que le mauvais cinéma (et parfois le bon) se contente d'un état de rêve induit chez le spectateur, ou bien, comme on l'a souvent analysé, d'une participation imaginaire. (...) Mais l'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement » (1985 : 219). L'essence du cinéma différencierait donc de la généralité des films. Tous ne pensent pas ; certains ne font que rêver. La pensée au cinéma appartient aux « bons films » et aux « grands auteurs » : « Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concepts » (1983 : 7).

Deux couches sont ainsi superposées : celle de la nature du cinéma qui, comme l'art en général, est définie par l'affect et le percept détachés sur un plan de composition ; celle de l'essence du cinéma que certains films (les « bons ») réalisent en se servant de la nature du cinéma pour penser. On imagine, par exemple, que, pour Deleuze, les films qui relèvent de la même prétention que la publicité ou le marketing à se fonder sur un concept (comme celui « d'un paquet de nouilles ») et à créer sur cette base, dans l'alliance du créatif et du concepteur (1991 : 15), n'ont aucune chance de se hisser au niveau de la pensée. Ce n'est pas en s'appropriant le concept, et, en vérité, une fausse conception du concept, que le cinéma pense. Il ne saurait

parvenir à le faire qu'en travaillant avec ce qui lui appartient en propre : l'image et ses différentes variétés.

La philosophie du cinéma ne consiste pas à traire le cinéma pour en tirer une pluie de concepts. La philosophie du cinéma n'est pas une théorie du cinéma, mais une théorie avec le cinéma, et « une théorie du cinéma n'est pas "sur" le cinéma, mais sur les concepts que le cinéma suscite » (1985 : 365). Les concepts du cinéma appartiennent à la philosophie du cinéma en tant que le concept appartient à la philosophie et que, forte de cette puissance, elle est à même de rendre compte de la nature du cinéma et de son essence : « Les concepts ne sont pas donnés dans le cinéma. Et pourtant ce sont les concepts du cinéma, non pas des théories du cinéma » (366). La philosophie ne surimpose pas ses concepts au cinéma comme une quelconque théorie, elle rend compte avec des concepts de la spécificité de la pensée cinématographique qui est non-conceptuelle : « aucune détermination technique ni appliquée (psychanalyse, linguistique), ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts du cinéma même » (souligné par moi). La philosophie est seule habilitée à créer les concepts du cinéma qui sont en même temps les concepts du cinéma même. Il faut accepter ce paradoxe ou renoncer à la philosophie du cinéma.

Dans un entretien avec Pascal Bonitzer et Jean Narboni, qui lui demandent si sa notion d'images « lisibles » ne risque pas d'être assimilée à la linguistique alors même qu'il la critique, Deleuze répond sèchement : « Non, il ne me semble pas. Les essais d'appliquer la linguistique au cinéma sont catastrophiques. Certes, des penseurs comme Metz ou Pasolini, ont fait une œuvre critique très importante. Mais chez eux la référence au modèle linguistique finit toujours par montrer que le cinéma est un détour dont il est souhaitable de se passer » (1990 : 76). En fait, la version deleuzienne de la philosophie du cinéma encourt exactement cette critique comme deux de ses phrases les plus citées, mises bout à bout, l'attestent. La première ferme L'Image-temps : « Si bien qu'il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander "qu'est-ce que le cinéma ?", mais "qu'est-

ce que la philosophie ?” » (1985 : 366). La seconde œuvre Qu'est-ce que la philosophie ? : « Peut-être ne peut-on poser la question Qu'est-ce que la philosophie ? que tard, quand vient la vieillesse, et l'heure de parler concrètement. (...) C'est une question qu'on pose dans une agitation discrète, à minuit, quand on n'a plus rien à demander » (1991 : 7). Le cinéma est en fin de compte congédié par la philosophie qui se l'était approprié, mais qui ne se trouve jamais autant qu'en elle-même, dans la solitude de son magistère et de ses outils. On pourrait croire que la mise au point philosophique préparât un ressourcement de la théorie du cinéma. On peut le croire à midi, lorsque le démon cinéphilique nous taraude encore. Mais à minuit, c'est fini : la philosophie se ressaisit et tout objet autre que le sien propre recule dans l'ombre de la caverne...

Si peu hégélien qu'il soit (et c'est peu dire...), Deleuze a la même conception « cannibale » de la philosophie. L'intérêt philosophique pour le cinéma ne saurait persister, de même que, suivant Hegel, l'intérêt pour l'art n'est qu'une étape de l'itinéraire philosophique. Le philosophe, pour l'un, s'intéresse, non point au cinéma, mais aux concepts dont il est le prétexte, de même qu'il s'intéresse à l'art, pour l'autre, dans la stricte mesure où l'activité artistique trouve son parachèvement dans l'activité philosophique : « l'œuvre d'art, dans laquelle la pensée s'aliène d'elle-même, fait partie du domaine de la pensée conceptuelle, et l'esprit, en la soumettant à l'examen scientifique ne fait que satisfaire le besoin de sa nature la plus intime » (1979, t. I : 26). Deleuze diverge toutefois de Hegel au sujet du concept ; pour lui, on l'a dit, le cinéma pense sans faire partie de la pensée conceptuelle. Il salue l'apport hégélien à l'appropriation philosophique du concept comme création, et non plus comme idée générale, mais se démarque de son absolutisme qui ne laisserait plus aucune marge de spécificité aux sciences et aux arts (1991 : 16-17). Cette marge est justement inscrite dans la philosophie du cinéma lorsqu'elle impose pour commencer la ségrégation du concept ou, ce qui revient au même, lorsqu'elle attribue au cinéma la sorte de pensée qui lui revient en propre.

Une position qui ne laisse pas d'être ambiguë : est-ce le cinéma, par nature, ou bien la philosophie, par vocation, qui demande la ségrégation ? D'une certaine manière, la philosophie a besoin du cinéma et lui rend hommage de la satisfaire. Mais on peut énoncer cette idée d'une autre manière : l'intérêt de la philosophie pour le cinéma est encore un besoin de la philosophie (comme Hegel disait que le besoin d'objectivation est encore un besoin du subjectif). Plus généralement, « la philosophie a besoin d'une non-philosophie » (205) qui peut être le « pré-philosophique » en général, le chaos, ou une autre façon que celle de la philosophie de s'arranger avec le chaos : science, art. Elle a besoin de ce défi qui rappelle celui qu'Adorno nomme « l'utopie de la connaissance » : « mettre à jour le non-conceptuel au moyen de concepts sans l'assimiler à eux » (1992 : 16).

Mais le défi que le cinéma lance à la philosophie ne se limite à cette altérité du non conceptuel, puisque la pensée ne se réduit pas à ce seul régime. Si les images picturales sont « immobiles en soi », écrit Deleuze, l'esprit « doit "faire" le mouvement », alors que « l'image cinématographique "fait" elle-même le mouvement » (1985 : 203) ; d'où l'idée d'un rapport privilégié du cinéma à la pensée. En vertu de ce privilège (qu'Eisenstein, entre autres, affirma aussi clairement avant Deleuze), il semble donc justifié que la philosophie éprouve un intérêt particulier pour le cinéma. Mais cette reconnaissance ne doit pas être surestimée ; ce serait se méprendre sur la philosophie que d'inférer de l'exceptionnelle capacité à penser du cinéma qu'il puisse remplacer, voire imiter, la philosophie, qu'il puisse accéder aux concepts. Le film ne rivalise pas avec le philosophe – le cinéaste, lui peut rivaliser, mais à ce moment il ne fait plus de film :

« Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils deviennent autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même Hawks qui ne voulait pas de théories, même Godard quand il feint de les mépriser » (1985 : 366).

S'incliner devant ces « grands », c'est de la fausse modestie,

comme de dire que la pratique conceptuelle n'a « aucun privilège sur les autres » (365). Dont acte. Toutes les pratiques se valent, surtout la pratique théorique, serait-on tenté d'ironiser. Pour que le privilège accordé au cinéma par la philosophie sonne juste il ne faut pas qu'ils se retrouvent sur le même terrain aplani de l'indifférenciation des pratiques : il faut bien que la philosophie impose son propre plan comme condition pour reconnaître la spécificité du plan du cinéma ; il faut bien que la philosophie se réserve le concept et qu'elle identifie l'objet du cinéma comme non-conceptuel et comme spécifique ; il faut bien que la philosophie ait, elle et elle seule, la puissance de rendre compte de la spécificité du cinéma. Bref, le cinéma possède quelque chose que la philosophie ne possède pas, mais aussi quelque chose dont la philosophie est seule à même de donner la bonne version conceptuelle – autre vrai privilège, au sens fort de celui que l'on ne partage avec nul autre...

Je suis loin d'avoir épuisé la théorie deleuzienne ; j'y reviendrai, sans avoir néanmoins, de toute évidence, l'espace suffisant pour revenir sur tout. La remarque, que j'ai déjà évoquée, vaut pour l'ensemble de ma galerie de portraits. Mais le plus frustrant n'est pas là. Son plus grave défaut procède de son inévitable caractère sélectif. La réputation des « grands auteurs », qui est une sorte de talon d'Achille notamment de la théorie deleuzienne, y pèse d'un poids, tout compte fait, contestable. J'ai quand même essayé quelques inversions de réputation, soit en ne ménageant pas les « icônes » (Cavell ou Deleuze notamment), soit en revenant sur l'injuste oubli des autres (Münsterberg ou Mitry). Il faudrait maintes autres rectifications. Par exemple, parler de Virgilio Melchiorre qui, dans le cadre d'une étude philosophique de la fonction symbolique, attire brillamment l'attention sur le fait que le cinéma, plaçant le spectateur en balance entre l'aliénation et la possibilité – l'adhésion aux pures représentations écraniques et

l'ouverture aux liens qu'elles entretiennent avec un ailleurs –, peut être pour lui l'occasion d'une expérience dialectique libératrice (1972 ; cf. Casetti, 1999 : 310). Ou encore s'interroger sur les raisons pour lesquelles Clément Rosset adopte l'optique paradoxale qui consiste à reprocher à un art d'être ce qu'il est (ou de ne pas être ce qu'il n'est pas), lorsqu'il affirme que « le cinéma est affaibli par sa propre puissance expressive », puisqu'il « souffre à la fois d'un manque de langage spécifique par rapport aux autres langages artistiques et d'un manque d'originalité par rapport au réel qu'il est tenté de se contenter de doubler, en raison de sa dangereuse proximité » (1979 : 51-52 ; texte repris dans 2001). Il y aurait deux manières de surmonter ce handicap : le fantastique et le réalisme intégral, soit deux excès inverses de réalité. On n'est guère surpris de constater que son analyse de ces deux quasi-genres – « présenter le fantastique comme réel » ou « le réel comme fantastique » (56) – ne mobilise aucune propriété spécifiquement cinématographique. Il s'agissait de représentation, on ne parle que de la manière dont le représenté s'en sort. Mais, on l'a constaté tout au long de la visite de la galerie de portraits, n'est-ce pas une caractéristique fréquente des discussions sur le rapport du cinéma à la pensée et, corrélativement, à la réalité que d'achopper à cette difficulté, du moins tant que ces discussions évitent le nécessaire détour par la sémiotique ? C'est là peut-être la principale des leçons que je tire de cette visite.

Chatitre 4

Le cinéma au défi des grandes tendances philosophiques

Jusqu'ici, j'ai apposé aux diverses propositions de philosophie du cinéma l'étiquette d'un nom propre. Par-delà l'hypothétique attitude philosophique en général (sagesse ou cognition), la décision qui inaugure une philosophie du cinéma n'est jamais neutre ; à l'ontologie implicite ou explicite qu'elle propose comme peinture de son objet s'allie une idéologie, elle-même implicite ou explicite, qu'il est peu vraisemblable de tenir pour un simple apprêt de la toile, sur laquelle l'image du cinéma tel quel pourrait se dessiner. Le travail sur le cinéma d'un point de vue philosophique et sous l'angle de l'idéologie qu'il véhicule ou revendique se concrétise dans une idéologie du cinéma qui peut recouvrir des ontologies divergentes autant que plusieurs idéologies peuvent s'appliquer à des ontologies voisines. Sans compter qu'à l'idéologie proprement philosophique s'ajoute une expérience du cinéma, chacun la sienne – souvent l'expérience originale, celle des premières séances comme le souligne la méditation de Schefer –, et, dans la foulée, une idéologie du cinéma, voire une idiosyncrasie. Mais la plupart des constructions philosophiques d'une idéologie du cinéma tirent surtout leur force de leur ancrage dans un grand courant de pensée. Cet ancrage est une sécurité en même temps qu'un défi. C'est la sécurité de rentrer dans la discussion rationnelle par une porte déjà ouverte ; c'est le défi d'y introduire une version un tant soit peu originale. Mais l'expérience ne reçoit son verdict qu'une fois faite. La sécurité et le défi sont interchangeables. L'espoir du cinéophile, peu ou prou philosophe,

est que, dans l'opération, le cinéma se montre à son avantage. L'espoir du philosophe, peu ou prou cinéphile, est que la philosophie se montre à la hauteur. J'ai choisi dans ce qui suit les tentatives qui me semblent les plus éclairantes sur ce test réciproque d'une tendance de la philosophie et d'une idéologie du cinéma.

Le cinéma est-il phénoménologique ?

La rencontre de la phénoménologie et du cinéma ne saurait passer pour fortuite ni forcée tant il est clair que l'expérience des choses, et en particulier, l'expérience perceptive constituent l'une de ses préoccupations principales. Lorsqu'il donne son aval à cette rencontre en 1945, l'interprétant comme un fait de modernité, non point pour ravalier sa démarche à l'air du temps, mais pour souligner qu'elle manifeste la correspondance de la pensée et des techniques, Merleau-Ponty propose à la théorie du cinéma l'idée que celui-ci serait déjà préphénoménologique en tant qu'il représente l'expérience de l'immersion de la conscience dans le monde. Mais on peut tout aussi bien dire que la phénoménologie présente a priori des caractéristiques qui la prédisposent à s'intéresser au cinéma, et en quelque sorte qu'elle l'attire à elle. Tout d'abord, en tant que théorie de l'expérience du monde, de l'être-au-monde dans son immédiateté vécue et donc de la participation de l'être aux différentes dimensions mondaines, elle n'a pas de terrain privilégié, elle s'intéresse potentiellement à tout domaine d'expérience. Elle accorde même une importance particulière à des domaines d'expérience qui, d'un autre point de vue, seraient considérés comme secondaires. Merleau-Ponty le montre occasionnellement avec le cinéma, et de manière plus approfondie avec la peinture. Comme la conférence à l'IDHEC, L'Œil et l'Esprit commence par une critique de la science qui, postulant « l'opacité du monde » (1964 : 9), ignore « le sol du monde sensible et du monde ouvrier tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps » (12) ; s'il était possible d'y revenir, de faire

retour aux « choses mêmes », alors la science redeviendrait philosophie (13). Il s'agit, pour le philosophe, d'invertir un mouvement historique de la pensée : la philosophie, détrônée ou contaminée par la science, doit se faire violence à elle-même. En revanche, l'accès à la chose comme vécu est une expérience que le peintre fait directement, naturellement : « l'art et notamment la peinture puisent à cette nappe de sens brut dont l'activisme ne veut rien savoir. Ils sont même seuls à le faire en toute innocence ». Ce privilège du peintre ou de sa toile qui, tel un « talisman », joue un rôle de révélateur ontologique, ne signifie pas que son expérience diffère fondamentalement de l'expérience normale, mais plutôt qu'elle la réalise à un degré supérieur, ce qu'elle ne peut faire sans que le peintre soit justement, éminemment, immergé dans le monde : « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture » (16).

Le second avantage de la phénoménologie est de chercher à maintenir ensemble deux tâches apparemment contradictoires : reconnaître la spécificité des différentes expériences suivant l'objet qui la suscite ou qu'elle recherche ; intégrer chaque objet spécifique et l'expérience corrélative dans une théorie générale de l'expérience concrète. La dimension de spécificité semble dominer lorsque Merleau-Ponty, dans *L'Œil* et *l'Esprit*, compare la relation que peinture, photographie et cinéma entretiennent avec le mouvement. « Le cinéma donne le mouvement, mais comment ? se demande le philosophe. Est-ce, comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu ? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se meut pas » (78). Il faut, pour compléter ce propos sibyllin, considérer les deux autres médiums, et, emboîtant le pas à Rodin, dire que la photographie fige le cheval en l'air tandis que la peinture le représente courant sur la toile dans une posture pourtant anormale ; tandis que la photographie saisit des instants ouverts, en suspens, abstraits, les chevaux de Géricault « me donnent à voir la prise du corps sur le sol, et que, selon une logique du corps et du monde que je

connais bien, ces prises sur l'espace sont aussi des prises sur la durée » (80). Quant au cinéma, doit-il son mouvement à la seule trajectoire des objets indépendamment du monde peu ou prou mobile où il a lieu, sans aucune prise du temps sur le lieu, du corps sur le sol, comme semblerait le montrer le ralenti qui confine à l'effet photographique ? Il est patent que les trois médiums n'ont pas la même façon de représenter le mouvement (la peinture le représente, la photographie l'indique, le cinéma le reproduit), mais ce n'est pas ce seul critère de spécificité technico-sémiotique qui autorise à décerner à l'un d'entre eux un quelconque label de supériorité ; le critère de la spécificité fonde les possibles d'un médium, mais c'est plutôt la limite imposée par cette spécificité, celle de la peinture comparée à l'aisance de la photographie à saisir l'instant et du cinéma à reproduire le mouvement, qui fonde sa supériorité en ce qu'elle est de ce fait en mesure de réaliser mieux que les autres médiums l'objectif phénoménologique général de l'immersion des êtres dans le monde.

La supériorité de la peinture semble être aussi l'analogie que l'on peut établir à son sujet entre la relation corporelle du peintre au monde et la relation corporelle des objets, des formes ou des qualités entre elles sur la toile – y compris dans l'abstraction (« le retour à la couleur a le mérite d'amener au plus près du "cœur des choses" », 67). Le cinéma relève-t-il de la même analogie ? Et d'abord, peut-on penser la corporalité du cinéaste ou, mieux encore, du collectif de certaines réalisations filmiques dans les mêmes termes que la corporalité du peintre ? N'est-il pas patent que le corps du peintre se transmet directement au support et que ses gestes y laissent des traces, loin, très loin de la chaîne complexe de médiations à travers lesquelles s'opère la lente création cinématographique ? Merleau-Ponty, choisissant le côté de la réception plutôt que celui de la création, attribue la connivence cinéma-phénoménologie à la capacité du film à représenter l'expression de l'homme de manière « saisissante » : il « nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous

visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons » (1996 :74). La peinture serait phénoménologique a priori, dès sa dimension poétique, le cinéma ne le serait qu'a posteriori, et, au vrai, c'est le film qui serait phénoménologique. On peut se demander si, concernant le cinéma, on n'est pas renvoyé au médium, à ses propriétés objectives, d'autant plus que, ne passant pas par l'intériorité des personnages, il est censé ne nous faire voir les sensations, les sentiments ou les pensées – par exemple le vertige – que « de l'extérieur ». Or, la phénoménologie, quand elle préconise le « retour aux choses mêmes », selon l'expression célèbre de Husserl, ne nous invite nullement à considérer la structure objective des choses, mais plutôt à explorer la structure de notre vécu relativement aux choses ou, ce qui revient au même, à s'intéresser aux choses telles qu'elles se présentent à nous. La dimension phénoménologique du film ne saurait dépendre de la seule nature objective du cinéma, s'agissant non pas de sa capacité à nous donner directement le spectacle du monde, mais de l'opportunité qu'il offre, compte tenu de son objectivité constitutive, de (re)présenter directement les manières de participer au monde. S'il vaut mieux (re)présenter ces manières « de l'extérieur », ce n'est pas pour les convertir en spectacle pour un observateur – poser le monde devant soi par représentation comme dit Merleau-Ponty du peintre (1964 : 69) –, mais pour inciter le spectateur à y participer lui-même, comme s'il était dans l'écran. Éprouver le vertige comme manière d'être au monde plutôt qu'éprouver, de seconde main, la manière dont un être éprouve le vertige.

Le choix est libre entre ces deux solutions de représentation. Jean-Pierre Esquenazi montre ainsi comment Hitchcock, dans la scène de la chute de Madeleine de *Vertigo* (1958), propose à la sensibilité du spectateur l'intermédiaire du pouvoir subjectif d'un « regard vertical », « cette faille enfouie dans l'œil de Scottie qui lui rend insupportable toute vue verticale » (2001 : 163) ; la réussite de ce dispositif, dans une séquence où alternent différents degrés d'objectivité des plans, fait paraître dogmatiques

les recommandations de Merleau-Ponty. Sa perspective où, pourtant, tout semble être justifiable du moment que s'y joue le simple fait d'une expérience concrète, débouche sur l'idée normative qu'« on peut mal user du cinéma », de « véritables films » étant supposés bien en user (1996 : 74). N'est-ce pas là un danger de l'application d'une philosophie au cinéma ? On le croirait à se rappeler comment Cavell mène de front la justification d'une philosophie du cinéma et celle des films hollywoodiens, ou comment Deleuze réserve l'accès à la pensée aux « bons films » et aux « grands auteurs ». On peut dès lors agréer l'idée de Merleau-Ponty selon laquelle le film commence lorsqu'une intention artistique, sur la base de sa technique, réinvente le cinéma, mais on ne peut songer à départager les films, à l'aune d'un critère philosophique ou autre, sans exiger de l'invention artistique qu'elle respecte la nature de son médium, du moins telle qu'on peut la définir d'un point de vue déterminé (philosophique ou autre). Qu'est-ce que pourrait bien être un film qui contredirait la nature du cinéma ? Ou bien cette contradiction est un possible qui fait partie de la nature du cinéma ; ou bien elle est impossible eu égard à la nature du cinéma, et n'a du même coup aucune chance d'exister.

Cette difficulté explique peut-être pourquoi la proposition de Merleau-Ponty n'a pas produit d'emblée une théorie générale du cinéma que l'on pourrait dire vraiment phénoménologique, mais a plutôt trouvé son application la plus appuyée dans l'interprétation d'un cinéma particulier, le néoréalisme, Bazin et Ayfre le taxant de phénoménologie ou phénoménologique, en 1952 : l'étiquette vient à l'esprit du premier eu égard au constat que le néoréalisme extrait de la réalité « la pure apparence des êtres et du monde », n'en proposant d'autre enseignement qu'a posteriori (1962 : 76) ; quant au second, renvoyant explicitement à Merleau-Ponty, il trouve dans la même école l'application de la volonté phénoménologique de s'en tenir à la description de l'expérience en tant que telle, par-delà sa genèse psychologique et la connaissance scientifique de ses causes (1964 : 212-213) – Ayfre propose l'expression de « réalisme phénoménologique »

que Bazin reprendra en 1957 pour désigner un cinéma (encore néoréaliste) « où la réalité n'est pas corrigée en fonction de la psychologie et des exigences du drame » (1962 : 138). Il est remarquable que la même position défensive, contre la représentation scientifique, sur laquelle se fondait Merleau-Ponty pour faire valoir la « nouvelle philosophie », se retrouve ici, non sans subir un glissement notable qui n'est pas étranger à la difficulté que doit affronter plus particulièrement que les autres projets de philosophie du cinéma celui de la phénoménologie puisqu'elle prétend mieux parler que la science de ce qui la concerne. Au vrai, le philosophe parle de la psychologie scientifique, Bazin, de la psychologie narrative. Sans même avoir à fournir les indices d'une quelconque influence de la critique du premier sur celle du second, on peut admettre qu'elles appartiennent l'une et l'autre à une « certaine vue du monde qui est celle d'une génération » (comme dit Merleau-Ponty). Sur le plan théorique cependant, c'est un argument insuffisant pour justifier la confusion de la psychologie scientifique avec les formes cinématographiques qui s'assimilent au roman psychologique. Chez Bazin comme chez Ayfre, le rejet du psychologisme associe les théories philosophico-littéraires de Sartre, passionnantes mais non moins normatives quand on les applique mécaniquement (le bon roman serait celui de Dos Passos plutôt que celui de Mauriac), à celles de Merleau-Ponty.

Ayfre prend l'exemple d'Allemagne, année zéro (1948) de Rossellini. Ce film, dit-il, a un aspect documentaire, l'Allemagne après la défaite, et un aspect psychologique, à la fois sur les plans social et individuel, en ce qu'il a trait aux méfaits de l'éducation national-socialiste sur un enfant. Or, cette psychologie n'est pas mise en scène que ce soit par un dialogue intérieur, des jeux de physionomie ou l'observation behavioriste du comportement : le réalisateur se contente de « la description concrète de l'attitude humaine globale d'un enfant dans une situation donnée (saisie de façon très "neutre" par la caméra) » ; ne jouant nullement un rôle, « cet enfant a simplement vécu, il a simplement existé devant nous, et la caméra l'a surpris dans cette

“existence” » (1964 : 211). Cela ne va pas sans conséquence métaphysique ou éthique, loin toutefois qu’il faille « faire de Rossellini un philosophe », au sens où il aurait voulu défendre une thèse ; il s’assimilerait alors à la conception du film selon laquelle « l’essence précéderait l’existence », alors que chez lui, « au contraire, le “sens” fait partie intégrante de l’attitude concrète dont il s’agit » (212). La neutralité de la représentation, parce que ce qui est montré, au lieu d’être morcelé, analysé, est pris dans l’unité et la rugosité du « bloc événementiel, avec tout son grouillement inextricable, bloc de durée autant que de volume », a pour conséquence l’ambiguïté de son interprétation : elle peut être sociologique (l’enfant symboliserait la décadence de la société dont il est victime), existentialiste (l’absurdité d’un monde qui exclut l’individu) ou encore théologique (« le témoignage d’un monde où l’immense amour de Dieu n’arrive pas à trouver passage à travers le jeu sanglant et triste des passions humaines »). Si, à ses yeux, le réalisateur « ne décide pas », laissant le spectateur libre de décider à partir de la question qu’il se contente de poser, sa conclusion penche vers l’interprétation théologique lorsqu’il ajoute qu’« à propos d’une attitude existentielle », Rossellini « nous place devant le mystère de l’existence » ; « l’ambiguïté, dit-il encore, est le mode humain d’existence du Mystère, celui qui sauvegarde la liberté » (221). Passé par Sartre, Heidegger et Husserl, il a, entre-temps, fini par prendre quelque distance avec la neutralité néoréaliste malgré tout soupçonnable de n’être qu’une position d’attente imposée par l’omission de la transcendance, appelant maintenant Gabriel Marcel à la rescousse : « Toute existence non référée au transcendant dégénère en facticité » (220). Le christianisme philosophique hésite entre l’idée que l’ambiguïté des apparences est une représentation authentique de l’état du monde et celle que l’homme n’a pas d’autre manière d’être-au-monde à défaut de posséder la clef que seul Dieu possède ; plus l’apparence est ambiguë, plus la grâce est cachée, « parce qu’elle n’est pas autre chose que la face humaine du Mystère transcendant de Dieu » (222). Ayfre parvient néanmoins à concilier son

phénoménologisme existentialiste avec son catholicisme foncier en concluant qu'il vaut mieux découvrir librement la grâce au lieu d'y être intellectuellement contraint comme il vaut mieux que le film présente le monde plutôt qu'une thèse sur le monde.

La philosophie qui influence Ayfre relève aussi d'un syncrétisme qui commence au sein même de la sphère phénoménologique... D'où un certain nombre de discordances entre les exposés phénoménologiques purs de Merleau-Ponty ou de Husserl et les montages plus ou moins éclectiques des critiques de cinéma. Jean Ungaro (2000 : 50-58), considérant la théorie développée par Husserl dans *Idées directrices pour une phénoménologie* (1913), souligne les différences entre les notions d'immanence-transcendance du philosophe et celles de Bazin. La transcendance husserlienne caractérise la chose physique par rapport à sa perception, au vécu de sa perception ; elle n'est ni l'ailleurs divin d'Ayfre, évidemment, ni l'essence du cinéma et/ou de l'événement représenté que, selon Bazin, le réalisme ontologique révèle. Cette discordance procède, entre autres raisons, du fait que le film, au lieu d'offrir les choses dans les conditions de leur appréhension naturelle, les présente dans les conditions de représentation conformes à son médium. Le cinéaste a beau utiliser ce médium comme instrument d'immédiation, ne rien ajouter au représenté comme le veut Bazin, il nous (re)présente les choses d'un point de vue déterminé : « Husserl dit que je peux faire le tour de cette table, et que, ce faisant, elle me donne des esquisses successives toujours différentes, mais que la table reste la même bien qu'elle soit toujours autre. Au cinéma je n'ai affaire qu'à la platitude de l'écran, je ne peux pas faire le tour de la chose, prendre d'autres points de vue, etc. » (2000 : 55-56 ; cf. aussi Deleuze, 1983 : 84). Ungaro suggère de recourir à la notion d'icône, en faisant allusion à « L'ontologie de l'image photographique » de Bazin (1945, 1958 : 7 sq.) : l'icône n'est pas un substitut du réel (en fait de Dieu), mais serait le réel lui-même ou, du moins, son empreinte, « une trace authentique laissée par le réel » (57). Cependant, à l'aune de la théorie peircienne, on voit que la trace n'est pas

seulement icône, mais indice, comme la fumée pour le feu ; c'est en tant qu'indice que la représentation sur l'écran renvoie à un réel donné pour tel, mais elle ne peut le faire sans déficit, incapable de s'identifier absolument à lui. En termes goodmaniens, elle l'exemplifie autant qu'elle le dénote.

Justement, Véronique Campan, dans un livre consacré au son au cinéma, reprend la théorie husserlienne de l'accès aux choses par esquisses, c'est-à-dire « l'impossibilité d'appréhender un objet d'un seul coup » et l'obligation, au contraire, de constituer l'objet par une série ouverte et progressive d'ébauches « au fil des "visées" adoptées par un sujet qui est avant tout une conscience percevante dans un corps mobile », et en tire l'idée que le philosophe « développe implicitement toute une théorie de l'objet intentionnel comme trace » (1999 : 15-16). Là encore s'interpose entre la théorie husserlienne et son application au cinéma la médiation d'une espèce de signe qui, cette fois, possède une sorte d'évanescence – « une trace ne renvoie à aucun objet déterminé, strictement localisé en un point de temps et l'espace ; elle est en représentation de ce qui ne peut ou ne veut pas être directement signifié » –, mais n'en est pas néanmoins un signe, alors même que Husserl, fondant son propos sur la différence irréductible entre « l'être comme vécu » et « l'être comme chose », récuse radicalement la confusion entre la transcendance de la chose et le signe : « La chose étendue que nous voyons est perçue dans toute sa transcendance ; elle est donnée à la conscience dans sa corporéité. Ce n'est ni une image ni un signe qui est donné à sa place. On n'a pas le droit de substituer à la perception une conscience de signe ou d'image » (1913, 1950 : 135-139). Il est vrai que Campan s'intéresse principalement au son et qu'il semble pertinent, comme elle le fait, de réinvestir dans la théorie du cinéma l'analyse husserlienne du son dans les Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps – notamment : le son, objet temporel, est évanescent, son unité supposant que la perception identifie comme homogène les phases successives dont sa persistance constitue le palimpseste, etc.

Mais la transposition de ces analyses, qui, à nouveau concernent le son « naturel », au cinéma, outre qu'elle méconnaît les conditions cinématographiques artificielles de la restitution du son (entre autres, la réduction de la bande passante corrélative à l'enregistrement optique – cf. Jullier, 1995 : 36), suppose que, à la différence de l'image, il devrait être considéré d'abord comme naturel avant d'être ramené à l'artifice par sa coprésence avec l'image. Il faut que le son ne soit pas tout à fait un signe, qu'il ne le soit vraiment qu'en relation avec l'image et que, dans le film, il reste toujours quelque chose de son indécision sémantique originelle. Cette théorie entrelace sans cesse des propositions qui concernent le son naturel et le son cinématographique ; s'il est licite, quant au premier, de dissocier fidélité du son et reconnaissance de sa source, puisque dans la réalité la plupart du temps l'un se présente sans l'autre (1999 : 34), ce n'est pas le cas dans le film ou, plutôt, lorsque c'est le cas, c'est que le film le veut, le programme. Le film n'a jamais la pureté concrète, indépendante de toute volonté signifiante, dont la phénoménologie fait pâture. Cela dit, Campan initie une intéressante discussion épistémologique entre phénoménologie et sémiologie autant en avançant la particularité sémiotique de la trace (un signe pas comme les autres, mais qui joue le rôle de signe comme dit Lévinas) qu'en soulignant la forte analogie entre la théorie husserlienne et la sémiosis infinie de Peirce (1996 : 2930). Pour ce dernier, le signe n'existe pas a priori, mais résulte du fait qu'une sémiosis (qu'une interprétance, puisqu'il faut la médiation de l'interprétant) prend possession d'un aspect d'un objet, transformant du même coup celui-ci en signe. Cet aspect (fondement dans la terminologie du sémioticien) ressemble aux esquisses successives, aux moments partiels de perception par lesquelles se constitue progressivement la relation à un objet dans l'acte perceptif.

Cependant, Peirce n'apporte pas non plus une théorie de la représentation qui est en quelque sorte l'épine dans le pied de l'approche phénoménologique comme le souligne à juste titre Mitry au sujet de Roger Munier dans « L'image fascinante »

(1962) et Contre l'image (1963). Partant de l'observation que les premiers spectateurs du cinéma Lumière furent davantage émus par les petits mouvements des choses (par l'agitation dans le vent de la collerette du bébé du Déjeuner de bébé) que par leurs grands déplacements, Munier écrit qu'au cinéma « la feuille réellement tremble : elle s'énonce elle-même comme feuille tremblant au vent » (1989 : 38) ; elle tremble comme si elle était naturelle, mais « elle est d'abord représentée » ; si elle était naturelle, le regard lui donnerait sa signification ; comme elle est représentée, « elle s'est déjà signifiée, proférée comme feuille tremblant au vent » (39). Outre que l'on pourrait tout aussi bien attribuer cette autosignifiante à la peinture, l'image figurative n'étant pas moins consubstantielle à son sens, Mitry reproche à pareille conception de soustraire l'image filmique au regard humain en supposant son objectivité absolue (1963 : 129-130), la « nudité » (dit Munier) du frémississement qui s'autosignifie (1989 : 40). On n'arrangerait pas la chose en parlant d'autoréférentialité spontanée de l'image cinématographique comme Cavell. Le regard humain dont parle Mitry n'est pas celui du spectateur, mais déjà celui de la caméra (et du cinéaste) qui choisit un aspect de la chose qu'il représente et, du même coup, l'assortit d'emblée d'un sens. À travers une existence concrète (un aspect de chaise) nous est donnée une essence (la chaise en général) qui, précise l'auteur, n'est pas platonicienne ou kantienne mais phénoménologique, au sens d'« une virtualité pure ». Sans la pousser plus loin, ni exacerber la concurrence des phénoménologies, on peut résumer ainsi la discussion : la phénoménologie pure poursuit la régression de ses objets au stade où ils s'assimilent aux choses mêmes telles qu'on est supposé les recevoir dans leur commerce naturel, comme pur vécu, indépendamment de toute stratégie de signification. La phénoménologie sémiotique prend les objets tels qu'ils se présentent eu égard au degré de construction qu'ils ont subi en fonction des diverses stratégies de signification, peu ou prou textuelles. Cette dernière, s'éloignant de l'idéal d'un retour radical aux choses mêmes, identifie des configurations

phénoménologiques qui précèdent et prédisent partiellement l'expérience du spectateur ; c'est pourquoi on trouve des traces (!) de phénoménologie dans les études filmologiques (A. Michotte et autres), pourtant nourries par la psychologie scientifique (de l'époque), puis dans leur prolongement metzien, pourtant déjà nourri par la sémiologie. L'idée que le mouvement apporte non seulement « un indice de réalité supplémentaire », mais « la corporalité des objets », ou que, au cinéma, « l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement » (1965, 1968 : 17 et 19) définit le cinéma comme préphénoménologique en un sens plus théorique que la connivence entre l'esprit de la phénoménologie pure et celui de certains films qui, pour avoir marqué leur époque, n'en sont pas moins liés à elle.

La phénoménologie pure du cinéma n'est jamais vraiment pure. La confrontation avec le donné cinématographique intervient à un moment où à un autre, en sorte que se pose toujours le problème de l'extrapolation d'une philosophie de la conscience à un objet qui, certes, est le résultat de l'objectivation d'une activité mentale, mais irrémédiablement devenu une œuvre au sens large, une composition textuelle (on pourrait dire la même chose pour Bergson). D'où ce que Casetti appelle lui aussi la « phénoménologie sémiotique » (1999 : 308-309), stimulant oxymore. Il fait d'abord allusion à Vivian Sobchack qui emploie deux arguments pour surmonter l'antinomie : le premier est l'homologie entre la structure de la vision (viewing view/viewed view) et celle de la conscience, « corrélation entre l'acte intentionnel et l'objet intentionnel » (1992 : 55) ; le second est que le cinéma est techniquement fondé sur le même dualisme : caméra/projecteur. Dès lors, pourrait s'opérer l'identification au mode d'être de la conscience dans le monde (dans l'expérience ordinaire) à la fois du film et du spectateur. Mais dire que le film voit ou que le spectateur est vu, pour maintenir la symétrie, est purement métaphorique ; la dissymétrie entre ce qu'est le film et ce que fait le spectateur est patente. Cette position, qui néglige les limites qu'impose le conditionnement du film comme texte et

comme spectacle et qui croit fonder une théorie du sujet libre évitant autant le subjectivisme idéaliste que l'objectivisme, néglige au fond la résistance de l'objet filmique au spectateur. Un autre auteur inspiré par la phénoménologie, Edoardo Bruno, met plus subtilement en évidence l'intensité de l'expérience spectatorielle en considérant différents pôles de son épanouissement qui agissent par force centripète aussi bien que centrifuge : l'attraction du spectacle en tant que tel qui appelle la complicité du sujet voyant ; le foisonnement des significations qui entraîne au plaisir de la lecture interprétative ; l'altérité du monde du film vis-à-vis du monde ordinaire qui excite l'imagination. Le film n'impose rien, mais propose (1986 : 87), et le spectateur dispose, au sens où il se livre à une sorte de jeu spectatorial qui le libère d'autant mieux qu'il s'y abandonne. Il appert que si la phénoménologie semble bel et bien susceptible d'offrir à la théorie du cinéma un réservoir inépuisable de schèmes pour penser l'expérience du film, celle-ci demeure une énigme phénoménologique.

Les philosophies de la différence

La déconstruction : un renouvellement de l'analyse textuelle du film ?

La phénoménologie est d'abord une philosophie au sens strict que ses auteurs ou ses zéloteurs ont ensuite tournée vers le cinéma, vers la littérature, vers l'art. Elle commence par une théorie de la connaissance ou, plutôt, une théorie de l'expérience du monde avant toute relation de savoir, et se prolonge souvent dans une esthétique. La déconstruction est d'emblée une théorie de la connaissance intimement mêlée à une esthétique ou, du moins, dans laquelle des objets esthétiques, notamment la littérature et la peinture, jouent un rôle éminent. Il arriva à Derrida d'avouer que son intérêt pour l'écriture littéraire n'était pas loin de dépasser sa passion pour la philosophie (1990a : 143) et, arguant du même primat de la littérature sur la philosophie, des

concurrents philosophes ont cru pouvoir reléguer son œuvre hors champ disciplinaire. En fait, la prééminence des objets esthétiques et, d'abord, de la littérature, est chez lui parfaitement consonante avec une conception de la philosophie qui prétend rompre radicalement avec les conceptions précédentes de la discipline en refusant la contrainte du concept, du système, et la domination de la parole sur l'écriture. Logocentrisme et phonocentrisme vont de pair : le concept fige dans l'univocité ce qui devrait être pensé comme différence, dissémination, négativité, etc. ; la critique « traditionnelle » de l'écriture, au profit de la parole, exprime une méfiance envers la pluralité et la circulation du sens qui caractérisent le texte à travers ses interprétations. On voit donc pourquoi la déconstruction derridéenne est hautement concernée par les objets esthétiques – non seulement la dissémination est une notion mallarméenne (1972a), mais c'est dans et vis-à-vis de la littérature qu'advient la pluralité du sens –, et ne saurait viser une esthétique au sens systématique du terme – non seulement l'objet esthétique est par nature antisystématique, mais encore sa théorie, loin de devoir lui assigner une sorte de domaine réservé, veut en faire le centre d'une problématique philosophique générale.

On pourrait penser, de prime abord, que le cinéma n'est pas un bon objet pour cette philosophie tout arc-boutée sur le texte (puisque son refoulement dans la pensée philosophique ou linguistique traditionnelle manifeste au plus haut point les exclusions par lesquelles celles-ci assoient la domination du logos) : le cinéma, après la courte période où le muet imposa l'égalité de l'image et du texte de l'intertitre, n'est-il pas devenu un art essentiellement parlant ? Quant à l'image elle-même, bien qu'elle puisse inclure des mentions écrites, n'est-elle pas d'une nature rétive à la pure textualité ? Dans cette apparente impasse, Metz a ouvert une brèche en distinguant nettement l'analyse du langage cinématographique et l'analyse du texte ou de l'écriture filmique (1971), d'où procéda la naissance, à côté de la théorie générale de la sémiologie du cinéma, de ce qu'on appela l'analyse textuelle des films. Langage et Cinéma, dit Metz, concerne la

première et « s'il a été question de la seconde (...), c'était pour essayer de définir ses liens (et ses écarts de pertinence) avec la première, pour les mettre en place l'une par rapport à l'autre » (216). En particulier, le texte filmique se caractérise par sa singularité vis-à-vis du système du langage cinématographique et par son hétérogénéité vis-à-vis des codes spécifiques qui le fondent. Un film a son propre système et il renvoie à autre chose qu'au système général du cinéma (dans son contexte interne comme externe). Un certain idéalisme épistémologique trouverait sans doute plus satisfaisant que l'analyse textuelle se fondât tout entière sur l'analyse du langage cinématographique ; or, l'inverse se passe aussi : il n'y a pas d'analyse textuelle théoriquement neutre (cf. Chateau, 1980). En fait, historiquement, on a pu observer que la récession de la sémiologie du cinéma, de l'idéal d'une théorie générale du film, a non seulement correspondu avec la floraison des analyses textuelles mais les a également libérées dans le sens de l'hétérogénéité (et du recours à de nouveaux points de vue : thématique, sociologique ou esthétique). Il ne s'ensuit pas plus l'obligation d'abandonner toute théorie du texte filmique que le renoncement à voir le cinéma d'un point de vue théorique, à commencer par celui de la déconstruction.

Pour cela, il faut changer de perspective, adopter « un autre parti », dit Marie-Claire Ropars, celui qui, au lieu d'employer l'analyse textuelle au recensement des codes, et des occurrences en tant qu'elles les réinvestissent plus ou moins différenciellement, la tourne vers « les parcours de signification » conçus « comme des processus irréductibles à la logique du sens » pour rejoindre « la problématique générale de l'écriture » (1981 : 17). L'écriture n'est pas ici à comprendre au sens de la notation graphique ou du système sémiotique, mais comme « hypothèse théorique, qui substitue à la notion de signe celle de trace, et renvoie tout procès de signification à un mouvement différentiel dont les termes ne sont pas assignables ni fixables » (18) – et l'auteur de se recommander immédiatement de Derrida. La présence ici de la notion de trace est à souligner. Il y a de fortes analogies entre Husserl et Derrida à ce sujet et, en

commun, d'ailleurs, la notion de trace : « La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent" (...) se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » (1968 : 53). À noter qu'il y a aussi une forte consonance entre cette idée et celle de Bergson lorsqu'il caractérise l'épaisseur de la durée par la superposition du passé immédiat et de l'avenir imminent. Cependant, les perspectives sont divergentes. Derrida s'oppose à Husserl, qu'il tient pour un représentant radical du logophonocentrisme, en ce qu'il cherche à assurer la domination de la parole en même temps que la présence du sens. Au contraire, écrit Ropars, « le concept de trace, substitué à celui du signe, organise le démantèlement du sens » (1981 : 23). Quant à Bergson, sa critique de l'espace au profit du temps semble peu compatible avec la spatialité de l'écriture. Or, ajoute Ropars, « suivre la chaîne des traces », c'est, justement, rompre avec le linéarisme de la linguistique saussurienne (et, en même temps, suivre une autre piste esquissée par de Saussure) en s'intéressant à « l'espacement » des traces par laquelle l'écriture, comme activité « de devenir-espace du temps (...) arrête la linéarisation phonique du sens ».

Alors que l'on pouvait douter que le cinéma puisse être assimilé au texte comme la déconstruction le conçoit, il semblerait, au contraire, que le son et l'image produisent au cinéma le brouillage du sens que la théorie traditionnelle reproche à l'écriture. La théorie déconstructionniste du cinéma est une véritable théorie, mais, à l'instar de son modèle philosophique, de la « stratégie générale, théorique et systématique, de la déconstruction philosophique » (Derrida, 1972b : 93), elle ne peut pas l'être à la manière des théories « traditionnelles », elle ne peut pas fixer son objet dans le concept et le système. Il semble qu'il y ait contradiction entre le système et sa traque systématique, n'était le fait que celle-ci n'opère plus de manière logocentrique et confère à l'analyse textuelle un rôle critique incessamment dynamique que les généralisations ne servent que ponctuellement

à synthétiser. La déconstruction refuse toute synthèse, tout dépassement (*Aufhebung*), et fige son dynamisme dans ce que Pierre Zima appelle une « dialectique bloquée », dont la formule a été initiée par Nietzsche (1994 : 26). À titre de curiosité, l'influence de la déconstruction s'est paradoxalement manifestée pour la première fois dans le champ des études cinématographiques à l'occasion de la défense et illustration d'un film avant-coureur du « récit rouge » (selon l'expression de Sollers), *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, supposé réussir le tour de force d'être en même temps dialectique au sens marxiste et redevable de la perspective derridienne de la déconstruction : « l'impossibilité où se trouve l'idéalisme critique à lire ce film, écrivait notamment Jean-Paul Fargier, vient (...) de ce qu'il tente de le décoder avec les clefs de l'écriture phonétique » (1970 :15). La dialectique bloquée, « qui tourne à vide », arrêtée sur l'antinomie, trouve en fait sa relance dans ce qui, aux yeux de Derrida, excède sa stricte formulation : les excès de sens du texte nietzschéen qui manifestent son hétérogénéité fondamentale (1978 : 79). C'est donc bien le texte, en tant que ses référents sont des traces qui ne prennent sens « que dans un mouvement de renvoi différantiel » (1990b : 273), qui sauve du blocage à quoi la pensée philosophique, toujours menacée par le logocentrisme, risque de revenir. Mais, du même coup, parce que le texte devient indispensable, s'ajoute au risque du systématisme critique, celui, adverse, d'une aporie de l'interprétation qui serait toujours contingente, liée à un récepteur donné, à son idiosyncrasie, non sans pouvoir faire autrement que de confirmer la validité générale de la thèse déconstructionniste.

Mais la déconstruction ne présuppose-t-elle pas qu'il serait impossible « de se soustraire au mouvement différantiel de l'écriture » ? demande Marie-Françoise Grange dans un article où, partant des propositions de Ropars, elle propose de considérer que le film offre un double rapport, celui du texte lui-même qui opère a priori un jeu de l'écriture dépersonnalisant – « l'intention qui anime l'énonciation ne sera jamais de part en part présente à elle-même et à son contenu » (Derrida, 1990b : 273) –

et celui du spectateur qui réintroduit tant bien que mal une intentionnalité a posteriori (Grange, 1996 : 55). Grange s'appuie sur une remarque de François Jost : le point de vue change, dit-il, « selon que l'on assigne comme but à la théorie de rendre compte de l'ordre des choses ou du phénomène tel qu'il apparaît au spectateur » (1992 : 31). Dans son hypothèse où la réception du film réintroduirait l'intention (notamment auctoriale) que le texte est censé s'ingénier à brouiller, la lecture déconstructionniste serait moins celle d'un individu réel que celle d'une sorte de machine à interpréter dont le moteur n'aurait d'autre principe que la thèse déconstructionniste elle-même. Un autre problème s'ajoute quand on parle de texte qui se brouille de lui-même ou qui brouille son récepteur. De même que Derrida trouve un terrain favorable dans Mallarmé, ce n'est pas un hasard si les films de Duras et de Godard sont des objets privilégiés pour Ropars ou pour Grange. « Avec India Song, note Ropars, commence un autre propos, qui suivra dans les détours du film la mise en scène d'une écriture se déjouant elle-même par la manière dont elle se réfléchit » (1981 : 121). Autrement dit, dans ce cas, la lecture déconstructionniste est supposée résulter moins d'un point de vue du récepteur-interprète que d'une sorte d'objectivité du texte, conscient de déconstruire, autoréflexif – « le cinéma moderne travaille à la déterritorialisation des signes » (1990 : 13). On retrouve là une difficulté qui semble bien affecter toute relation entre philosophie et film, puisqu'elle concerne autant l'hypothèse du film phénoménologique (moderne au sens néoréaliste) que celle du film déconstructionniste (moderne ou postmoderne ?).

Si la déconstruction prétend être une approche philosophique générale, elle devrait pouvoir s'appliquer à tout film, mais, du même coup, perdrait une partie de son pouvoir explicatif qui illumine, au contraire, l'analyse d'une catégorie particulière de films. Cette remarque rejoint la question, posée précédemment dans ce livre, sur la capacité des formes textuelles à exprimer en tant que telles une philosophie. La théorie du texte disséminé, du texte comme lieu de « conflits structurels, non réductibles à une synthèse, qui restent par définition actifs et ouverts » (Ropars,

1981 : 122), en distinguant certaines formes textuelles (ou des aspects de ces formes cohabitant plus ou moins difficilement avec des aspects divergents – tel Providence de Resnais qui oscille entre déconstruction et organicité), nimbe d'aura des films qui ne sauraient pourtant relever de la déconstruction sans se soustraire à la portée de ce coefficient (réputé) traditionnel de l'art.

La quête du figural

L'œuvre de Jean-François Lyotard ne cristallise pas comme celle de Derrida en un seul label. Sa contribution à la philosophie du cinéma est, sinon contradictoire, du moins relativement disparate. Néanmoins, qu'il s'agisse de plaider pour l'acinéma, de définir l'insaisissable figural (ou encore de fouiller le postmodernisme), son souci de chercher le différentiel contre une supposée tradition de pensée n'est pas moins prégnant que dans la déconstruction. Le texte sur l'acinéma part de l'idée que « le cinématographe est l'inscription du mouvement » (1973 : 357), que le cinéma courant y introduit l'ordre (au sens syntaxique et politique) et donc une sélection qui élimine tout accident (« le fortuit, le sale, le trouble, le louche, le mal cadré, le bancal, le mal tiré »), en sorte que le mouvement n'est jamais donné pour ce qu'il est : « une simple différence stérile dans un champ visuel-sonore » (358). À cela, Lyotard oppose la pyrotechnie, comme celle du petit enfant qui frotte une allumette « pour voir » plutôt que pour allumer le gaz, ou comme l'amour que l'on fait pour lui-même plutôt que pour enfanter. L'acinéma est justement un cinéma qui refuse la domination de la fonctionnalité sur l'action gratuite, pour le plaisir, et, plus précisément, qui refuse la normalisation libidinale (364) que concrétise, par exemple, la mise en scène dont le but est de marquer une double limite : une limite externe entre la réalité et « une aire de jeu » (363), et une limite interne, le cadre où tous les mouvements sont rassemblés, unifiés, réduits à la même norme, la même valeur (364). Pour contrer cette

normalisation, pour réintégrer dans le film ce que la normalité expulse, pour impliquer l'irreprésentable dans la représentation, l'acinéma peut emprunter deux voies : « l'immobilité et l'excès de mouvement » (360) – par exemple, le tableau vivant et son contraire l'exaltation lyrique. On songe à *Passion* de Godard (1982) pour le tableau vivant, à *Carmelo Bene* pour l'exaltation lyrique. Mais Lyotard, dans son article, fait plutôt allusion à la peinture contemporaine et au cinéma expérimental. Sa réflexion reflète la pénétration de ces deux formes artistiques dans le groupe de réflexion de l'université de Vincennes (Paris VIII) dont fait aussi partie Claudine Eizykman qui, ultérieurement, dans *La Jouissance-cinéma* (1976), sous le vocable de l'énergétique, rassemblera à la fois la régulation sexuelle et politique du cinéma dominant, dit NRI – narratif-représentatif-industriel –, et la dépense du cinéma expérimental.

Francesco Casetti (1999 : 234-235) remarque que Lyotard élabore son article dans le contexte d'un autre travail, celui de *Discours, Figure* (1971). Pourtant la principale découverte de ce livre, le figural, est littéralement absente de la conception de l'acinéma ; les deux textes ressortissent à une même idéologie, à la même posture critique du rationalisme et de ce qu'il exclut, mais la nouveauté conceptuelle du figural est comme mise en réserve ; elle est simplement évoquée, lorsque l'auteur avance que son problème n'est pas le quoi et le comment de la représentation, « mais l'exclusion ou la forclusion de tout ce qui est jugé irreprésentable, parce que non-récurrent » (1973 : 364). La réflexion de Lyotard dans *Discours, Figure* comprend deux paliers. De même que, pour l'acinéma, il distingue la mise en ordre du mouvement et les désordres possibles impliqués par la transgression libidinale, il distingue ici du discursif, qui est le lieu de la rationalité du sens, de sa mise en ordre, ce dont l'avènement est d'abord une perception, avant toute compréhension, qui est force avant que d'être sens, qui se présente comme surgissement avant de fonctionner.

Partant d'une critique du logocentrisme comparable à celle de Derrida – analogie renforcée par l'emploi du vocabulaire de la

déconstruction : « construire le sens n'est jamais que déconstruire la signification » (1971 :19) –, Lyotard arrive à une conclusion diamétralement adverse : « le donné n'est pas un texte » et ce qui le caractérise d'abord c'est « une épaisseur ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir » (9). Sa contestation de la linguistique, au lieu de plaider pour le texte contre la parole, milite pour elle ou plutôt pour ce qui l'inaugure : le visage par lequel la parole se présente d'abord. Pourtant, ce qu'il cherche à mettre en avant, et que la culture occidentale aurait occulté, que ce soit Galilée, Hegel ou la peinture perspectiviste, le figural, s'avère posséder la même sorte de propriété fugace, insaisissable que la trace derridienne, un « caractère opératoire et différentiel » note Didi-Huberman (1995 : 95) : la figure, du point de vue du « mode de pensée figural », est « à comprendre comme ce qui met les signes en déplacement, en conversion (...). Le contraire, donc, d'une assise de la signification ». Dans le jeu des rapprochements avec d'autres positions philosophiques, on notera encore, d'une part, au sein même du livre de Lyotard, l'assimilation entrevue avec l'acinéma de la libre énergétique du figural au principe freudien du processus primaire, ou principe de plaisir (par opposition à la normalisation contextuelle imposée par le principe de réalité), et, d'autre part, avec François Aubral, l'émergence du concept de figural dans *Le Visible et l'Invisible*, à l'occasion de « l'affirmation de la présence nécessaire d'une épaisseur d'invisibilité essentielle et constitutive du visible » (1999 : 203). Le figural est à la fois le visible à l'état naissant, non encore circonscrit, évanescent, explosif, le visible tel qu'il se présente d'abord, avant toute représentation, toute sanction sémantique, le visible encore en ce qu'il comporte en lui-même, à titre constitutif, son contraire, l'invisible.

C'est dans l'art que l'énergie figurale explose le mieux parce qu'il apporte, plus que toute autre forme, « un démenti à la position du discours » et s'exhibe d'abord et irréductiblement comme ce qui « se donne à “voir” », non à penser (1971 : 13). L'art nous met face-à-face avec le visible, nous confronte à lui

comme le visage nous présente l'autre. De même que l'acinéma implique une métamorphose du mouvement qui le libère de la mise en scène, l'art figural, qui cherche ou atteint la « beauté » figurale, implique une métamorphose de la figuration qui le libère des mises en ordre perspectivistes ou autres. Ce parallèle indique la présence latente, sous la notion d'acinéma, de celle de figural. Il n'est donc pas surprenant que des théoriciens du cinéma aient fait récemment retour sur cette notion et en aient profité pour rendre explicite sa force conceptuelle en relation avec l'analyse filmique ; le terme tend même à devenir une sorte de sésame des thèses ou des livres qui entendent présenter leur sujet sous le jour compétitif de la rupture théorique.

Philippe Dubois, outre qu'il a fait l'archéologie scrupuleuse de la notion de figural (1999 : 11-24), est en train de développer autour de cette notion une théorie dont les plus gros linéaments sont connus et dont le prolongement dans l'analyse textuelle a été efficacement testé. Dans l'un de ses articles notamment, Dubois lance le défi d'explorer le figural cinématographique dans le cas des mentions écrites (1999). Après tout, si le donné se rencontre par le voir, du texte aussi le voir est l'avant-garde. On notera toutefois qu'il tempère son audace en sélectionnant, plutôt que l'intertitre, les mots ou les textes entre les images, ou l'infratitre, les inscriptions dans l'image, les surtitres, c'est-à-dire les écritures sur l'image, parce qu'ils préfigurent (si l'on peut dire) quelque chose du figural dans leur statut intermédiaire dans et hors la diégèse : « le surtitre est un curieux entre-deux, un véritable corps flottant dans une zone indéterminée » (252). « C'est évidemment avec ce corps flottant que s'expose le mieux le rôle du figural dans l'écriture » : on le soupçonnait, l'efficacité du figural, qui était d'abord avancé comme une généralité de toute figuration, n'est jamais aussi probante que dans certaines sortes de configurations flottantes ou dans la respiration de représentations flottantes où le sens se produit « plutôt par la figuration que par la narration » (1998a : 273), comme la scène de l'apparition de la tempête dans une boule de verre du *Tempestaire* d'Epstein (1947) où le cinéaste, écrit encore Dubois,

« a opté pour tout un travail formel sur l'image et le son, qui vise à incarner dans la matière même de la représentation cinématographique l'effet du motif contenu dans la scène ».

Dubois donne du figural une interprétation moins énergétique (dérivée de l'énergie psychique au sens freudien) que matérialiste, ce qui n'empêche pas sa notion d'être tout autant indécise, et revendiquée comme telle. Significativement, dans les deux textes considérés jusqu'ici, il la cerne par ce qu'elle accompagne mais qu'elle n'est pas : entre le régime de signification du figuré, du lisible, et le régime de la représentation du figuratif, du visible, le figural est de l'ordre du visuel qui est « quelque chose de plus complexe », entre le sensible et l'intelligible : « matière de pensée visuelle, (...) il est une catégorie difficile à traduire et même à appréhender, tant elle opère selon des modes non linéaires (comme le langage) et non transparents (comme l'image) mais plutôt selon des modes associatifs ouverts et multiples de la matière visuelle en elle-même, avec sa part d'irréductible opacité » (1998 : 270). Il est naturel que cette catégorie extraite de la domination du discursif fasse obstacle, au moment de la définir, à la discursivité ; à chose flottante, définition floue (ou l'inverse !). C'est à se demander si le figural n'est pas quelque chose comme l'obstacle épistémologique qui, selon Bachelard, entrave la rationalisation scientifique ; la conviction substantialiste confère à ce qui ressortit à l'intuition une valeur supérieure et davantage encore à ce qui se présente dans l'immédiateté du sensible ; de ce fait, « elle manque du détour théorique qui oblige l'esprit scientifique à critiquer la sensation » (1967 : 102). Bien entendu, il ne faut pas pousser trop loin cette critique, d'autant que, dit le Bachelard poéticien, le philosophe qui a poussé le plus loin qu'il pouvait le rationalisme « doit oublier tout son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique » (1957, 1983 : 1). Le figural serait-il le retour de flamme après l'analyse textuelle d'inspiration sémiologique ? Le figural échappe-t-il à toute préoccupation sémiologique ? Il me semble qu'il a quelque chose à voir avec la

priméité et l'iconicité au sens peircien des termes, lesquels concepts ont eux le mérite de faire l'objet d'un processus rationnel de définition, sans cesser pourtant d'évoquer l'impact du visuel avant les déterminations du visible et du lisible.

Le point de vue analytique

Jean Mitry a consacré de longues pages à commenter ou à citer des textes de Russell, Carnap, Wittgenstein, ainsi que de leurs commentateurs plus ou moins proches. En dépit de sa lourdeur, on mesure aujourd'hui toute l'originalité de cette démarche, tant la tendance philosophique illustrée par ces auteurs est largement sortie de l'ombre où elle était jadis et naguère encore confinée. Et ce n'était pas, de la part de Mitry une simple coquetterie intellectualiste. Il en tirait d'intéressantes conséquences : par exemple : « les images filmiques, étant images du réel, ne sauraient être sujettes à contradiction » ; « l'invraisemblance au cinéma n'est jamais dans les images, (...) mais seulement dans ce qu'elles postulent » ; « en ce qui concerne les images, la logique est immédiate (...). La forme logique ne concerne (...) que la façon d'organiser ces images, d'établir leurs relations en vue de quelque finalité expressive » (1963 : 91). Cette attitude est exemplaire d'une démarche analytique – comme on nomme la tendance philosophique dont il est question ici, née de la logique soit pour en tirer une philosophie, soit pour s'en servir comme base ou comme étalon. À l'instar de la phénoménologie, c'est une démarche, une méthode. Là s'arrêtent leurs ressemblances. Roger Pouivet en donne une idée assez claire, même s'il la saisit dans le cadre restreint du nominalisme, en la caractérisant par l'économie ontologique et par le recours systématique à l'analyse logico-linguistique (1996 : 11). Certains partisans de la philosophie analytique ne sont pas aussi économes que les nominalistes, mais la plupart d'entre eux adoptent en tout cas la prudence ontologique ; certains ne tirent pas directement leurs instruments

de l'analyse des structures logiques ou linguistiques, mais la plupart abordent leurs objets comme s'ils appartenaient à ces structures. Si la démarche analytique a une morale méthodologique c'est de penser en logicien, y compris, comme le fait Mitry à sa façon, pour montrer que ce que l'on étudie diffère du fonctionnement proprement logique.

Arthur Danto exemplifie parfaitement la logique sans référence explicite à la logique qui caractérise nombre de démarches analytiques dans « Images mouvantes » (« Moving Pictures », 1979, 1998) où il développe un parallèle des arts au long duquel le cinéma se rapproche tantôt de la photographie, tantôt du théâtre, et tantôt s'éloigne de l'un ou de l'autre – non sans l'interrompre un moment pour préciser qu'il n'est pas « en train de faire de la botanique, de chercher une nouvelle classification des arts », mais qu'il « cherche plutôt ce qui dans le cinéma en tant qu'art peut concerner la philosophie » (1998 : 42). Cette perspective diffère de celle de Deleuze qui, à l'orée de L'Image-mouvement, déclare proposer une « taxinomie, un essai de classification des images et des signes » (1983 : 7) et n'accepte de contribuer par là à une histoire du cinéma qu'en tant qu'« histoire naturelle » (1990 : 67) – bien qu'elle égrène dans l'ordre de leur apparition les différents avatars de ces signes (Rancière, 2001 : 148), et que le distinguo entre image-temps et image-mouvement induise une discussion historique sur leur coupure (Leutrat-Liandrat-Guigues, 2001 : 96). Deleuze cherche les critères pour discerner diverses sortes d'image cinématographique, Danto un critère pour distinguer l'image cinématographique d'autres sortes de signes.

Le résultat paraît mince : les moving pictures sont « exactement cela : des images qui bougent, et pas exactement (ou nécessairement) des images de choses mouvantes » (1998 : 51). Il peut y avoir des images mouvantes de choses immobiles comme des images immobiles de choses mouvantes. C'est donc la mouvance de l'image qui constitue l'innovation sémiotique introduite par le cinéma (Calder mit la sculpture en mouvement, mais ces mobiles n'étaient pas des images) et cela est fort

important si l'on considère, comme Kant le suggère déjà en observant que la représentation de la permanence n'est pas nécessairement permanente tandis que celle du mouvement n'est pas nécessairement mouvante, « que les propriétés de la chose représentée ne sont pas nécessairement des propriétés de la représentation ». Identifier le mouvement dans une peinture, c'est produire une inférence sur la base de ce que l'on observe et de notre savoir sur le médium considéré. Avec le cinéma, nous n'avons plus besoin d'inférer : « nous ne voyons pas seulement que les choses bougent, nous les voyons bouger » (53), en train de bouger. « Une expérience de la kinésis, n'est pas nécessairement une expérience kinésique » (54) : le cinéma, qui est une expérience kinésique, rejoint celle de l'architecture, « qui n'est pas faite pour être seulement regardée mais traversée en mouvement » ; cela explique « la force intime qu'ont les films sur nous », surmontant la distance spectatorielle, nous projetant dans des scènes dont sommes en même temps absents, à condition toutefois d'oublier « la médiation de la caméra » ; moyennant certaines conditions (film en couleur, caractère figuratif) notre expérience de l'illusion de la kinésis se transforme potentiellement en « illusion kinésique ». Cette illusion est rompue par le brutal décadage de caméra, le sujet du film n'étant plus ce que la caméra cadre, mais le fait qu'elle cadre, qu'elle observe, qu'elle filme. Alors le film parle de lui-même, à la manière dont, dans l'art moderne, l'art devient son propre sujet, « dans un mouvement de pensée parallèle à celui de la philosophie, en ce que c'est en fin de compte de la philosophie que parle la philosophie ». Mais le film, même de fiction, ne devient-il pas alors un documentaire sur le cinéma ?

Dans l'écart entre l'épluchage minutieux d'une propriété somme toute banale du cinéma comme moving picture et la conclusion en suspens qui laisse entendre la difficulté ou le risque qu'il y a à s'évader de cette propriété fondamentale, à la réfléchir là où elle opère, on mesure à la fois ce que la pensée de Danto doit à la tradition analytique et ce qu'il doit en même temps à la pensée dite « continentale » : il convoque Sartre pour demander si le film,

dans le cas général, ne ressort pas de « la conscience de quelque chose comme son objet intentionnel » alors que, dans le cas de la réflexivité du cinéma sur ses propres procédés, il s'assimilerait à « une sorte de conscience non-thétique de la conscience elle-même » (55)... Cette rencontre de l'analytique et du continental ne va pas de soi, du moins à considérer la manière dont Richard Allen et Murray Smith, les préfaciers de *Film Theory and Philosophy*, présentent le face-à-face des deux grandes tendances. Du point de vue de la communauté des études cinématographiques (*academic film community*), une entité qu'ils inventent pour l'occasion, la philosophie continentale serait « ambitieuse, spéculative et politiquement engagée », tandis que sa concurrente analytique serait « étroite, technique et inconsciente de l'implication politique » (1997 : 2), une appréciation grossière qu'ils n'ont aucune peine à démontrer, mais à laquelle ils substituent un jugement de vérité tout aussi brutal et simpliste : l'analytique est clair et précis, le continental, ambigu et obscur !

Si, néanmoins, l'Introduction d'Allen et Smith est riche de précisions sur la méthodologie analytique (et si le recueil de textes lui-même est d'un grand intérêt), elle présente un autre défaut : le camp analytique anglo-saxon y est représenté par des théoriciens du cinéma ou intéressés par lui ; le camp « continental », lui, est incarné par Adorno, Derrida, Foucault, Lacan, etc., c'est-à-dire par des penseurs « généralistes », sans même s'inquiéter de ce qu'ils auraient pu dire du cinéma ni de ce que l'on en dirait en s'inspirant d'eux ; et sans s'intéresser du tout aux théoriciens du cinéma continentaux – à deux exceptions près : Jean-Louis Baudry, traduit en anglais (in Philip Rosen, dir., 1986), donc influent dans la sphère anglo-saxonne, mais dont Noël Carroll se fait fort d'avoir démonté le système (1988), et Deleuze dont la contribution, trop étroitement liée au bergsonisme, « semble n'être qu'une curiosité » (1997 : 22)... Le débat (le combat ?) est inégal. Mais la position analytique dure, représentée par exemple par Carroll dans sa critique de Baudry, n'est pas moins fragile que ce qu'elle dénonce. Elle hésite entre

deux attitudes : prendre les thèses continentales comme des arguments, comme s'ils étaient explicites et précis, et les démontrer en tant que tels ; ou bien les évacuer d'un revers de manche en tant qu'elles seraient purement métaphoriques, obscures, voire obscurantistes, et, par là, négligeables du point de vue du raisonnement, de l'idéal épistémologique à quoi il ressortit. Il ne s'agit pas ici défendre becs et ongles Baudry dont le bricolage lacano-marxiste (mâtiné d'Husserl) n'est plus tout à fait recevable tel quel – cf. le renouvellement de la discussion autour de la notion de dispositif dans Aumont (1995 : 52 sq.) –, ni même Deleuze dont le bergsonisme n'est pas à l'abri de toute critique. Il ne s'agit pas davantage de défendre à tout prix le camp « continental » contre l'analytique, d'autant que cette division qui oppose un terme géographique à un terme méthodologique manque elle-même de cohérence ; il ne s'agit que de mesurer, dans tout discours peu ou prou assimilé ou assimilable à un des deux camps, ce qui est sérieux de ce qui ne l'est pas, ce qui est pensé de ce qui n'est qu'avancé. Par exemple, Allen-Smith rendent compte ainsi d'un argument de Carroll contre Baudry : « La théorie sémiotique de l'illusion est fausse [je souligne] : les représentations – cinématiques ou autres – ne nous déterminent pas en général à croire que ce qu'elles représentent est réel » (1997 : 20). Vis-à-vis de la théorie de Baudry, de la notion metzienne d'« hallucination paradoxale » (1977), de ce que l'on peut induire de la théorie peircienne de l'iconicité (cf. Chateau, 1997) et des subtiles analyses d'Edgar Morin – « ce qu'il faut interroger précisément, c'est ce phénomène étonnant où l'illusion de réalité est inséparable de la conscience qu'elle est réellement une illusion, sans pourtant que cette conscience tue le sentiment de réalité » (1985 : XII) –, ce contre-argument tranchant apparaît vraiment naïf...

Les textes réunis dans *Film Theory and Philosophy* donnent une meilleure image de l'effort dit analytique pour ensemençer la théorie du cinéma, non sans aligner un certain nombre de naïvetés que la stratégie analytique, définie contre ce qu'ils appellent « la stratégie de l'obscurité », veut faire passer pour

parangon de la rigueur. Par exemple, le retour brutal à un certain réalisme de l'image cinématographique contre la sémiotique de l'illusion. Mais, s'il y a bien une stratégie analytique, c'est de disperser la contradiction dans l'intertexte, plutôt que de la faire proliférer dans un seul texte dont la complexité confine à l'obscurité. Par exemple, un auteur avance-t-il, contre Althusser, une théorie de l'idéologie comme fausse croyance, par conséquent susceptible d'être démentie par les faits, qu'un autre oppose à cette réduction empiriste une théorie de l'idéologie comme « image morale » qui redonne des couleurs à la source althusérienne (1997 : 242). Qu'il s'agisse d'idéologie du film, plus ou moins contre Althusser, ou de théorie de la représentation, en visant Baudry, Lacan et quelques autres, la philosophie analytique du cinéma semble revenir sur des sujets qui intéressent beaucoup moins les chercheurs du continent aujourd'hui (c'est pourquoi la polémique d'Allen-Smith tombe à plat) ; mais elle s'intéresse aussi à des secteurs de pensée quelque peu négligés, à tort ou à raison, par les « continentaux » : en particulier celui des gender studies et des théories féministes du film, où il se trouve que la pensée « continentale » est très influente (j'y reviens plus loin).

En ce qui concerne la théorie de la représentation filmique, *Film Theory and Philosophy* parvient néanmoins à instaurer un intéressant débat entre les théoriciens sollicités, Noël Carroll, Gregory Currie, Richard Allen et Kendall Walton. Trois raisons au moins alimentent ce débat : la première est sans aucun doute l'effet d'ensemble, à ne pas confondre avec le suivisme, qui procède du fait que, conformément à un habitus anglo-américain, les auteurs répondent les uns aux autres, réfutant l'adversaire pour mieux faire valoir une nouvelle thèse (le revers de la médaille étant une certaine tendance à refermer la discussion sur un petit cercle d'initiés) ; la seconde réside dans l'entrée en lice des arguments cognitivistes ou du cognitivisme lui-même qui s'avère être un adversaire coriace, non seulement pour la philosophie de l'esprit, mais pour la sémiotique de la représentation ; la troisième raison réside dans le fait que les théories du cinéma qui émanent

des diverses interventions fonctionnent souvent dans le cadre plus large d'une théorie générale de la représentation, valable pour toute sorte d'image (peinture, photographie, cinéma), tel *Mimesis as Make-Believe* (1990), le grand livre de Kendall Walton qui a joué, récemment, un rôle comparable à celui que joua en son temps *Languages of Art* de Goodman (un rôle attractif-répulsif mesurable, dans la sphère anglo-américaine, au taux de gloses et d'entregloses peu ou prou critiques qu'un livre entraîne autant qu'au nombre de vocations qu'il suscite). Pour aller vite, il y a deux idées-phares dans ce livre : la première tourne autour de l'idée exprimée par le mot *make-believe* que l'on peut traduire par « faire semblant » en pensant comme Walton aux jeux d'enfant, puisqu'il s'agit d'une intéressante théorie de la fiction en tant que conséquence de la représentation ; la seconde est plus douteuse, s'agissant de l'affirmation de la transparence de la photographie et, par conséquent, du film, à la différence de l'image handmade, picturale ou autre, une théorie qui ne peut qu'entraîner d'interminables discussions sur sa compatibilité avec la théorie de la représentation où elle prétend pourtant se situer. Il ne suffit pas d'affirmer que cette thèse de la transparence persiste en dépit des objections et de la difficulté de l'argumenter (1997 : 67) ; l'invoquer ainsi comme un fait incontournable, et prendre pour argent comptant l'idée corrélatrice que l'image photographique fixe ou mobile « nous met en contact plus étroit avec le monde que les peintures "faites à la main" », n'est-ce pas abandonner le terrain de l'argumentation pour celui de l'idéologie (dogmatique ?), au sens de l'adhésion à des représentations mentales soustraites à la discussion rationnelle ?

Quant au débat analytique-continental, il faut souligner encore la relativité de tout tableau manichéen en évoquant la manière dont certains arguments, schèmes de pensée ou concepts d'origine analytique ont récemment pénétré la sphère continentale (outre que cela s'est déjà passé auparavant, si l'on songe à nouveau à Mitry). Dans *Langages de l'art*, Nelson Goodman, à partir d'une réflexion sur l'authenticité de l'œuvre d'art, remarquant qu'en peinture la contrefaçon existe, alors qu'en

littérature et musique cela n'a pas de sens, propose de distinguer deux types d'œuvres ou d'art : « Désignons une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité. (...) Ainsi la peinture est autographique, la musique est non-autographique ou allographique » (1968, 1990 : 147). Le travail de ce distinguo est suivi, dans *Langages de l'art*, par une réflexion sur la notation qui permet de différencier la partition musicale qui « fonctionne dans une notation et définit une œuvre », l'esquisse qui « ne fonctionne pas dans une notation mais est elle-même une œuvre » et le script [au sens non cinématographique de tout ce qui est une œuvre littéraire] qui « fonctionne dans une notation et est lui-même une œuvre », en sorte que « dans les différents arts une œuvre est différemment localisée » (249). *L'Œuvre de l'art, I*, de Gérard Genette est consacré à une longue discussion des propositions goodmaniennes, ainsi qu'à leur réforme terminologique (notamment par l'antinomie immanence/transcendance) qui prend parfois des accents husserliens. Prenant en compte le théâtre, il souligne notamment l'étroitesse de la notion de notation et propose celle, plus large, de dénotation, pour... dénoter les « divers moyens verbaux, diagrammatiques ou autres de consigner un objet d'immanence, et éventuellement d'en prescrire l'exécution » (1994 : 109). La notation serait un cas particulier de dénotation, « un cas privilégié » même vers lequel les autres moyens tendent peu ou prou. Si les propositions de Genette répondent à de vrais problèmes négligés par Goodman, le choix de « dénotation » est d'autant plus malheureux que cette notion a dans la tradition analytique et, évidemment, chez Goodman un tout autre sens qui est un sens technique et général : une image représente quelque chose quand elle le dénote ; la représentation est une espèce particulière de dénotation (1990 : 35). Quoi qu'il en soit, l'intérêt de cette discussion pour la philosophie du cinéma a été remarqué par François Jost dans un texte où, à la suite de Genette, il s'interroge sur l'applicabilité des théories

goodmaniennes aux arts du spectacle et, plus spécialement, au cinéma : au scénario dont Goodman dit simplement qu'il est « dans une relation à l'œuvre aussi vague qu'une description verbale d'une peinture à la peinture elle-même » (Pasolini invite à davantage de précision avec sa « structure tendant vers une autre structure ») et au film lui-même qu'il assimilerait au régime autographique de la photographique, caractérisé par la singularité (empreinte du réel) et la multiplicité (image reproductible) (1990 : 250 et 195). Jost, en se fondant sur une analyse du cinéma primitif (pour conserver un adjectif que le politiquement correct remplace par des circonlocutions pédantes), remarque notamment que « le film est d'abord reçu comme une œuvre allographique », à condition avec Genette de considérer l'allographie comme culturelle plutôt qu'ontologique, puisque l'autographie du film n'est attribuée qu'à la performance de l'acteur, le réalisateur n'étant perçu que comme « un exécutant anonyme et substituable » (1998 : 156-157). Sur cette base, il établit un lien entre les propositions de Goodman révisées par Genette et la question de l'auteur, proposant de distinguer entre auteur allographique et auteur autographique : dans le régime allographique l'auteur est distancié de l'œuvre puisqu'elle est exécutée ; au contraire, « ce qui valorise l'autographie, c'est le sentiment qu'à travers elle le corps, comme individualité unique et irremplaçable, s'y écrit » (159).

Le défi des sciences humaines

Dans le champ analytique en général, le dialogue de la philosophie avec les sciences ne pose pas de problème puisqu'il y a entre elles au moins une connivence intellectuelle. Dans le champ de la théorie analytique du cinéma, pourtant, les résultats de la sémiologie du cinéma qui a représenté une tentative pour introduire l'esprit scientifique dans la théorie du cinéma sont ou bien rejetés (surtout lorsqu'ils semblent trop compromis avec le marxisme et la psychanalyse) ou bien tout simplement ignorés.

C'est évidemment le modèle scientifique européen, essentiellement linguistique, qui est rejeté ; on lui préfère aujourd'hui le cognitivisme (voir plus loin). Le dialogue philosophie-sciences (plus ou moins « dures ») ne saurait être ni réduit à ce genre de choix dictés par une tradition culturelle ni éludé ; mais la philosophie dans sa version puriste, celle de la philosophia perennis comme celle de philosophies modernes qui en perpétuent le fantasme tout en sapant les fondements, a tendance à n'admettre d'épistémologie que des autres, des sciences, de ce qui n'est pas philosophie.

Cette tendance était flagrante dans la théorie de la connaissance kantienne ou apparentée qui préférait à l'épistémologie, en tant qu'analyse des instruments et des moyens du savoir, la gnoséologie, c'est-à-dire l'analyse directe des moyens de l'esprit. La mise en doute de la notion d'esprit – devenu mind, sinon brain, plutôt que spirit – n'a pas remis en cause cette préférence rétrogradée au rang de défense du territoire, de revendication d'autonomie d'une noble discipline intellectuelle menacée par la vulgarité des sciences. En témoigne, par exemple, la violence des diatribes de Deleuze contre la sémiologie du cinéma ; le fait qu'il ait régénéré la théorie du cinéma en y introduisant plus profondément que ces prédécesseurs, et plus brillamment qu'eux, la philosophie ne justifie nullement son mépris pour les théories du cinéma, notamment sémiologiques, dont certains arguments portant sur des questions, certes, modestes au regard des « grands problèmes », risquent fort de s'avérer plus résistants que leurs répliques philosophiques en raison de la solidité de leur armature méthodologique. On l'a vu, la question du rapport à la théorie du cinéma est cruciale. La tentation du philosophe de s'en exclure superbement ne peut que décourager le chercheur non-philosophe qui aurait pu croire que la philosophie s'adressât quand même à lui ; quant à la philosophie elle-même, elle peut sans doute s'enorgueillir de son splendide isolement, mais, dès lors, comment pourrait-elle encore revendiquer de comprendre en profondeur le fonctionnement d'arguments, de méthodes, de

schèmes de pensée que son ambition épistémologique la pousse pourtant à décrire ? On peut revendiquer avec Habermas l'épistémologie critique (1973) qui consiste à ouvrir la philosophie à la compréhension des formes de rationalisation intellectuelle qui lui font concurrence (cf. Chateau, 2000b). La théorie du cinéma est un champ de bataille où ces rationalisations diversifiées se confrontent au sujet du cinéma, y compris la rationalisation philosophique. Lorsqu'une discipline veut en dévaluer une autre, elle invente une représentation dans laquelle celle-ci apparaît tout d'un bloc, sans nuances, sans débats. Bergson dévalue la science en inventant la science. La théorie du cinéma n'est pas plus monobloc que la philosophie ; elle est peuplée de théories différentes et rivales.

Les sciences de la cognition

Cependant, il arrive que la discussion prenne un tour plus acerbe, lorsqu'une discipline prétend révoquer en doute les problèmes où une autre cherche son fonds de commerce. Vis-à-vis de la philosophie, on peut dire que les sciences cognitives oscillent entre les deux postures. Certains cognitivistes (Jerry Fodor, par exemple) préconisent une démarche a priori (dite aussi top-down) qui part de questions soulevées par la philosophie ou la psychologie traditionnelles sur la croyance, le désir, le souvenir, etc., pour aller vers les mécanismes mentaux à travers le symbolisme qui les concrétise ; au contraire, d'autres (par exemple, Patricia Churchland) évacuent ces problèmes « traditionnels », jugés fallacieux, et préconisent une démarche a posteriori (bottom-up) qui tire directement ses inférences de l'analyse des structures et des opérations du cerveau (cf. Dortier, 1999 : 124-125). En quelle façon la considération d'un médium comme le cinéma peut-elle constituer un critère pour trancher ce dilemme – ou, plus modestement, pour aider à le trancher ? Il semblerait de prime abord que le cinéma, non plus que tout autre médium, ne puisse guère intervenir dans la discussion sur la

nature du fonctionnement mental que l'on élabore son modèle a priori comme a posteriori. Il peut intervenir, en revanche, dans l'instance médiatrice, symbolique, du moins dans l'hypothèse où sa considération est tenue pour utile. À cet égard, comme l'a remarqué Gilles Thérien, l'emprunt au cinéma des catégories de script, cadre (frame) n'est pas insignifiant (1992 : 117 – cf., à ce sujet, une discussion dans Perron, 2001 : 275 sq.). Par exemple, dans son article fondateur de 1975, Marvin Minsky propose le concept de frame (cadre) qu'il définit comme « une structure donnée pour représenter un stéréotype de situation » (1975 : 212). Quand je pénètre dans une chambre, je la saisis d'abord à l'aide d'un room-frame, cadre-chambre ; ensuite, au sujet des actions que je peux y effectuer, Minsky parle de « scénario ». Jusqu'à plus ample informé, néanmoins, il semble que le rapport de l'analyse cognitive (ou cognitiviste, mais on peut préférer éviter la nuance doctrinale que cet – isme connote) au cinéma concerne moins l'opportunité qu'il offrirait de découvrir ou d'approfondir des mécanismes mentaux que le fait qu'il puisse servir de terrain, privilégié ou non, à l'étude préalable et extérieure des mécanismes mentaux. On peut y ajouter cette plus-value, à l'instar de Jullier dont l'ambition dans *Cinéma et Cognition* est de « décrire au sein de l'architecture mentale commune à tous les humains, les mécanismes mis en jeu par le dispositif cinématographique » (2002a : 12). C'est, pour l'instant, dans ce va-et-vient entre le général et le spécifique que la science cognitive s'introduit dans la discussion sur la relation du spectateur au film et peut espérer rivaliser avec la phénoménologie autant qu'avec la sémiologie.

Il ne convient pas plus de repousser cette discipline sous prétexte du scientisme qu'elle cultive en apparence que de se laisser impressionner par les vérités qu'elle assène en laissant simplement entendre qu'elles seraient vérifiées ou vérifiables. Laurent Jullier remarque que plus on se rapproche d'une représentation symbolique des mécanismes mentaux moins on dispose de vérifications expérimentales. Ainsi « hormis quelques études à propos du synchronisme audiovisuel et du mouvement

apparent, les expériences intéressant directement le cinéma ne semblent pas passionner les laboratoires d'obédience cognitiviste » (196). Il y a quelques années, Michel Denis, faisait le bilan des théories psychologiques de l'image cinématographique et, constatant leur grande abondance, notait que « certaines de ces théories, jamais soumises à la moindre vérification expérimentale, sont pourtant invoquées comme faits de connaissance » (1979 : 309). Si l'on peut agréer l'idée que la science cognitive, psychologique, psychophysiologique, neurobiologique, etc., ne peut pas se passer durablement de vérification expérimentale, on doit se demander ce qu'est la vérification pour l'expérience spectatorielle du film. La distance entre le protocole expérimental d'une expérience scientifique et le vécu concret de l'expérience spectatorielle mesure sans doute l'énorme distance qui reste à parcourir, s'il est possible de le faire, pour rapprocher la science de la connaissance de l'activité quotidienne.

Gender et cultural studies : un choc idéologique

En revanche, c'est ce rapprochement qui a semblé s'opérer presque miraculeusement dans l'influence sans cesse croissante d'une perspective d'abord idéologique plutôt qu'épistémologique : les gender et cultural studies. Du point de vue d'une conception épistémologique qui isole radicalement la science de l'idéologie, de la politique et de l'éthique, l'opération est non seulement miraculeuse mais fallacieuse. Mais il en va tout autrement dans l'optique du marxisme évidemment, ou de la Théorie critique qui entend, à l'encontre du positivisme, à la fois désolidariser la philosophie de l'ordre social et la soumettre à l'épreuve du processus socio-historique. De cette sorte de révolution épistémologique qui ébranle le critère d'objectivité scientifique en y impliquant l'idéologie, il y a un autre précédent : la psychanalyse dont le processus autoréflexif implique le sujet de l'analyse comme critère d'une épistémè. Cette sorte de solidarité

épistémologique entre les deux explique partiellement le succès des théories althussérienne (l'idéologie comme rapport imaginaire des individus à leur situation réelle) et lacanienne (théorie de la construction du sujet comme modèle du dispositif cinématographique et des relations spectatorielles) dans le champ des gender et des cultural studies, une influence continentale qui ne pouvait manquer de faire tiquer les « analytiques » (cf. Allen-Smith, 1997 : 7, 241 ; Jennifer Hammett, *ibid.* : 244 sq.).

Le corpus des gender studies déborde déjà de contributions et de problèmes. Il faudrait, de toute urgence, lui consacrer un livre comparable au mien, d'autant que la communauté académique française (comme ils disent) est notoirement sous-informée – voire hostile, moitié par méconnaissance, moitié, disent certaines féministes américaines, parce que le point de vue patriarcal y est désespérément prégnant. Je me contenterai donc de dégager quelques grandes lignes et quelque problèmes, en me concentrant sur la théorie féministe du film (cf. Casetti, 1999 : 246 sq.). On lui connaît au moins quatre dimensions fondamentales : la critique idéologique ; la méthodologie sémiotique-psychanalytique ; la lecture féministe des films et leur critique historique ; le contre-cinéma féminin. Dans son article fondateur, « Le cinéma de la femme comme contre-cinéma » (1973), Claire Johnston s'interroge sur les stéréotypes filmiques de l'homme et de la femme ; elle constate que celle-ci est bien davantage stéréotypée que celui-là, que l'iconographie masculine renvoie à l'individualité tandis que celle de la femme renvoie au mythe. Ici, la critique idéologique, fondée sur le postulat althussérien que « ce que la caméra saisit (...) c'est le monde "naturel" de l'idéologie dominante » (1973, 1976 : 214), dénonce le point de vue patriarcal qui ravale la femme à son mythe. Claire Johnston prend pour base un point de vue sémiologique dissociant les signes des choses, en sorte que les images filmiques doivent être considérées comme des représentations symboliques, loin qu'une caméra innocente puisse imprimer sur la pellicule des traces de la réalité telle qu'elle.

La méthodologie sémiotique-psychanalytique est accentuée par Laura Mulvey dans « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975) qui pose que nos représentations structurent (au sens lacanien) notre relation consciente ou inconsciente au monde. Il ne s'agit pas simplement de considérer les formes de la représentation filmique de la femme, mais aussi, puisque ces formes ne sont pas déterminées par la réalité représentée, de s'interroger sur le dispositif de vision instauré par le spectacle filmique – comme système de représentation, « le cinéma pose la question des manières dont l'inconscient (formé par l'ordre dominant) structure les modes de vision et le plaisir du spectacle » (1975 : 7) –, et, par voie de conséquence, sur la manière dont la femme est impliquée par la relation spectatorielle. Dans le cadre du cinéma classique où voyeurisme (désir de posséder l'inaccessible image écranique) et narcissisme (besoin de s'identifier pour se reconnaître soi-même) sont solidairement sollicités, il y a une profonde dissymétrie entre les rôles de l'homme et ceux de la femme : celui-là, acteur de la diégèse, regarde, et est objet d'identification, celle-ci, objet passif de la diégèse, est regardée, et est objet de désir. Le cinéma s'adresse à un spectateur ; la spectatrice n'a d'autre issue que de s'identifier à cette posture qui la dévalue. Laura Mulvey ne s'arrête pas là (considérant notamment la manière dont les cinéastes parviennent à surmonter la peur de la castration que produit l'absence de pénis chez la femme), mais, comme le note Casetti, son hypothèse mettant essentiellement l'accent sur le regard, « instrument du double plaisir que le cinéma active, trait qui caractérise les personnages de l'histoire, axe qui relie l'écran à la salle », dès lors « gaze, look, pleasure, etc. deviendront des mots clés au sein de la recherche féministe » (1999 : 250-251).

Ces propositions ont suscité une cascade d'autres propositions et contre-propositions parce qu'elles laissaient en suspens certains problèmes ou, mieux encore, parce qu'en en résolvant certains elles en faisaient apparaître de nouveaux, jusqu'ici insoupçonnés (au point que ceux – ou celles – qui désapprouvaient la perspective ont pu avancer que ces nouveaux

problèmes étaient créés de toute pièce). Par exemple, si le point de vue patriarcal est vraiment dominant, cela n'implique-t-il pas la nécessité de l'adopter, la femme ne pouvant rien faire d'autre que d'endosser en tant que spectatrice ce point de vue qui l'exclut ? Si elle peut s'y soustraire par une libre décision n'est-ce pas minimiser le caractère coercitif du dispositif ? Si la domination est liée au dispositif comment peut-elle être considérée comme une caractéristique du cinéma dit classique qui n'est qu'une forme culturelle et historique temporaire, et comment certains films, mettant au premier plan une femme active, objet d'identification, ou tout simplement faits par des femmes, peuvent-ils échapper au point de vue patriarcal ? Si le point de vue féministe est prescrit par les films du contre-cinéma ne peut-on pas craindre qu'il n'impose à son tour une coercition spectatorielle ? Et ainsi de suite. Pour m'en tenir à une réponse à ces questions parmi une prolifération d'hypothèses, à la faveur d'analyses textuelles ou historiques et en interaction avec le contre-cinéma, dans *Women and Film* (1983), Ann E. Kaplan propose de dissocier le corpus du film classique hollywoodien, qui relève bien de l'analyse de la domination patriarcale en corrélation avec la théorie du dispositif spectatorial, du corpus du film hollywoodien contemporain qui, approfondissant certaines tendances en germe dans le film noir, porte l'empreinte du tournant sexuel des années soixante – relâchement des codes puritains et, sous l'impulsion des mouvements féministes, appropriation par la femme de sa propre sexualité. Loin toutefois que la reconnaissance d'altérité soit pleine et entière (dans un film exemplaire comme *Looking for Mr Goodbar* (1977), Teresa, la femme libérée, resterait sous la coupe de la loi patriarcale), les femmes sont encore réduites au silence et soumises au désir masculin ; ce n'est que dans un troisième corpus que la situation changerait peu ou prou radicalement, celui du cinéma indépendant féminin (Marguerite Duras, Margarethe von Trotta, Yvonne Rainer, Sally Potter, Michelle Citron, etc.) où se manifeste la tentative de « découvrir pour les femmes une voix et une subjectivité, un lieu d'où parler » ou « de définir ce que le "féminin" pourrait être dans un système

qui a tout fait pour définir la féminité pour les femmes » (1983 : 8). Le glissement épistémologique au fil de l'inventaire de ces trois corpus ne va pas sans poser quelque problème : dans les deux premiers, le film, dont l'auteur n'a même pas besoin d'être nommé, est considéré comme un document où peut se lire plus ou moins clairement la domination patriarcale ; dans le troisième, il s'agit de considérer les stratégies d'auteures qui témoignent du projet d'une appropriation féminine du film. C'est là un indice de la difficulté des gender studies à dialoguer avec l'esthétique.

L'auteurisme est une cible privilégiée des gender studies, il ne l'est pas moins des cultural studies, définies comme un champ d'étude qui vise « à appréhender le champ culturel en dehors des normes de la culture dominante », comme l'écrivent Noël Burch et Geneviève Sellier dans *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, où les deux perspectives, gender et cultural, se rencontrent dans le cadre d'une étude historique alimentée par des analyses de films (1996 : 310). L'auteur cumule instance patriarcale et instrument de « légitimation culturelle ». En dehors de l'aspect esthétique, on peut considérer que la théorie féministe ou, plus largement, des gender, a mis l'accent sur l'intérêt de repenser dans une perspective critique, non seulement sous l'angle du sexe, mais du point de vue de tout angle culturel, les prénotions idéologiques dominantes. Dans son grand livre sur l'orientalisme, Edward Saïd a ouvert la voie en montrant que la relation d'accessibilité entre le monde occidental et le monde oriental est unilatérale et fondée sur la domination du premier sur le second, « un rapport entre partenaires fort et faible », en sorte que « le savoir sur l'Orient, parce qu'il est né de la force, crée en un sens l'Orient, l'Oriental et son monde » ; dans l'orientalisme, « l'Oriental est contenu et représenté par des structures dominantes » (1978, 1985 : 55). Il y a une communauté d'intérêt entre gender et cultural : le point de vue de la critique idéologique, qu'il s'agisse de chercher une culture socialement dominée – féminine, mais aussi homosexuelle ou noire (cf. Tommy L. Lott in Allen-Smith, 1997) – au sein d'une culture dominante ou de chercher à isoler de la représentation dominante des cultures

politiquement dominées qui existent à l'écart de la culture dominante – les cinémas ethniques, par exemple, doivent affronter le défi de rendre compte de la spécificité de l'aire culturelle à laquelle ils appartiennent à l'aide d'un instrument inventé par la culture dominante, éventuellement introduit dans leur aire par la colonisation, etc.

À ce tableau décidément incomplet, on ajoutera la tendance toute récente d'une étude et d'une pratique interculturelles du cinéma à la fois liées à la revendication d'expression politique et poétique des minorités et au souci de tirer de l'hybridation des cultures de nouvelles formes supposées libératrices des représentations dominantes monoculturelles. On notera que, dans ce cadre, réapparaît une solution déjà envisagée dans le cadre de la théorie féministe. Kaplan envisageait, par-delà la critique idéologique, « la possibilité que l'expérience sensuelle/physique puisse "percer" les discours patriarcaux » (1983 : 3). Dans *The Skin of the Film, Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Laura Marks, qui développe une conception haptique du cinéma, écrit : « Pour les artistes interculturels il vaut mieux penser à la peau du film non pas comme un écran, mais comme une membrane qui met son spectateur en contact avec les formes matérielles de la mémoire » (2000 : 243).

Chapitre 5

L'esthétique du cinéma (1) : le point de vue de la réception

L'aïsthèsis cinématographique

On peut logiquement aborder l'esthétique par l'idée de sensibilité en s'appuyant sur le fait que sa racine est le mot grec aïsthèsis – sensation, sensible, perception, etc. Cette démarche appelle un point de vue objectif ou subjectif. Historiquement, c'est ce dernier qui a prévalu au moment où naissait l'idée d'une discipline esthétique sous la plume de Baumgarten au milieu du XVIII^e siècle. Il était à la recherche d'une logique de la sensibilité différente de la logique intellectuelle, redevable d'une faculté de l'esprit particulière, elle-même différente de l'entendement. À cette logique il associait donc une certaine sorte de vérité, dite vérité esthétique, de nature subjective, caractérisée par l'esprit de finesse, à la différence de la connaissance distinctive du réel (1988). Tandis que, pour nombre d'esthéticiens, la voie la plus proprement esthétique est celle de la subjectivité, dès lors que l'on considère un médium ou un art particulier, c'est l'objectivité qui l'emporte. On considère alors que les objets susceptibles de nous toucher esthétiquement possèdent eux-mêmes des propriétés de l'ordre du sensible : qualités matérielles, tactiles, visuelles, sonores, etc. Alors que du point de vue subjectif on vise un mode d'appréhension de n'importe quel objet, une certaine disposition d'esprit, du point de vue objectif on s'intéresse plutôt aux différenciations possibles des objets et, mieux encore des médiums, quant à leur capacité respective à solliciter tel ou tel

sens, voire leurs combinaisons, et à offrir, du même coup, à la réception des modes de sensibilité peu ou prou spécifiques. L'approche qui privilégie le côté objectif n'élimine pas son pendant subjectif, mais suppose qu'il le détermine, outre les prédispositions particulières des récepteurs.

La question de la sensibilité est primordiale pour Valéry qui préfère même parler d'« esthésique » plutôt que d'esthétique, dans le célèbre texte (1937) où il scinde en deux cette dernière : poïétique, théorie du faire, et esthésique, théorie du sentir (1957 : 1311). Edmond Couchot avance qu'il y a même une « expérience technesthésique » fondée sur les propriétés des médiums, pour lesquels « les techniques (...) ne sont pas seulement des modes de production », mais « aussi des modes de perception, des formes de représentations élémentaires » (1998 : 8). Qu'en est-il de la technesthésique du film, des modes et formes de perception spécifiques qu'il offre à la réception ? Entre autres thèmes, celui de la photogénie semble répondre à cette question. C'est un thème particulièrement intéressant à tester du point de vue philosophique dans la mesure où le discours sur le cinéma a prétendu convertir ce mot de photogénie en concept pour son propre compte – le passage de l'un à l'autre impliquant celui d'une définition courante (en l'occurrence, l'objet, et surtout le visage, dont le rendu photographique est remarquable) à une définition théorique. Expression d'une sorte de mystère de l'apparaître, « un accord mystérieux de la photo et du génie » dit Louis Delluc, le concept gardera des traces de cette origine irrationnelle ; mais, au lieu de s'en tenir à cet effet peu ou prou imprévisible de la rencontre d'une chose et de sa représentation, Jean Epstein proposa de mesurer cette rencontre à l'aune de la spécificité technesthésique du cinéma.

Hegel disait que le bon portrait pictural combine la représentation de l'individualité à celle de la spiritualité du modèle. Il est d'ailleurs possible qu'une simple esquisse, remarquait-il, y parvienne mieux qu'un portrait ressemblant, et pourtant le sujet peint se reconnaîtrait lui-même davantage dans l'exactitude et la minutie de la ressemblance appliquée (1979-III : 290-294).

Epstein part d'un déficit semblable quant au cinéma : on connaît, dit-il, ces acteurs qui déplorent leur apparence cinématographique (1974 : 249). Or, ce sentiment d'étrangeté procède des propriétés mêmes du cinéma, de la manière tout à fait singulière dont cette machine en mouvement perpétuel métamorphose la réalité enregistrée en projetant l'espace et le temps dans une quatrième dimension inaccessible à l'homme ordinaire. Et ce mécanisme est un puissant révélateur d'aspects de la réalité qui, sinon, resteraient cachés, de même que, pour Hegel, les portraits du Titien nous disent mieux que les physionomies réelles l'individualité et la vie spirituelle du modèle.

Mais ce n'est pas seulement la réalité que la photogénie transmue. On le comprend en considérant son ambivalence : d'un côté, elle désigne un caractère objectif des choses – certaines d'entre elles sont photogéniques, d'autres non, comme Hollywood le sait très bien dans sa fabrication des stars (on y reviendra) ; d'un autre côté, lorsque la chose considérée est un être humain, l'effet prétendument objectif se subjectivise – jusqu'au rejet de quiconque « est confondu de se regarder tel qu'il a été vu par l'objectif » comme dit Epstein. Il faut donc pousser un peu plus loin, dialectiquement, cette question. La photogénie objective, pour solliciter le regard du spectateur, nécessite la médiation du regard de la caméra qui, paradoxalement selon Epstein, agit comme une quasi-subjectivité. Nous ne nous regardons pas nous-mêmes sur l'écran, mais comme regardés par une sorte de cerveau mécanique plus parfait que le cerveau humain. Epstein parle d'animisme, non seulement en postulant une âme dans la machine à l'image de celle de l'homme, mais encore en lui supposant une puissance supérieure, à l'instar de toutes les mythologies qui, pour reprendre un thème freudien, prêtent aux prothèses dont l'homme (« l'homme prothétique ») se dote un pouvoir divin (1995 : 33-35).

Qu'il y ait donc une sorte de privilège du sensible dans la logique cinématographique, c'est ce qui ressort du discours de nombreux cinéastes et théoriciens : « Cinématographe : façon neuve d'écrire, donc de sentir » dit Bresson ; et, comme pour

enfoncer le clou : « Quand le public est prêt à sentir avant de comprendre, que de films lui montrent et lui expliquent tout ! » (1975 : 37 & 120). Encore convient-il de préciser en quoi consiste cette logique esthétique, en quoi elle serait spécifiquement cinématographique. C'est là une question proprement esthétique, puisque la démarche que ce nom recouvre est née avec la préoccupation de discerner la logique sensible de la logique intellectuelle, postulant pour chacune des facultés distinctes (sensibilité et entendement), un mode de vérité distinct (esthétique et logique) et, pour en rendre compte, des sciences distinctes. L'apport le plus conséquent de Baumgarten (1988) est sans doute l'usage qu'il fait du *distinguo* de Leibnitz selon quoi le clair s'oppose à l'obscur et le distinct au confus : la représentation dans la connaissance scientifique est de l'ordre d'une clarté distinctive (elle ramène le divers à l'unité conceptuelle), tandis que la représentation esthétique, dans le poème, est à la fois claire et confuse (elle s'étend au divers sans y introduire la distinction conceptuelle). C'est une manière de penser que l'on retrouve fréquemment sous la plume des théoriciens du cinéma, tel Jean Mitry :

« Pas plus que la littérature le cinéma n'a pour objet d'exprimer des idées précises, de traduire avec rigueur une connaissance déterminée. La logique du film (...) ne concerne donc pas la rigueur de ce qui est exprimé mais la rigueur de l'expression. Elle concerne la structure des associations visuelles ou audio-visuelles qui ont pour but de déterminer des idées dans la conscience du spectateur. Ces associations doivent suivre le passage du sentiment à l'idée, le poursuivre, le provoquer au besoin » (1963: 90).

L'attitude esthétique devant le film

Distance ou participation

Gilles Deleuze, pour élaborer la notion d'« image-affection »

s'est intéressé à l'identification eisensteinienne du gros plan au visage (1983 : 125 sq.). Dans « En gros plan », le cinéaste établit aussi une double analogie entre l'échelle des plans (gros plan/plan moyen/plan d'ensemble), les modes de voir (la vision en détail, intime et globale) et les façons d'analyser un film ; or, tandis que la vision en gros plan joue un rôle de révélateur dans une appréhension sensible et raffinée des êtres – « des cils qui battent, une main qui frémit, le bout des doigts rentrés dans la dentelle des manchettes » (1974b : 263) –, l'analyse en gros plan pénétrerait le film par « pièces détachées », « par tous ses rouages démontés », à la manière de l'ingénieur. Ce paradoxe n'est qu'apparent, du moins du point de vue esthétique. Un des aspects les plus notables de la perception esthétique, telle que l'ont entendue les philosophies du goût du XVIII^e siècle, est cet aspect analytique, bien qu'il s'agisse, à leurs yeux, d'une attitude opposée à la posture scientifique. Hume, ainsi, considère que le fondement du goût, à l'opposé d'un raisonnement géométrique, relève d'une norme (standard of taste) qui se forme par l'addition des expériences réussies faites par des esprits rompus au discernement des émotions fines semblables à de multiples « petits ressorts » (1974 : 85).

Le raffinement esthétique, dans ce sens, est analytique. Mais, pour ne pas le confondre avec le raffinement cognitif dont parle Eisenstein, il convient de considérer le deuxième volet des philosophies du goût, celui, par exemple, que développe Archibald Alison (1790). À l'attitude cognitive et critique envers un film, toute œuvre d'un autre art ou un paysage, s'oppose le plaisir spécifiquement esthétique ; lorsque nous sommes occupés à apprécier la valeur de l'œuvre, à ausculter ses constituants (le vocabulaire du poème, le dessin ou la couleur du tableau, les images et les sons du film) ou à considérer son rapport à l'histoire des formes artistiques, nous ne ressentons plus aucun plaisir, ce qui exige, au contraire, d'être dans un état d'esprit particulier, concentré sur les qualités affectives ou esthétiques de l'œuvre, proche d'une « rêverie enchanteresse ». Si le raffinement esthétique est analytique – « C'est avec du net et du précis que tu

forcera l'attention des inattentifs d'œil et d'oreille » dit Bresson (1975 : 104) –, l'attitude proprement esthétique est paradoxalement synthétique : elle demande un contrôle de l'esprit, la concentration sur un objet, à l'exclusion de toute perturbation, mais afin qu'il se laisse posséder par l'expérience de cette concentration ainsi que par le plaisir délicieux de la « rêverie enchanteresse » qu'elle procure. De même que l'objet esthétique, dit Kant, nous fait penser sans que nous puissions nécessairement l'exprimer linguistiquement, parfois, comme le raconte Chaplin, l'incompréhension de la langue de l'opéra est propice à la communication empathique avec son drame et à l'abandon, comme dans un rêve, aux émotions qu'il diffuse :

« Je n'avais jamais vu d'opéra, mais seulement des extraits dans des music-halls, et j'avais horreur de cela. Mais cette fois, je me sentais d'humeur à entrer. Je pris un billet et m'installai au second balcon. L'opéra était en allemand et je n'en compris pas un mot, pas plus que je ne connaissais l'histoire. Mais lorsqu'on emporta la reine morte aux accents du chœur des pèlerins, je pleurai toutes les larmes de mon corps. J'avais l'impression que cela résumait toutes les peines de ma vie. C'est à peine si je pouvais me maîtriser ; je ne sais pas ce qu'ont dû penser les gens assis à côté de moi, mais je sortis de là les jambes molles et dans tous mes états » (2002 : 139-140).

Edward Bullough (1912) évoque le cas d'un mari jaloux dont l'esprit est accaparé par les frasques de sa femme tandis qu'il assiste à Othello ; il risque fort, disait l'auteur, de ne pas apprécier la pièce, sinon par analogie avec sa propre situation. D'où l'hypothèse que l'attitude esthétique sanctionne l'accès à un état de distance psychique dans lequel les tracasseries de la vie quotidienne et toutes sortes de préoccupations étrangères seraient suspendus au profit d'une attention volontaire et exclusive envers un objet singulier. Cela rejoint le fameux thème kantien du désintéressement ; à l'origine, il caractérisait l'amour que l'on voue à Dieu pour lui-même, sans considération de profit mondain ou personnel. Même le plaisir serait parasite. Il est évident que

l'on ne peut pas étendre ce sens originel à l'esthétique, puisque le plaisir lui est consubstantiel. Il reste toutefois du schème de l'amour d'une chose pour elle-même à la fois l'exclusion des intérêts pratiques et cognitifs et la concentration sur l'objet. On est désintéressé par cette exclusion, mais intéressé envers l'objet, bien plus intéressé même que dans d'autres occupations. On le teste, prosaïquement, lorsque, suivant la remarque de Bullough, au lieu de se concentrer sur le film qu'on est venu voir, on se met à penser à autre chose. Vaut-il mieux parler de désintéressement ou de distance psychique ? Ce débat, tant que l'on en reste aux pensées parasites, ne mène pas loin. Outre les critiques pertinentes de George Dickie à ce sujet (1974), on peut signaler la manière dont Allan Casebier (1971) l'aborde à propos de *Citizen Kane* ; il examine plusieurs cas de relation aux propriétés internes du film ou à des aspects extérieurs où la distance peut être provoquée ou interrompue : par exemple, le fait d'être obnubilé par l'énigme de *Rosebud* ou de s'intéresser aux aspects techniques du film.

En fait, en considérant les différents paramètres filmiques, on voit que notre relation esthétique au film est un mélange complexe de distance et de proximité. Il y a d'abord le dispositif du spectacle cinématographique dont la proxémique (au sens de Hall, 1971) est déterminante – local spécialisé, sous-motricité du spectateur, distance à l'écran, obscurité de la salle, faisceau du projecteur, etc., tout cela créant une situation de parenthèse (vis-à-vis de la « vraie vie ») propice à la concentration. S'y greffe ensuite le film lui-même, peu ou prou fictionnel, et le degré de « participation affective » qu'il provoque, pour parler comme Metz, jusqu'à mettre le spectateur dans un état d'« hallucination paradoxale » : il hallucine une réalité sur la base du film, les confondant sur le moment, mais « pour le coup, [il] a halluciné ce qui était vraiment là », des données perceptives (1977 : 126). Edgar Morin parie aussi pour une dualité, voire une duplicité, de l'attitude esthétique du spectateur, lorsqu'il parle « d'un état de double conscience » : « Tout en étant intensément envoûté, possédé, érotisé, exalté, épouvanté, aimant, souffrant, jouissant, haïssant, nous ne

cessons pas de savoir que nous sommes dans un fauteuil à contempler un spectacle imaginaire » (1985: XII) C'est dans cet entre-deux que l'expérience esthétique du film trouve son lieu.

Le plaisir et le déplaisir du film

« Question difficile, rarement abordée par la réflexion théorique, pour une raison élémentaire mais contraignante : le plaisir se ne décrit pas, il s'éprouve » souligne Jacques Aumont (1998b : 102). Pourtant, les principaux esthéticiens modernes ne conçoivent pas leur sujet sans le plaisir (Addison et ses plaisirs de l'imagination, Kant et l'élection du sentiment de plaisir et de déplaisir au rang de faculté, etc.). Si l'étude des valeurs esthétiques, notamment du beau à quoi on réduit à tort l'esthétique, ressortit à la question de l'évaluation, celle-ci ne subsume pas tout le domaine de l'appréciation esthétique. Le jugement que nous portons en vertu d'un critère plus ou moins donné ou bricolé fait couple avec la réaction plus ou moins affective que nous avons ou pouvons avoir devant les objets de cette appréciation. La plus notable des contributions à cette question réside dans le discours psychologique, voire psychophysiologique, qui comporte nombre d'éléments concrets de description du plaisir. C'est, au XVIII^e siècle, le projet même d'Edmund Burke qui préconise de s'en tenir strictement aux « qualités immédiatement sensibles des choses » et de les examiner selon la méthode naturaliste de Newton (1990 : 172 et passim) ; le plaisir et le déplaisir sont, pour lui, des idées suscitées dans l'esprit par les qualités sensibles des objets, comme la dimension, la texture ou la luminosité : un objet petit, poli et lumineux est beau, tandis qu'un objet présentant les qualités adverses, grand, rugueux et sombre, est sublime. En outre, sans abandonner le terrain des causes, il s'intéresse de très près aux effets, notamment lorsqu'il décrit l'état physique de tension et/ou de choc où nous plonge la répétition des sons ou l'alignement des colonnes – on imagine ce qu'il eût dit de la pyrotechnie des

effets spéciaux...

C'est un genre de perspective parfois adopté aujourd'hui, non point par les narratologues qui ont vocation à s'intéresser à la machine narrative plutôt qu'à l'affectivité dont elle participe – Albert Laffay, certes, glisse quelques notations intéressantes dans sa *Logique du cinéma*, par exemple, « l'étrange gêne dont on est saisi quand une photographie morte intercalée dans un film vous regarde soudain de ses yeux d'autres mondes » (1964 : 115) –, mais par les tenants de la psychanalyse freudienne, eu égard à son intérêt notoire pour l'énergie psychique, pour les affects, les fantasmes, les névroses, les traumatismes, la sublimation, etc. Schefer, qui explore le même terrain avec des instruments plus personnels, plus littéraires, adopte résolument le parti de l'affectif : « Le spectateur est une sorte de partenaire au jeu non des histoires mais des affects que celles-ci couvrent, engendrent, inventent. Le spectateur est le lieu expérimental des effets filmiques : narratifs, esthétiques, existentiels » (1999 : 175). Il fournit, en outre, une description à la fois sensible et précise de l'implication du spectateur dans la machine filmique : « La fatalité d'une progression et de transformation de sentiments et d'émotions à laquelle je ne pouvais me soustraire, même en fermant les yeux : la violence, la brusquerie, les raccourcis enchaînant terreurs, amusements, attente, surtout, d'autre chose qui n'advenait jamais, d'un autre temps, d'une paix au milieu d'une avalanche d'affects » (168).

Pour notre sujet, il convient aussi de distinguer le plaisir ou déplaisir que provoque la machine cinématographique – le spectateur, perdu « quelque part dans cette machine qui tourne » (1997 : 93), en état d'apesanteur, eu égard à la parenthèse du dispositif dont, une fois la séance terminée, on se retire « parfois le visage ahuri (heureux et malheureux) de ceux qui se réveillent » (Metz, 1977 : 142) – du plaisir ou déplaisir que procure la machine filmique, suivant que l'on adhère ou non à ses qualités plastiques, à sa diégèse ou à son idéologie, ces ingrédients pouvant aussi bien concourir que se contrarier. Albert Laffay note que, par subjectif, on peut entendre « bien plus que l'angle de

vision propre à chaque individu, la partie nébuleuse de son moi, qui plus encore semble lui appartenir », à savoir sa mémoire, ses rêveries et ses songes (1964 ; 98). Face-à-face ce sujet dense et un objet qui ne l'est pas moins, le film, et, entre eux, une rencontre qui, comme le suggère Metz (1977 : 136), produit le plaisir ou le déplaisir suivant que l'attente du sujet est satisfaite ou contrariée (un acteur qui déplaît, une intrigue qui irrite, une morale qui révolte ou tout le contraire...).

On voit à nouveau se profiler ici ce couple objectif-subjectif qui, décidément, hante l'esthétique. Déjà, concernant la distance, on pouvait se poser la question : est-elle dans Citizen Kane, dans le film même, ou dans son spectateur ? Mais ce film-là n'appelle-t-il pas, d'ailleurs, une sorte de spectateur distancié, prédisposé à un rapport intellectualiste au monde ? C'est ce que Sartre aurait pensé (à en croire un texte qu'on peut hésiter à lui attribuer – cf. Chateau, 2005 : 56-60), taxant ce film d'« œuvre intellectuelle », d'« œuvre d'intellectuel », de « drame de l'intelligentsia américaine », gâché par une « écriture artiste ». Doit-on suivre Bourdieu lorsqu'il donne à cette critique politique un sens théorique radical en affirmant l'antipathie réciproque des deux postures sociales du populaire et de l'esthète, celui-ci motivé par le dégoût des valeurs que goûte celui-là, le vulgaire, le sensible et le facile ! Il s'ensuit une restriction de l'esthétique au plaisir populaire que, en se remémorant ce que l'on a dit plus haut de l'aisthesis, on ne peut pas vraiment agréer ; ce n'est parce qu'un film est classé dans la catégorie de l'art légitime, adressé à une prétendue élite d'esthètes, qu'il manque de sensibilité ; certes, l'ascétisme peut caractériser les œuvres de cette catégorie comme dans le formalisme ou le minimalisme, mais, il n'en constitue pas moins une sorte de goût, par-delà la cinglante critique nietzschéenne : « une vie ascétique est une flagrante contradiction : (...) user la force à tarir la source de la force » (1964 : 177) ; en outre, dans cette même catégorie, il y a des partis pris esthétiques radicalement opposés, tels ceux de Bresson et de Fellini, ou de Jean-Marie Straub et de Carmelo Bene.

Cette discussion est un indice de la difficulté de régler la question esthétique d'un point de vue extrinsèque, voire hostile. On a cru un moment que la sémiologie pouvait offrir ce règlement, et on a déchanté. On semble aujourd'hui caresser la même utopie dans l'orbe de l'anthropologie, de la sociologie, des cultural studies, voire de la psychologie cognitiviste ; on peut s'attendre à semblable déception. Le travail de Laura Mulvey montre bien la limite de cette esthétique hors l'esthétique : si le plaisir y est présent, ce n'est pas en tant que phénomène esthétique, mais en tant qu'effet de mécanismes psychanalytiques (alors même que Metz a montré comment on peut les impliquer dans l'esthétique). Loin, en tout cas, du libre jeu de l'entendement et de l'imagination que Kant considère comme le propre de l'idée esthétique, le plaisir est ramené ici au jeu contraint idéologiquement du voyeurisme et du narcissisme suivant lequel le regard du spectateur est nécessairement médiatisé par un point de vue masculin. Cela ouvre un débat autour d'Hitchcock notamment, pour verser ses films au compte brut du voyeurisme misogyne, tenter de sauver l'aura du cinéaste par la défense de l'auteurisme et de sa fonction critique (tel Robin Wood, 1982) ou mettre l'accent sur la « profonde ambivalence vis-à-vis de la féminité » qui le caractérise selon Tania Modelski (2002 : 12). Analogiquement, Antonioni avance l'« autorité virile » de Welles dans sa stratégie narrative contre Truffaut qui, lui, le trouvait féminin par son choix des histoires (2003 : 137). Ce débat, pour utile et passionnant qu'il soit, reste en marge de la réflexion esthétique : l'analyse idéologique du regard (voyeuriste, narcissique, masochiste, etc.) du spectateur ou de la spectatrice diffère censément de l'analyse des conditions phénoménologiques du regard au film dans le moment de l'expérience esthétique. Un même film, supposé masculin (patriarcal), peut déplaire à un homme et plaire à une femme, eu égard à leur idiosyncrasie respective ; la réussite esthétique ne rémunère aucunement l'idéologie, autant que celle-ci, correcte ou non, ne garantit ni la réussite ni l'échec de celle-là.

Le goût et le critique

Goût des sens et sens du goût

L'esthétique est éminemment concernée par le goût, notion critique par excellence, étroitement liée au contexte où la critique est devenue un moteur essentiel de la méthodologie philosophique. Goût pur versus goût vulgaire, goût versus dégoût, raffinement : on a déjà largement empiété sur le domaine qu'il s'agit maintenant d'arpenter plus précisément. Faisant couple, mais problématiquement, avec la subjectivité, le goût est censément présent dans la décision que chacun de nous peut prendre devant un film donné : on l'aime ou on ne l'aime pas pour mille raisons, parmi lesquelles on peut distinguer encore l'instant même de l'expérience esthétique et les prédispositions, peu ou prou stables, avec lesquelles on aborde cette expérience. D'un côté, l'affect, le plaisir ou le déplaisir, que l'on éprouve sur le moment (en mettant à part des causes occasionnelles susceptibles d'interférer) : Michel Butor, par exemple, exprime la satisfaction que lui a procurée la représentation des rues de Milan dans *La Notte* d'Antonioni (« un moment où une femme traverse une rue encombrée par la circulation ») ou, dans ce même film, la capacité « à nous faire sentir le décalage qui existe entre les paroles et l'existence réelle des personnages » (1961 : 12). De l'autre, toute la gamme intériorisée des affections, des expériences préalables et des préférences culturelles (y compris envers le cinéma) que l'on emporte avec soi avant d'entrer dans la salle ou pour décider de s'y rendre : « Lorsqu'on regarde un film », dit Antonioni (pour rester avec lui et évoquer sa propre conception de l'expérience esthétique), « on évoque inconsciemment ce qu'il y a au-dedans de nous, notre vie, nos joies, nos souffrances, nos pensées » (2003 : 139).

Le goût se définit suivant un vaste éventail sémantique qui allie le goût des sens (et leurs organes respectifs) au sens du goût, les réactions esthésiques à la disposition intellectuelle au

discernement, à l'évaluation, au jugement. L'expression « le goût de... » s'emploie d'abord pour désigner différentes causes ou divers registres de l'exercice du goût physique – comme en témoignent certains titres de films : Le Goût du saké d'Ozu (1968), Le Goût de la cerise de Kiarostami (1996), Le Goût du thé d'Ishii Katsuhito (2003) ou encore L'Odeur de la papaye verte de Tran Anh Hung (1993). Mais ce n'est pas forcément dans ces films que le goût des sens est le plus explicitement pris en compte. Outre les scènes de ripailles, sans même évoquer La Grande Bouffe de Ferreri (1973), on songe au pouvoir évocateur de la dégustation d'huîtres dans Un soir, un train de Delvaux (1968) ou au leitmotiv du verre de Chablis qui accompagne le délire du vieux Clive de Providence (Resnais, 1977). Dans ces rares moments, quelque chose d'un pouvoir esthétique de l'image ou de l'audiovisuel est mis en évidence. Bien entendu, l'examen de ce pouvoir, outre ce que l'on ressent devant les cas considérés (est-ce qu'on a envie soudain de manger des huîtres ou de boire du vin blanc, à condition de les aimer ?) implique de prendre en compte les propriétés du médium. La critique, au sens général, s'exerce, de fait, autant sur l'axe objectif du médium que sur l'axe subjectif du goût – ces deux axes étant parfois confondus : ainsi, de même que le discernement de la peinture et de la littérature, dans la définition de leurs « frontières » par Lessing, se confond avec une discussion sur l'*ut pictura poësis* qui mobilise le goût (refus de la peinture narrative et de la poésie descriptive), les diverses théories de l'autonomie expressive du cinéma (que l'on examinera plus loin) renvoient à l'opposition entre un goût du muet et un goût du parlant. En fait, les critères de définition du médium n'épuisent pas plus les choix du goûteur que ceux-ci ne sauraient fonder à eux seuls une théorie du médium. Mais on peut s'attendre à ce que le goût du cinéma ou du film, la cinéphilie, se spécialise à l'aune de la spécialisation de son médium, comme se sont spécialisés les autres médiums et, avec eux, leur goût.

Le cinéma, à travers ses deux naissances (1895, 1930), s'est développé sur la base d'une sélection des ordres sensoriels

visuels et auditifs, à l'exclusion des autres. Cette base définit une esthésie directe, c'est-à-dire la transmission au spectateur des caractères sensoriels propres à l'image et au son, pour être plus précis, à l'image projetée, généralement animée, et au spectre complet des catégories de son enregistrable (bruit, mot, musique). Si quelque sensation gustative ou olfactive nous vient, c'est par esthésie indirecte, peut-être par synesthésie, même si ce phénomène reste à vérifier. En tout état de cause, le Septième art qui, selon Ricciotto Canudo notamment, est supposé englober, synthétiser, dépasser tous les autres, appartient à la catégorie des médiums unitaires, même s'il est hybride (1995). En fait, il n'est pas plus composite que l'opéra (ou le Kabuki, par exemple : le mot, en japonais, comporte trois idéogrammes qui signifient « chant », « danse » et « action ») et ne s'en différencie fondamentalement que par son caractère d'art dont le principe est une technique de reproduction, notamment par sa technesthésie spécifique qui filtre la réalité enregistrée et la transforme en image photographique (ou numérique) animée. Pour affiner encore l'analyse, entre l'esthésie directe et l'esthésie indirecte on ajoutera le domaine intermédiaire du couplage audiovisuel avec ses effets d'inférence visuelle du son (à quoi correspondaient, dans le muet, les effets d'inférence sonore de l'image) ou encore de syn-chrèse, lorsque, dit Michel Chion, la simultanéité d'une image et d'un son est vécue mentalement comme un phénomène unitaire (2005 ; 219 sq).

En choisissant d'aller au cinéma, non seulement on envisage une certaine sorte de plaisir, mais encore on choisit une certaine sorte d'objet culturel à laquelle nous sommes prédisposés à accorder la promesse de plaisir. Le verdict du goût est toujours subjectif, mais il se fonde sur des lois objectives intériorisées. « Le goût de... » s'emploie donc pour désigner aussi le registre intellectuel et/ou culturel de l'appréciation – c'est cette acception qui domine *Le Goût des autres* d'Agnès Jaoui (1999), où les personnages se trouvent en situation d'inégalité culturelle, de même que le recueil d'articles, intitulé *Le Goût de l'Amérique* (De Baecque & Lucantonio, 2001), qui témoigne du jugement peu ou

prou esthétique porté par les critiques des Cahiers du cinéma sur les cinéastes américains, de Hitchcock à Burton, en passant, en autres, par Hawks, Fuller, Coppola et Spielberg (dans le même ordre d'idées, on pourrait aussi évoquer l'article d'Éric Rohmer, « Le goût de la beauté », sur lequel je reviendrai). Ce registre n'est pas aussi radicalement différent du précédent qu'on pourrait le penser à l'aune de l'antinomie du sensible et de l'intelligible ; et c'est, d'ailleurs, la particularité de la perspective esthétique que de les rapprocher en cherchant certaines propriétés du second dans le premier.

Dans son article sur le goût du Spectator (n° 409, 19 juin 1712), Addison propose de partir du sens physique pour développer le sens intellectuel, le discernement des saveurs qui affectent le palais, par exemple celles du thé, servant de modèle au discernement des qualités et des défauts de l'écrivain de même qu'à l'évaluation de son degré d'originalité, selon un dosage comparable à celui de thés d'origine différente (2004 : 161-162). Le schème du discernement et le thème du raffinement, prépondérants pour caractériser le bon goût (fine taste), sont parfaitement transposables à la relation esthétique au cinéma qu'on conçoive son commerce comme la réaction affective devant un film donné ou comme la manifestation de prédispositions intériorisées envers un genre, ou une œuvre ou encore une période de l'histoire du cinéma. La notion de bon goût est ambiguë. Dans un article où il prônait le retour du cinéma « aux sources du goût populaire », François Nourrissier mettait en valeur « des images brèves, des espèces d'aveux d'images », celles d'une rue, d'un mur, d'un visage : « Ce sont les regards de l'enfance ou de la misère, que pour une fois l'impitoyable artifice, le bon goût, n'ont pas ternis, stérilisés » (1954, in Lherminier, 1960 : 485-486). La notion anglaise de fine taste nous permet d'échapper à ce genre de ciblage d'une idéologie qui restera de toute façon nébuleuse. Le fine taste est une « seconde nature » qui permet, sur la base d'expérimentations répétées, de communiquer intuitivement avec l'objet esthétique et de mieux l'apprécier.

Benjamin disait qu'en sport et en cinéma, au contraire de l'ésotérisme des arts traditionnels, nous sommes tous des « demi-connaisseurs » (1971 : 161). Le bon goût, dans les pratiques de masse, deviendrait ainsi ce qu'était le bon sens pour Descartes, « la chose du monde la mieux partagée ». Cependant, il n'est pas sûr que Benjamin ait voulu parler d'une expertise proprement esthétique. Kant distinguait très précisément le sens commun esthétique du sens commun cognitif : « Personne n'admettra facilement qu'un homme de goût soit nécessaire pour trouver plus de satisfaction dans un cercle qu'en un contour griffonné (...) ; pour cela une intelligence commune suffit et il n'est point besoin de goût » (1974 : 81). Le fait d'être familiarisé avec le cinéma ou de le pratiquer – quotidiennement, dirait-on pour la télévision –, ne définit pas le goût qu'au sens plat où l'on dit « avoir du goût pour quelque chose ». Si l'on réduit le goût à la routine, on s'écarte censément de la problématique esthétique, tout autant que si on le réduit à la simple attestation d'un habitus culturel. La probabilité que nos émotions devant un film dépendent d'un tel habitus est évidemment forte, mais encore faut-il – Antonioni nous l'a soufflé – que l'expérience vécue de ce film le conforte plutôt que de le mettre en crise ; et de cela aussi nous faisons souvent l'expérience. Sans même être kantien, on peut encore suivre Kant lorsqu'il souligne qu'en esthétique « on veut examiner la chose de ses propres yeux » (59) : l'attitude esthétique comme concentration sur l'objet est propice à une relation personnelle où l'on rencontre les multiples particularités d'un film (les multiples petits ressorts de Hume), elles-mêmes propices à occasionner une sorte de conversion, lorsque l'on jouit d'un film que l'on était censé détester ou ignorer.

L'opposition du « jugement de goût comme opération privée » et « l'existence d'un bon goût plus ou moins universel, indépendant des humeurs, qui fait que quiconque bâille devant La Règle du jeu ou Citizen Kane sera considéré comme un béotien » n'est pas une « vieille querelle philosophique », comme le dit Laurent Jullier (2002b : 11) ; les deux propositions en balance ne désignent pas les thèses d'une alternative, mais les termes

solidaires d'une antinomie constitutive du goût : Hume la caractérisait, pour sa part, comme l'opposition entre l'auto-vérité du sentiment, par opposition aux vérités cognitives discutables, et l'existence d'un standard du goût formé dans l'expérience et, plus particulièrement, dans celle des esthètes les plus fins. Mais l'esthétique ne réside proprement ni dans un « j'aime, je n'aime pas » simplement capricieux, ni dans l'abandon sans délibération intérieure aux standards du moment. Le goût au sens esthétique signifie l'appropriation personnalisée de l'expérience esthétique et de ses objets ; il suffit, pour s'en convaincre, de considérer comme chacun de nous constitue vis-à-vis des genres cinématographiques sa petite combinatoire intime : qu'on pleure à Love Story, intégrant, comme le note Martin Lefebvre, la forme du récit mélodramatique dans « le réseau d'affectivités » qui nous constitue, ou qu'on privilégie le plaisir formel que peut procurer la vision d'un film de Maya Deren ou d'Un chien andalou « où les processus cognitif et argumentatif deviennent en quelque sorte "sensibles" » (1997 : 33-34). Par-delà l'adhésion à l'art de masse, il y a notre cinémathèque intérieure, pareille au musée imaginaire de Malraux.

L'amour du cinéma et la glose des films

Un aspect important de la cinémathèque intime est, outre les œuvres qui la peuplent, sa teinture spécifiquement cinématographique. Alexandre Astruc disait deux choses contradictoires : que le cinéma est un art de masse, ajoutant qu'« il ne s'agit même pas ici de préférence ou de goût », et qu'il n'y a pas un, mais des cinémas – ici, il parle au futur, du cinéma « qui pense » en train de naître (1992 : 272 & 326). On pourrait lui reprocher, de plus, de désigner comme art unitaire une forme statistiquement prédominante, mais qui n'en est pas moins un sous-ensemble du « cinéma » ; ou encore, dans les deux cas, d'être partial : il vise les intellectuels français qui auraient préféré le muet au parlant, puis le cinéma muet lui-même, « prisonnier

d'une conception statique de l'image ». La pluralité des cinémas est incontestable ; il y a même plusieurs histoires du cinéma, outre l'histoire officielle peu ou prou hollywoodienne, des histoires qui, selon une systémique complexe, communiquent partiellement ou pas du tout. La méthode des « ressemblances familiales » de Wittgenstein (Investigations philosophiques, §§ 66-67), où il n'y a, entre les objets d'une série donnée (jeu, cinéma ou autre), que de simples affinités partielles, serait ici appropriée pour comparer le film de famille, publicitaire, documentaire, d'avant-garde, hollywoodien, etc., ou toutes sortes d'entrecroisements encore plus subtils : est-ce que Cassavetes appartient à la même histoire que Cecil B. DeMille ou à la même histoire que Jonas Mekas, puisque ses films empruntent le même circuit de distribution que le premier, mais participent de la même déviance vis-à-vis du modèle hollywoodien que le second ?

Toutefois, comme divers auteurs l'ont souligné, il peut y avoir sous les affinités apparentes, toujours partielles, des propriétés relationnelles sous-jacentes qui (re)constituent l'unité d'un concept général. À la fois objectivement et subjectivement, il est possible de percevoir le cinéma comme une totalité, avec des caractéristiques proches du « fait social total » de Mauss : quelque chose qui recolle unitairement les fragments sociaux et qui n'existe ainsi qu'à condition d'être ressenti comme totalité par des individus. Outre l'adhésion à telle ou telle forme historique du cinéma (par exemple, le muet), tel ou tel genre, tel ou tel auteur, il y a ainsi le goût pour le cinéma tout court, la cinéphilie, qui, disent Aumont et Marie, se partage entre « la névrose du collectionneur et du fétichiste » et « une expérience esthétique, née de l'amour de l'art cinématographique » (2001 : 34). C'est là définir deux formes de l'expertise, celle du collectionneur et de l'esthète, à laquelle on peut en ajouter une troisième, celle du connaisseur ou du raisonneur, qu'il soit critique, historien ou théoricien. Quant à ce dernier, Metz dit qu'on ne peut l'être sans aimer, ne plus aimer et cependant aimer encore le cinéma : « ne pas oublier ce cinéophile que l'on a été », mais s'en départir en même temps (1977 : 23-24). Il faut d'autant plus cultiver ce paradoxe qu'on

pratique la théorie esthétique (à travers la psychanalyse pour Metz), puisqu'il s'agit, notamment, de faire la théorie de l'état amoureux dont la théorie nous éloigne. Mais aussi c'est une situation que la philosophie est loin de méconnaître et, particulièrement, une certaine philosophie idéaliste (dialectique) susceptible de pousser l'épuration du rationnel jusqu'au point où l'altérité, celle du sensible, de l'affect, apparaît dans toute sa puissance.

C'est pourquoi l'attitude théorique et critique, autant qu'elle hypothèque le simple plaisir esthétique, jouant alors le rôle d'un interrupteur de la « rêverie enchantée » (comme le suggère Alison), peut notablement contribuer à le nourrir, à le stimuler, à le réveiller. Les enseignants en études cinématographiques savent combien l'analyse d'une séquence qui fait apercevoir ce que l'on avait à peine perçu lors du simple visionnement d'un film contribue puissamment à provoquer des émotions esthétiques autant qu'à former le goût. Cela va à rebrousse-poil de la réduction de la relation esthétique à l'efficacité d'un habitus culturel ; mais cela coïncide avec le goût cosmopolite du savoir globalisé, ou, tout aussi bien, avec celui de l'« homme de bonne foi, pourvu qu'il ait un peu pensé et un peu voyagé » qu'invoquait Baudelaire : on suivrait le poète lorsqu'il précise ce portrait en soulignant qu'« aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique » ne s'interposent entre cet esprit et la « floraison insolite » du beau (1971 : 374-375), n'était que l'analyse académique ouvre à sa manière à l'altérité, dès lors qu'elle contribue à exciter l'imagination. D'ailleurs, par-delà l'esprit de collection qui prédomine dans le savoir accumulé sur les œuvres, les genres et les cinéastes, ce sont des bribes ou des parties de films, peut-être rencontrées à l'occasion d'une analyse de séquence, qui, gravées dans notre mémoire, constituent notre cinémathèque personnelle en ce qu'elle a de plus intime : un œil coupé (Buñuel), un verre qui se brise en silence (Robbe-Grillet/Fano), le regard perçant des moujiks (Eisenstein), Harry et Monika dansant sur une jetée (Bergman), Guido prisonnier dans sa voiture (Fellini), une vieille femme qui court dans le vent avec

son parapluie (Kurosawa) ; mais aussi la gestuelle de Charlot, la rigueur de Bresson, la vélocité de Cassavetes... Loin qu'il soit impossible de trouver au cœur de cette intimité quelque chose de la communicabilité du sentiment esthétique, sans aller jusqu'à l'universalité kantienne, mais au-delà du carcan de l'habitus : j'aurais pu évoquer, en référence à nouveau au Chien andalou (1928), la jeune femme dont la baguette titille une main dans une rue déserte, la foule qui l'entoure ensuite, elle, seule, serrant contre sa poitrine la boîte qui contient la main – « ces images accompagnées par la musique de Wagner, commente Jean-Louis Leutrat, sont parmi les plus inexplicablement émouvantes que le cinéma ait donné à voir » (1995 : 13) ; ou encore citer Godard à propos d'Une vie d'Astruc (1958) : « La robe jaune de Pascale Petit qui frissonne dans les dunes gris-Velasquez de Normandie » (1958).

Ces lambeaux mémoriels ont le caractère de la clarté confuse de Baumgarten, à divers titres : ce sont des empreintes résiduelles sur nos sens qui tendent à doucement s'estomper ; souvent, on a de la peine à les nommer, à les décrire, à les fixer, surtout lorsqu'il s'agit de phénomènes temporels (la mémoire tabulaire est plus fidèle) ; parfois même, on les a hallucinés – on a beau chercher dans le film, on ne retrouve pas l'impression première ; et encore ce cas de figure : ce qu'Ado Kyrou appelle ses « films-fantômes » : « Des films dont je n'ai jamais retrouvé la trace ; ils sont pourtant toujours présents, ils me guident, font partie de moi et (peut-être même sans exister, mon imagination a tellement brodé) restent pour moi les parfaits films surréalistes » (2005 : 294). Il s'ensuit, une fois de plus, que l'analyse peut aller dans deux directions contraires, bien qu'elles puissent contribuer respectivement l'une à l'autre : le discernement cognitif (collection, ratiocination) et le discernement esthétique. Au vrai, la possibilité de leur interaction réside dans leur principe commun, celui dont la découverte au XVIII^e siècle a innervé la philosophie en relation étroite avec la question du goût, ce principe critique qui signifie, d'abord, l'exercice de la capacité à distinguer les choses, leurs propriétés et leurs valeurs, éventuellement pour fonder un

verdict, puis, le discernement et la spécialisation des domaines du savoir en les délimitant pour eux-mêmes et vis-à-vis des autres. L'esthétique, globalement, s'est formée en se focalisant sur son objet, aussi vague soit-il, autant qu'en se différenciant de la science et de la morale. En tant que domaine du savoir, elle ressortit au discernement cognitif ; en tant que son objet est l'expérience esthétique, elle traite d'une autre forme de discernement. Deleuze ne peut que taxer l'image-temps de « fantôme qui a toujours hanté le cinéma » (1985 : 59), pour que nous puissions ranger cette forme filmique, par-delà son invention conceptuelle, dans le capital esthétique.

Kant employa la logique à comprendre l'esthétique dont il affirmait en même temps qu'elle échappe à la logique. Il prévient, avant même d'envisager la question esthétique, que le principe critique s'intéresse aux prédispositions de l'esprit et non pas à l'exercice de la critique (des livres). Or, ce principe, en même temps qu'il permet diverses spécialisations, comme celle de l'esthétique, devient lui-même le centre d'une forme de spécialisation où l'on retrouve, dans une posture destinée à se professionnaliser, les experts de Hume – on pouvait s'y attendre, la philosophie empiriste est beaucoup plus proche de la pratique que la philosophie transcendantale... C'est d'ailleurs l'émergence de cette posture de critique qui appelle, à l'instar d'Alison, son discernement (critique !) d'avec la posture de l'esthète. Mais, pour la raison évoquée plus haut, les deux postures, autant qu'elles se distinguent, peuvent collaborer. Dans les différentes catégories de critique proposées par René Prédal (2004), on reconnaît ces deux pôles, c'est-à-dire une tendance subjectiviste, peu ou prou « impressionniste », et une tendance objectiviste, peu ou prou rationaliste, à quoi il faut ajouter l'exercice du jugement, le verdict, que l'on tire aussi bien d'un point de vue que de l'autre : l'auto-vérité du sentiment ou la puissance de l'argumentation. Mais on sait que celle-ci peut masquer des affects autant que celle-là peut les stimuler ; on sait les ruses de l'amour... Ado Kyrou propose, à cet égard, une critique stimulante de *La Montée du ciel* (Subida al cielo, 1951), un film mineur de

Buñuel : dans un premier temps, il en décrit la trame – un « bon » fils quitte sa mère mourante pour aller, en autocar, régler une question d'héritage qui met en cause ses deux « méchants » frères ; mais, note le critique, on peut dire tout autre chose de ce film apparemment médiocre : « Voilà en quelques mots la critique objective. Il se trouve pourtant que, dès la première image, j'ai vu autre chose. Toutes ces images conventionnelles cachaient pour moi d'autres images qui forment une histoire merveilleuse, mais qui sont totalement transfigurées lorsque l'on a découvert le cheval pendu dans les branches de l'arbre (...). » Et c'est alors un tout autre film, un hymne à l'amour comme envers de la vie bourgeoise, qu'il décrit, un film dont il confesse qu'il n'existe peut-être pas, en tout cas qu'il l'a rêvé comme en surimpression du film réel : « Pour moi, conclut-il, *Subida al cielo* est un film surréaliste » (2005 : 254-255).

La critique esthétique du cinéma (ou d'un autre art) peut s'entendre aussi bien comme le désir de communiquer directement, sans fioritures, quelque chose de l'expérience esthétique vécue par le critique lors de la vision d'un film, que comme le besoin de traiter esthétiquement le message de communication lui-même – on la taxe alors de littéraire, ce qui ne devrait jamais être perçu comme péjoratif si, par là, on entend un effort d'écriture. Il en va de même de la glose des œuvres dont j'ai signalé en commençant le rôle au titre de symptôme du « tournant esthétique ». On pourrait établir une sorte de typologie des gloseurs :

- le narratologue, les yeux fixés sur la machine narrative ou sur le « grand imagier » ;
- le philosophe, l'esprit tourné vers l'idéologie du film ou sa participation à la pensée ;
- le plasticien, plutôt intéressé par les méandres visuels et audiovisuels ;
- le littéraire, occupé à explorer la thématique de l'œuvre, voire à redoubler son aura par l'écriture (au sens de Barthes, évidemment).

Nombre d'esthètes d'aujourd'hui combinent au moins deux de ces types, ce qui ne va pas, d'ailleurs, sans ouvrir exagérément la notion d'esthétique, sachant que l'excès extensionnel peut mettre en crise la claire compréhension. Peut-être que la notion anglaise de criticism, antérieure à l'émergence de celle d'esthétique dans l'université (allemande), aide à mieux discerner le critique-esthète du professeur d'esthétique. Loin que l'« esthétique concrète », selon l'expression de Bachelard, soit dénuée de toute richesse théorique : un critique de cinéma au-dessus du lot comme Barthélémy Amengual le démontre lorsqu'il associe à un grand article sur Jean Eustache une théorie puissante du réalisme (1997 : 893 sq.). Inversement, des gloses peu ou prou impressionnistes ou structuralistes peuvent faire apparaître ou renaître des problèmes théoriques négligés voire méprisés, pour des raisons notamment idéologiques, telle l'ontologie qui a trouvé refuge dans des études sur les films fantastiques (les « figures de l'absence » de Vernet, la « vie des fantômes » de Leutrat, etc.).

Les paradoxes du goût

Comme par réflexe, on s'oriente toujours vers le goût, le bon goût et le plaisir, tout en sachant que le dégoût, le mauvais goût et le déplaisir nous guettent tout autant. Qu'il s'agisse de nos réactions privées, de nos sautes d'humeur, du haut-le-cœur qui nous saisit devant tel ou tel film, ou de la stratégie des critiques, tel le mépris des tenants de la Nouvelle Vague envers « la tradition de la qualité » française, qui, à leurs yeux, n'exprime rien de moins qu'un mépris envers le cinéma (Marie, 2005 : 33), le négatif partage au moins la scène avec le positif. Ce sont aussi les détails qui, tantôt nous attirent, fleurissant notre cinémathèque intime, tantôt nous repoussent, et grossissent une sorte d'enfer symétrique – comme, pour Rivette, la contre-plongée obscène de Kapo (Gillo Pontecorvo, 1960) qui avance jusqu'à la main levée de la suicidée (interprétée par Emmanuelle Riva), ou, pour Gérard Lefort, dans La Liste de Schindler (Steven Spielberg, 1994), la

pornographie du « petit chaperon rouge de l'horreur » qu'emporte la foule des Juifs (cf. Prédal, 2004 : 64). On voit dans ce genre d'exemples combien l'auto-vérité du sentiment peut être déterminante ; si elle-même, en tant que sentiment, est indéterminée, du moins à l'aune de la distinctivité du concept, elle détermine puissamment le verdict de l'esthète ou du critique, par-delà l'argumentation dont il habille son propos. C'est pourquoi, comme le prévenait Burke au cours de sa fameuse analyse du sublime, il convient de se méfier d'une caractérisation toute négative du dégoût et du déplaisir : ayant également leur propre positivité, ils ne s'opposent pas au plaisir comme le négatif et le positif, mais s'opposent l'un et l'autre à l'indifférence – encore que l'indifférence de goût duchampienne, une intention identifiable dans certains films d'auteur, l'ait elle-même soustraite à la pure négativité.

Cette perspective permet d'expliquer, en tout cas, certains paradoxes notables du goût, tel celui du plaisir que peuvent procurer à certains d'entre nous les objets qui rompent avec ce qui fait habituellement candidature au standard du goût (au sens de Hume), tel qu'il est reconnu en un moment donné. D'où, par exemple, le goût pour le genre du « gore », catégorie, à l'origine, de films au statut modique qui multiplient des effets peu ou prou violents, des trucages peu ou prou grossiers, pour provoquer la répulsion du spectateur ; employant significativement un langage médical, Aumont-Marie notent que ce « sous-genre a contaminé aujourd'hui la production des grands studios et influencé d'autres genres que le fantastique » (2001 : 93). C'est là un processus caractéristique de l'extension, dans la culture occidentale, de mouvements d'abord marginaux ou communautaires à l'esthétique « populaire » ou prétendue telle. On le constate, notamment, avec la culture kitsch, trash, camp, voire queer (formule plus politique et plus intellectualiste). Du « Camp », Susan Sontag dit qu'il se définit par « l'amour du non-naturel : de l'artifice et de l'exagération » (1983 : 105). À cette tendance, on peut rattacher le sang sale et giclant du gore, les gesticulations violentes des films d'arts martiaux, la vulgarité appuyée de John

Waters, les fortes poitrines de Russ Meyer ou encore les gags plus ou moins obscènes de *Scream*. Il est pertinent d'évoquer ici le gag : qu'on se remémore les combats dérisoires de Laurel et Hardy avec leurs ennemis, où ils se laissent prendre à l'escalade d'une dégradation réciproque !

Devant toutes ces formules déviantes, on peut bien sûr invoquer le fameux de *gustibus non disputandum* et, pour faire bonne mesure, l'inviolabilité du sentiment personnel, l'esprit de contradiction, le plaisir de briser les normes. Mais leur intérêt est plus profond, comme le montre John Waters quand il énonce explicitement le paradoxe du bon mauvais goût, symétrique du mauvais bon goût : « Pour comprendre le mauvais goût, on doit avoir un très bon goût » (1995 : 2). À l'aune de ce renversement de valeur, c'est à une expérience d'ironie, voire d'auto-ironie – qui ne va pas sans faire penser à l'ironie socratique – que ce parti pris prétend nous convier, s'agissant, pour l'auteur de *Pink Flamingo*, de forcer le spectateur « à rire de sa propre habileté à être choqué ». Cependant, l'idée même d'un renversement de valeur implique l'idée de valeur, de sa conservation (on ne renverse que ce dont on conserve les termes), en sorte que le goût du mauvais goût tend à devenir à son tour un standard, à incarner le rôle de ce qu'il prétendait évacuer à jamais. Chaque film gore ou Camp garde, en tant qu'événement, son potentiel subversif, du moins pour le profane ; mais, à la longue, il se forme des classiques du gore ou du Camp – malgré les imprécations d'Artaud, on ne se débarrasse pas aussi facilement de la fascination pour le modèle du chef-d'œuvre –, tandis que l'amateur de ce genre de sensations contribue par son expertise à constituer un (bon) goût de ces mauvais genres. « Je vous en conjure : apprenez à voir les “mauvais” films [par exemple, la pornographie pauvre et médiocre], ils sont parfois sublimes » : ce conseil d'Ado Kyrou (2005 : 297), au départ geste surréaliste, peut fonder aussi un goût du nanar...

Valeurs esthétiques : du beau au moderne

« L'amour du beau est chose aussi répandue que le bon goût est rare » écrit Rohmer dans un texte au titre et au contenu provocateurs, « Le goût de la beauté ». Provocateurs, parce qu'il s'agit en 1961 de prendre le contre-pied du catéchisme de la Nouvelle vague : le bon cinéma est un cinéma de mise en scène. Pour Rohmer, c'est là mettre en avant la technique, vis-à-vis de quoi certaines œuvres sont défendables (celles de « Clément ou Clouzot, Wyler ou Zinnemann »), tandis qu'à l'aune du critère de la beauté « elles se dégonflent comme des baudruches ». Or il faut croire dans la capacité du cinéma à atteindre la beauté, de rivaliser ainsi avec les autres arts, mais d'une manière particulière :

« Peinture, poésie, musique, etc., cherchent à traduire la vérité par le truchement de la beauté qui est leur royaume (...). Le cinéma, au contraire, use de techniques qui sont des instruments de production ou, si l'on veut, de connaissance. Il possède, en quelque sorte, la vérité d'emblée, et se propose la beauté comme fin suprême. Une beauté donc (...) qui n'est point à lui mais à la nature. Une beauté qu'il a la mission, non pas d'inventer, mais de découvrir (...). La difficulté n'est pas pour lui (...) de forger un monde à lui avec ces purs miroirs que sont les outils dont il dispose, mais de pouvoir copier tout bonnement cette beauté naturelle » (1989 : 102-109).

Il est, ici comme ailleurs, profondément bazinien, préférant l'ontologie au langage. Pour le suivre, il faut agréer, en effet, le postulat bazinien qui propose au cinéma de s'effacer derrière la réalité qu'il représente, écartelant du même coup la théorie entre l'idée brute que « le cinéma montre », à la différence de la littérature qui décrit et de la peinture qui dépeint, et celle, plus sophistiquée, qu'il faut le contraindre à le faire, s'agissant non de transmettre la réalité telle qu'elle, le pittoresque, mais, par l'effort d'une maïeutique, une réalité plus ou moins cachée. Cette difficulté se trouve déjà chez Bazin lorsqu'il compare la révélation de la réalité (chez Stroheim) à l'interrogatoire d'un commissaire de police (1958 : 135).

Ce propos induit deux discussions : sur la théorie bazinienne de

la représentation (voir supra) ; sur la décision quelque peu saugrenue d'appliquer le concept de beau à cette théorie. Dans sa logique propre, cette application signifie que le beau est le critère de l'excellence d'un art à l'égard de sa nature (comme médium) ; or, est-on tenté d'objecter, s'il suffisait de peindre pour faire de beaux tableaux, cela se saurait. L'idée, toutefois, n'est pas aussi absurde qu'il paraît. Lorsque le beau était tenu pour une valeur dominante, il était défini (depuis Aristote) par des propriétés, telles l'harmonie, la stabilité, la proportion, etc., susceptibles d'habiter/habiller le contenu de l'œuvre. C'est ainsi que Winckelmann analysait le fameux Laocoon, sa beauté sereine distribuée harmonieusement à travers l'ensemble du groupe sculptural ; ce à quoi Lessing répliquait que les raisons de cette beauté sont tirées du médium. Autrement dit, ou bien la beauté est induite de l'application d'une valeur extrinsèque du beau à l'art, ou bien elle se déduit de l'utilisation pertinente des propriétés de cet art. Or s'agissant du médium cinématographique, selon Rohmer, l'excellence est supposée être atteinte lorsqu'on respecte le médium dont, en même temps, l'essence serait de s'effacer derrière ce qu'il représente ; il faudrait, dans chaque film, le dépouiller de son caractère de médium, de tout artifice de représentation, pour laisser ou faire paraître le réel, et revenir à la beauté pure et simple de la nature ainsi que, pour faire bonne mesure, à la théorie de la copie.

Rohmer n'a d'autre argument in fine que d'en appeler au « goût naturel pour la beauté » de ses confrères et « à notre amour commun pour le cinéma » (113). Au fond, toute son argumentation fait l'hommage, à l'idiosyncrasie près, de la cinéphilie – de la « cinéphilie maniaque, toujours dévorée par son propre objet » comme dit Jacques Goimard (1980 : 93) – dont l'une des figures consiste à postuler une sorte d'unicité du cinéma : le principe de la beauté dans sa version spécifique serait ici ce qui garantit cette unicité. Or, de même que le cinéma est pluriel, qu'il y a des cinémas, et certains où l'artifice atteint son comble (qu'il s'agisse du gore ou de l'expérimental), de même, le beau n'est pas aussi unique que l'on semble le croire. L'esthétique, d'une certaine

manière, s'assimile à la découverte de cette pluralité et, corrélativement, à la prise conscience de la relativité de l'ancienne figure unitaire. Comme dit Jacques Aumont, « de fixe, absolu, unique, le beau est devenu variable, relatif, pluriel » (1998b : 98). Mais ce processus de dissémination, comporte une autre tendance : non plus celle, négative, qui oppose au beau des valeurs divergentes, mais celle, modale, qui, à l'aune de ces valeurs, requalifie le beau. Le cinéma manifeste à sa manière ce double mouvement de la concurrence et de la modalisation. On peut être tenté d'identifier les « valeurs de choc » dont parle Valéry – « la nouveauté, l'intensité, l'étrangeté » ou « l'inconscient, l'irrationnel, l'instantané » (1936 : 51) – dans la dépense pyrotechnique des films à effets spéciaux, tels Star Wars, Terminator, Le Seigneur des anneaux, Matrix, etc. Si, de ce point de vue, on semble bien loin de l'ancien Beau, harmonieux et stable, on peut toutefois voir dans ces mêmes films une forme de modélisation du beau et son retour sous les espèces de l'esthétique kitsch qui, par des moyens adverses de l'esthétique dite classique, s'assimile au travail de surface de la représentation visant essentiellement à provoquer le plaisir, l'émotion même, des effets ; un Beau ainsi devenu la parodie de son ancien rôle, sans distance et sans ironie, au contraire de Mars Attack par exemple ou de certains films gore où le goût du fétichisme remplace la jouissance esthétique.

Mais les formules de la modélisation du beau, au vrai, conviennent davantage aux films artistiques, ceux de Bergman, Antonioni, Godard, Resnais, etc., plutôt préoccupés par la structure poétique profonde que par les effets visuels de surface : là se trouvent les « belles réalités insoumises » de Valéry (1957 : 1301) ou, formule comparable d'Élie Faure dans sa « cinéplastique », les « voluptés plastiques inconnues » (1976 : 33). Ce beau contesté ou amendé, on peut à son tour le considérer à l'aune du beau winckelmannien. À ses propriétés, on peut opposer des objets qui, bien qu'ils ne les possèdent pas, suggèrent une certaine idée de la beauté : « que ferait, que dirait un Winckelmann moderne », demande Baudelaire, « en face d'un

produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement » (1971 : 374) ? Cette étrangeté, peu ou prou inquiétante, n'implique pas, pour le poète, qu'on la mette à l'écart, comme une attraction de foire, mais plutôt qu'on l'accueille dans « la beauté universelle », à condition de se convertir à la compréhension du « milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite ». Pour illustrer cette ouverture au cosmopolitisme à quoi rien n'est propice comme une expérience esthétique, l'exemple du vase chinois est particulièrement bien venu si l'on se souvient que, pour Eisenstein, « dans le principe de base de l'esthétique, (...) les lois de la forme prennent appui sur la même pensée sensible que celle qui gouverne, chez les Chinois, les lois de la logique et de la pensée en général » (1980 : 163). Si Rohmer identifie la dialectique du bizarre et de l'universel chez Rouch, dans *La Pyramide humaine* (1960), il l'attribue au seul contenu du film : elle est « le fait des choses mêmes : pluralité des races en tant que telle, jeunesse en tant que telle, Afrique en tant que telle », ce « fait racial » apparaissant ici non pas comme « un manque de la nature, mais comme l'expression de la plénitude et de la liberté de cette nature » (1989 : 110). Toutefois, pour Baudelaire, il s'agit davantage de représentation, en tant qu'elle nous ouvre singulièrement à des mondes possibles, qu'elle les marque de son sceau en plus de les montrer – ce que le cinéaste élude (« j'ai dit que je considérais les fins, non la méthode »). L'expérience de l'accès à l'universel (c'est-à-dire à une certaine rationalité humaine) par le biais de la représentation bizarre est une sorte d'expérience esthétique qui, outre son impact culturel, prend tout son sens dans le contexte d'extrême dispersion caractérisant la formalisation des objets durant toute l'histoire du cinéma : dispersion des films, des genres ou encore des pratiques spectatorielles. Tandis que, par exemple, le genre est supposé être le regroupement d'objets en vertu de caractères communs, « l'histoire des genres cinématographiques, notent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, est celle de variations continues, s'effectuant à

des vitesses variables, avec des rencontres, des télescopages, des disparitions, des métamorphoses... » (2001 : 120). C'est encore plus frappant au niveau du film ou des combinaisons audiovisuelles, vu la liste ininterrompue des « formes autonomes irremplaçables » que les cinéastes ont pu inventer, en dépit du « long martyrologue » (sic) qu'est l'histoire du cinéma selon Deleuze (1983 : 8).

Mais il faut encore regarder le beau par un autre biais, d'où, à nouveau, il persiste et signe. Il persiste dans l'œuvre et la signe comme une sorte de coefficient formel (lui assurant d'être d'art). La modalisation ou la concurrence des valeurs considérées plus haut fait évidemment penser à la modernité. Or, avant de la considérer pour elle – même, comme une sorte de valeur à son tour, il convient de rappeler que, pour Baudelaire, elle doit faire couple avec le beau. La modernité, c'est l'éphémère, la beauté, c'est le permanent ; l'une a besoin de l'autre et réciproquement ; sans l'une, l'art est coupé de l'actuel, sans l'autre, il n'est pas vraiment de l'art. L'art a besoin de se nourrir de l'éphémère auquel il doit échapper pour être de l'art. Où l'on revient censément à Lessing : « Tu appelleras un beau film celui qui te donnera une haute idée du cinématographe » écrit Bresson (1975 : 28). On l'aura compris cette dernière notion du beau nous renvoie à la théorie de l'art. Il était important de la signaler ici par anticipation, de manière à éviter la confusion, malheureusement fréquente, entre la valeur du beau et le statut d'art. Rohmer a d'une certaine manière raison : s'il faut parler du beau en tant que goût, ne parlons pas de méthode artistique. Il existe des objets non artistiques qui sont tenus pour beau autant que des objets artistiques vis-à-vis desquels le qualificatif du beau serait péjoratif... Du point de vue critique, la question du beau est bien placée sous le signe du paradoxe. Du beau, en effet, on peut dire à la fois qu'il est périmé et qu'il perdure. Que le beau résiste, le cinéma en est le principal témoin dans sa version hollywoodienne, mais il semble conforter sa récession dans des versions plus expérimentales. Il faut rendre compte du fait que les deux propositions sont vraies ensemble, de même qu'elles

caractérisent des points de vue divergents sur une même situation : la nôtre. Cette situation implique la modernité qui penche tantôt vers la novation formelle, tantôt vers l'enregistrement de l'up-to-date, le kitsch, c'est-à-dire une sorte de beau, probablement...

Rohmer dit encore : « L'homme de la rue ou le philistin vouent à la beauté un culte dont l'on a tort de mésestimer la valeur. C'est avec la culture, souvent, que débute l'indifférence » (1989 : 102). On peut constater, en effet, que l'une des formules les plus culturellement raffinées est l'indifférence de goût duchampienne ; de ce point de vue, le beau est naïf, voire vulgaire. Bourdieu en tire l'antinomie du goût cultivé et du goût populaire, associant le premier au désintéressement, à la distance de l'esthète (dont l'indifférence est la quintessence) et à un déplacement de l'intérêt du représenté vers la représentation ; l'autre serait, au contraire, doublement intéressé, envers la pratique et par les choses elles-mêmes. Suivant une formule antikantienne, il situe donc l'accent positif dans la représentation des belles choses plutôt que dans la belle représentation des choses – l'ouvrier parisien admire la belle femme dans la photo plutôt que la belle photo (1985 : 115). Or voir ce que représente la photo ou le film plutôt qu'apprécier la photo ou le film eux-mêmes, c'est agir de manière commune ; les esthètes ou les techniciens le font quotidiennement quand ils manipulent la photo de l'être aimé ou du cher disparu. Le fait de pencher vers la représentation plutôt que vers le représenté ne désigne pas un choix exclusif (un choix de classe), mais une alternative de goût qui dépend, d'une part, de la situation considérée – on ne regarde pas la photo qu'on garde dans son portefeuille comme celle qu'on voit dans une exposition ; on ne regarde pas le film qui passe sur le téléviseur d'un bistrot comme celui qu'on va voir dans une salle – et, d'autre part, du degré d'expertise du récepteur : de même que quelqu'un qui se met à faire des photos en vient à s'intéresser de plus en plus au photographique, de même, on n'est pas cinéphile, on le devient... On dirait, encore avec Bourdieu, de l'individu qui se met à filmer son environnement qu'il intellectualise la relation à son contexte

pratique, n'était que filmer est aussi une pratique.

Par ailleurs, la qualité de la photo n'est nullement étrangère à la beauté de ce qu'elle représente ; la photogénie est aussi dépendante de cette qualité que de l'aura du modèle. « L'industrie du cinéma dans son état hollywoodien – le plus emblématique –, note Jacques Aumont, a cultivé la brillance classiquement associée à la beauté : starlettes, sunlights, prestiges divers de l'image (technicolor ou cinémaScope) ; mais la vérité de l'art cinématographique est tout autre : c'est la rencontre du réel, et sa préservation » (1998b : 101). Hormis cette profession de foi bazinienne, il importe en effet de souligner que le cinéma est un puissant révélateur du goût contemporain en ce qu'il mêle des films supposés ressortir à la distance de l'esthète, au dégoût du beau naïf (Citizen Kane, Marienbad, Le Mépris, etc.), à nombre d'autres qui cultivent au contraire la beauté brillante, voire clinquante, le kitsch. Le beau au cinéma fonctionne à la fois comme ce coefficient formel qui confère à certains films la pérennité, le classicisme si l'on veut – non point au sens historique du terme, mais au sens anhistorique que lui donna Delacroix lorsqu'il voulait être tenu moins pour romantique que pour classique, « c'est-à-dire parfait » (1981 : 615) –, et comme canon corporel, pour des corps néanmoins travaillés, voire transfigurés, par la représentation cinématographique. « Le star system veut des beautés » écrit Edgar Morin (1972 : 40) ; la star est à la fois « un capital : un corps et un visage adorables » ; elle « n'est pas seulement idéalisée par son rôle : elle est déjà, du moins en puissance, idéalement belle » ; en même temps, elle est construite ou reconstruite : « Le star system ne se contente pas de proposer les beautés naturelles. Il a suscité ou renouvelé un art du maquillage, du costume, de l'allure, des manières, de la photographie et au besoin de la chirurgie, qui perfectionne, entretient ou même fabrique la beauté. » Blaise Cendrars évoque un grand maquilleur hollywoodien, Wally Westmore, « créateur de l'esthétique du visage au cinéma » qui soumet ses protégées à une « charte personnelle de la beauté » (2001 : 103-104). C'est sans doute par ce design (ou ce marketing), plutôt que par la

métamorphose qu'il détermine ou par l'indexation de la plastique sur les canons de l'époque, sur la mode, que la star diffère des modèles du beau d'antan : Zeuxis, selon Cicéron (De Inventione), mélangea les plus belles parties de plusieurs femmes de Crotone pour peindre le portrait d'Hélène, la femme idéale (on a utilisé le procédé en publicité) ; par ailleurs, la littérature évoque la masculinité de ses corps féminins – le goût de Zeuxis (et d'Homère) dit-on...

La star est un élément de sa modernité, en prenant le terme au sens baudelairien : elle est prélevée dans l'actuel, conformée aux standards actuels et revient sur le terrain avec fonction de modèle pour l'actuel. Or à la différence de ce circuit fermé qui alimente la culture, le cinéma participe d'une autre sorte de circulation culturelle, celle qui extrait/transfigure le laid ou le banal, l'ordinaire. Très tôt, il a été reconnu que l'un des instruments principaux de cette extraction/transfiguration était le montage : la femme parfaite de Lev Kouléchov ou sa géographie créatrice, si bien exemplifiée par la ville parfaite de L'Homme à la caméra de Vertov (1929), relève du principe de Zeuxis, c'est-à-dire le passage par induction de fragments de l'actuel à une représentation idéale, moins particulière et plus caractéristique que ses éléments. « Ceux qui aiment l'art d'autrefois dans leur vie personnelle, qui déplorent l'existence du téléphone et rêvent de la vie dans l'Antiquité ou au XVIII^e siècle sont des anormaux » écrivait brutalement Kouléchov en 1922, plaidant pour le lien de l'art avec la modernité : « Une cinématographie fixant le matériau humain et réel organisé, et organisant l'attention du spectateur lors de la projection au moyen du montage » (1994 : 73). Le montage participe aussi de la modernité en tant qu'analogon du mouvement de la vie moderne, de son changement et de sa vitesse ; l'image-mouvement de Deleuze est, de ce point de vue, autant une image-devenir ou une image-changement ; dans l'optique futuriste, constructiviste ou dans celle de Fernand Léger et de son Ballet mécanique (1924), bref dans l'optique de tous les « créateurs de modernité » comme dit Marinetti, le mouvement et le montage sont des instruments de transformation du monde, par quoi le

présent du film qui se déroule devant nos yeux est tendu vers l'avenir. Cette modernité qui regarde en avant reste en même temps ancrée dans le présent ; le montage est un analogon de la vie parce que la vie est elle-même hic et nunc en montage. Nul besoin d'aller puiser dans les vieux modèles où la qualité du beau est un a priori, il suffit de travailler l'actuel, tel qu'il se présente, dans sa puissance cinématographique. Le cinéma, comme la mode pour Coco Chanel, « c'est faire du beau avec du laid » ou, de manière plus neutre, bricoler des représentations avec le banal, l'ordinaire, le quotidien, la « pâte du monde » comme dira Astruc (mais on s'étonne que ce dernier ne l'ait pas vue dans l'avant-garde du muet...).

Astruc, au vrai, est le témoin ou le révélateur, avec les critiques de la Nouvelle Vague, avec Bazin notamment, d'une sorte de renversement idéologique, relayé récemment par Deleuze, suivant lequel le moderne et la modernité prennent un sens partiellement différent de l'usage baudelairien de ces mots. Ce qui reste baudelairien, c'est l'idée que le cinéma doit faire référence à l'actuel et sa conséquence, la novation formelle, deux caractères que Rivette attribue à Voyage en Italie dans sa « Lettre sur Rossellini » de 1955 (2001 : 59 & 75) :

« Il me semble impossible de voir Voyage en Italie sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort. (...) Par l'apparition de Voyage en Italie, tous les films ont soudain vieilli de dix ans ; rien de plus impitoyable que la jeunesse, que cette intrusion catégorique du cinéma moderne, où nous pouvons enfin reconnaître ce que nous attendions confusément... Voilà notre cinéma, à nous qui nous apprêtons à notre tour à faire des films ».

En même temps, il est clair ou, plutôt, il deviendra de plus en plus clair, que cette modernité de Rossellini est en rupture radicale avec celle des cinéastes de l'avant-garde du muet. Sur le plan idéologique, après la Deuxième Guerre mondiale, on a censément perdu la foi futuriste ; pour Bazin, c'est en même temps la « croyance en l'image » qui est ébranlée ; Deleuze

reprend l'idée (1985 : 223) :

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. (...) C'est le lien de l'homme au monde qui se trouve rompu. (...) La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. (...) Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien ».

Parce qu'on ne croit plus à ce que l'on a cru, il ne nous reste plus qu'à croire : davantage que cet embarras, ce qui frappe surtout c'est que l'on puisse ainsi appeler modernité une chose et son contraire, en quelque sorte à la fois la croyance envers le moderne et la défiance envers lui. Comment faire confiance à une telle notion – sans compter qu'elle connaît nombre d'autres déclinaisons ! Prenons Bergman, propose Jacques Aumont : la modernité est-elle représentée respectivement, selon la chapelle (Cahiers, Positif, etc.), par Rossellini, par Resnais et par Antonioni, que l'on dira Bergman moderne dans Monika (mais pas dans Le Silence), qu'il paraîtra « archéo-classique » (sauf dans Persona) ou qu'il semblera plutôt « régressivement expressionniste » ; mais peut-être est-il plutôt postmoderne par son « art de marier les contraires » (et Duchamp aussi était-il déjà postmoderne lorsqu'il revendiquait la « cointelligence des contraires » !) ? Et pour finir Aumont le taxe d'« une modernité savamment classique » (2003 : 228)...

En fait, par-delà ces variantes, par-delà la contradiction entre les usages historiques (l'époque moderne), artistique (Baudelaire) et spécifiquement cinématographique du « moderne », celui-ci fonctionne généralement a minima comme une sorte de valeur qui exprime la congruence, parfois heureuse, parfois malheureuse, d'une pratique avec son temps, sur le plan du contenu ou sur le

plan de la forme. La version malheureuse, non moins exaltée que la précédente – il ne faut jamais oublier que l'idée de modernité a fleuri dans le milieu des Décadents, partagés entre un monde finissant et un monde naissant, entre la mélancolie et l'espoir –, ajoute une note particulière en spécifiant la modernité à l'aune du cinéma : elle serait, en fait, un caractère propre au cinéma, médium réaliste destiné à reproduire l'actuel, une vocation réaliste qui selon Bazin doit attendre son heure pour paraître au grand jour ; car, reprend Deleuze, « l'image-temps directe est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais il fallait le cinéma moderne pour donner un corps à ce fantôme » (1985 : 59). La « rencontre du réel, et sa préservation », comme dit Aumont, exige un médium censé être capable d'entrer en contact direct avec le réel et prêt à s'effacer devant lui... C'est là une modernité définie par une congruence de contenu et qui, significativement, postule l'effacement de la forme, plan sur lequel se plaçait au contraire l'avant-garde cinématographique du muet.

On conclurait donc à tort que le cinéma est bazinien par essence. Ce serait faire fi de l'histoire, de ses ruses ; ce que nous observons aujourd'hui nous incline à abandonner la conception finaliste de l'histoire du cinéma que défendait Bazin. S'il est plausible que nous ne croyions pas plus au monde que les néoréalistes et leurs successeurs, voire même moins, dans le contexte postmoderne contemporain (qui est notre modernité), on constate une récession de l'image-temps, de son défaut volontaire de représentation et de son éloge de la durée, au profit de l'excès combinatoire et esthésique du film-concert qui réveille et surexcite l'image-mouvement. À l'aune de Star Wars, Matrix ou Kill Bill, le montage soviétique semble bel et bien rentrer dans le rang ! En même temps, il est légitime de se demander, comme Laurent Jullier (1997 : 117), si le film-concert n'est pas une « renaissance » de l'avant-garde des années 1920. Ces réflexions s'intègrent dans une perspective culturelle vis-à-vis du goût : la seconde esthétique du moderne (au sens bazinien-deleuzien), qui a progressivement étendu son emprise sur une partie du cinéma depuis 1945, est aujourd'hui supplantée par une

esthétique postmoderne qui, partiellement et tout superficiellement, est un retour à la première esthétique du moderne, et qui, en outre, puisque la valeur postmoderne se définit négativement par le rejet du moderne en tant que rupture et positivement par l'éclectisme (tout se vaut), s'accommode de la cohabitation des deux esthétiques censément antagonistes, y compris dans un seul film (par exemple, chez Takeshi Kitano). Du point de vue de l'expérience esthétique elle-même, du point de vue des émotions que l'esthète recherche plus ou moins en marge des tendances et des standards, l'hyperbole pyrotechnique est aussi un solide repoussoir qui peut donner l'envie de se délecter à nouveau aux langueurs antonioniennes...

Chapitre 6

L'esthétique du cinéma (2) : le cinéma comme art

Du côté de la philosophie de l'art

Quelle conception de l'esthétique ?

« Toute Esthétique, appliquée à quelque art que ce soit, en est l'explication et la philosophie. Elle est au-dessus de la "critique", et n'a rien de commun avec le "compte rendu". Elle cherche les règles qui dominent cette représentation humaine de la vie intérieure qui est toute vision d'art. Et puisque je dois la définir dans ces lignes liminaires, je dirai que l'Esthétique est à l'œuvre d'art ce que la Philosophie est à l'œuvre de raison. Un "système" en somme, une conception unitaire des aspirations et des réalisations, qui fait que toute œuvre d'art apparaît comme un phénomène jamais isolé, mais faisant toujours partie d'un ensemble, lié à l'âme totale d'un temps » (1995 : 59).

S'il a davantage fait la réclame de l'esthétique (comme philosophie de l'art) qu'il ne l'a développée, l'essentiel de sa contribution tenant dans des « comptes rendus » de critique plutôt que dans l'exposé d'un « système », Canudo eut incontestablement le mérite d'en tracer le programme : son point de vue explicatif et sa quête d'un concept unitaire de l'art. La philosophie de l'art est née sous la même étoile : renonçant à l'objectif de l'esthétique précédente (sans toutefois renoncer à son nom) qui voulait définir un critère servant à la fois à réduire l'incertitude du goût et à donner une règle à l'art, elle s'assigne la

définition du concept d'art pour objectif en empruntant diverses voies selon le bagage philosophique sous-jacent. Pour Hegel, il faut une théorie du beau, non plus comme critère du jugement esthétique, mais comme fondement de la question artistique dans un idéal maîtrisé par la philosophie. Mais il ne faut pas confondre le schème générateur de la philosophie de l'art avec son contenu plus ou moins spéculatif : on peut garder le même schème en employant un substrat sociologique ou apparenté, à l'instar de la théorie institutionnelle de George Dickie qui cherche à expliquer l'art par référence à sa systémique institutionnelle. Mieux encore, on peut chercher à unir ces perspectives différentes, et d'autres encore (sociologique, psychanalytique, etc.), si l'on espère construire le concept d'art le plus complet possible. La philosophie, isolée, risque fort de s'enfermer dans l'abstraction ; les sciences de l'art (c'est-à-dire les sciences appliquées à l'art), sans la philosophie, ne sont pas à même d'atteindre le niveau d'explication et d'unification voulu.

Il faut ajouter à ce projet qui place au commencement et au fondement de la réflexion en esthétique du cinéma le discours de la construction philosophique du concept d'art, ce qu'implique la spécification d'une esthétique du cinéma, un tant soit peu préoccupée par son objet. L'alternative disjonctive de Morin se retrouve donc ici, au sein même de la problématique esthétique : concevoir le cinéma comme un système relativement clos, c'est attendre de l'analyse de ses propriétés de médium spécifique une réponse à la question de l'art ; le considérer maintenant en relation avec la théorie du statut d'art en général, c'est attendre de la projection de cette théorie sur le cinéma la réponse à la question de l'art. En d'autres termes, doit-on passer par une sémiotique du cinéma ou aller d'emblée à une philosophie de l'art ? Au vrai, on a besoin du relais ou de la base d'une sémiotique, entre autres sciences de l'art, pour prendre l'élan vers la théorie explicative et unificatrice du cinéma comme art, mais la sémiotique en elle-même est neutre vis-à-vis de la question de l'art (comme Metz ne manquait jamais de le rappeler) ; il y a autant de signes et de qualités sémiotiques dans

un film d'entreprise que dans un film de Renoir. Le caractère artistique d'un film ne se déduit aucunement de sa sémiotité ni, bien sûr, de sa technique ; si l'on veut, les signes d'art véhiculent une plus-value symbolique qui ne se réduit pas au symbolisme basique du langage cinématographique.

Comme le remarquait Eisenstein, pour rendre compte du film (d'art), il faut revenir au postulat hégélien de « l'apriorisme de l'idée », et, ce qui vaut pour la base sociale, ne vaut pas moins pour la base sémiotique, le médium. Louis Delluc le disait pompeusement : « Nous assistons à la naissance d'un art extraordinaire. Le seul art moderne peut-être, avec déjà sa place à part et un jour sa gloire étonnante, car il est en même temps, lui seul, je vous le dis, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes » (1919 : 275). Jacques Rancière le redit en ces termes : « Le nom de cinéma ne désigne pas simplement un mode de production des images. Un art est autre chose que l'usage expressif d'un support matériel et de moyens expressifs déterminés. Un art, c'est une idée de l'art » (2001 : 32). Toutefois, parler d'« idée de l'art » ne résout pas tout. Une œuvre d'art convoque une certaine représentation de ce qu'est ou doit être l'art en général à un moment historique donné ; elle convoque aussi une version de la définition de l'art adaptée à un médium particulier ; elle convoque enfin l'interprétation, plus ou moins consensuelle ou idiosyncrasique, que son auteur associe à l'idée d'art. En considérant le premier côté, on s'oriente vers la théorie générale du concept d'art, concernant ce qu'est une œuvre, une posture d'artiste et toute forme sociale de leur exercice (champ de l'art, institutions). Du second côté, on vise plutôt les caractéristiques artistiques spécifiques d'un médium telles que son histoire les sanctionne et les cumule (esthétique de la peinture, du théâtre, du cinéma, etc.). Du troisième côté, on s'intéresse aux traits récurrents, stylistiques ou thématiques, que manifeste l'œuvre d'un auteur ou une série cohérente de ses œuvres – on parle alors de l'esthétique d'Eisenstein, de Welles ou de Godard.

Quel(s) concept(s) d'art ?

Alain Badiou, à propos du cinéma, voit dans « art de masse », une « relation paradoxale entre un élément démocratique (...) et un élément aristocratique (...) » (2005 : 6). Cependant, accolé à « de masse », il n'est pas du tout sûr que « art » ait le sens aristocratique – du côté de « la création formelle » et de l'individualité précise le philosophe. Avant d'accéder à ce sens, le mot « art » avait un sens beaucoup plus général (ars, métier, fabrication) qui, après avoir convenu à l'artisan des corporations et des guildes, convient fort bien à ce que l'on vise désormais en parlant d'art de masse, non point l'œuvre personnalisée de l'artiste ou de l'auteur, mais un produit culturel anonyme ou, du moins, dont la source créatrice n'est pas prise en considération. Il y a certains moments où on a envisagé d'adresser à la masse un art au sens aristocratique (par exemple, dans le cadre du constructivisme soviétique), mais il ne s'agissait que de tentatives ponctuelles ou temporaires. Un art vraiment de masse est de masse en tant qu'art, c'est-à-dire fabriqué comme tel et finalisé par cette condition. Le nom de créatif a supplanté celui de l'artisan pour désigner tout corps de métier qui transforme la matière pour produire, à l'aune d'un concept plus ou moins flou, un objet utilitaire présentant peu ou prou des caractéristiques esthétiques. Le design s'étend d'Ikea à la section du MoMa qui lui est vouée. Le cinéma a la même extension sur les deux bords : d'un côté, étant donné la somme d'œuvres que son histoire a accumulées, il enrichit l'héritage de l'art et sa définition ; de l'autre, étant donné son caractère particulier d'art de masse, ne rompt-il pas avec l'héritage de l'art et peu ou prou avec sa définition ?

Pour dire les choses un peu abruptement, ou bien il sert l'art, attestant de ce fait la persistance du système de distinction qui a abouti à la notion moderne d'art (dérivée de beaux-arts), ou bien il sert la culture, attestant maintenant le processus de dissémination de l'artistique dans le culturel que le discours postmoderne entérine sans broncher, tandis qu'Adorno et Horkheimer en formulèrent la critique acide :

« Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que business : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits » (1992 : 130).

Les plaidoyers actuels en faveur du cinéma censément commercial, mais dont on assure qu'il n'est pas moins noble que l'autre – Spielberg pas moins que Godard ! –, attestent que l'on est passé de cette position critique néo-marxiste à la pensée unique du libéralisme. Pourtant, paradoxalement, on pourrait trouver que c'est Marx qui anticipa cette pensée unique, lorsque, dans *L'Idéologie allemande*, il envisageait un monde débarrassé de la division du travail où il n'y aurait plus d'artistes spécialisés, des peintres par exemple, mais où chacun pourrait faire, entre autres choses, de la peinture (1976 : 397). Bien évidemment, la Kunstindustrie capitaliste ne réalise pas la même sorte de libération qui impliquerait aussi qu'il n'y ait plus de « directeurs généraux » dont les salaires font rêver. Quand Luc Besson dit que, dans la fabrication d'un film, « il faut faire confiance au capitaine et lui laisser piloter le bateau », c'est autant au capitaine d'industrie (producteur-promoteur) qu'aux réalisateurs qu'il songe évidemment, lui qui les chaperonne volontiers sans renoncer à son idéologie hollywoodienne (cf. Sojcher, 2005 : 68).

Sans préjuger de l'avenir du cinéma, on peut considérer que ce qui le caractérise, jusqu'à nouvel ordre, ce n'est ni d'être un art aristocratique par essence ni un art de masse par essence, mais, comme l'écrit Morin, que, en lui, « l'industrie et l'art sont conjugués dans une relation qui n'est pas seulement antagoniste et concurrente, mais aussi complémentaire » : « Le problème n'est pas de décréter qu'il ne peut y avoir de création originale dans le système capitaliste du type hollywoodien (...), c'est de se demander comment il se fait qu'une production aussi standardisée, aussi soumise au produit, ait pu produire sans discontinuer une minorité de films admirables » (1985 : XII-XIII).

Allen et Gomery entendent par « style cinématographique (...) une utilisation systématique de techniques cinématographiques » définissant « une pratique esthétique normative en vigueur à une époque » (par exemple, le « style narratif hollywoodien classique »), cette norme de l'art servant de critère pour analyser les œuvres (1993 : 101). Pareille notion du style est, paradoxalement, voisine de celle de genre, si l'on met à part le fait que cette dernière fonde une classification officielle dont la finalité pratique s'accorde imparfaitement à un projet de taxinomie systématique ; ainsi, le « style narratif hollywoodien classique » est une catégorie a posteriori peu susceptible d'utilité concrète pour le spectateur qui s'intéresse au destin solitaire du cow-boy, au policier seul contre tous ou à la pyrotechnie du cyborg. L'espoir d'une classification s'estompe davantage encore lorsque l'on prend en compte la catégorie du cinéma d'art qui prétend, sinon se passer de tout genre – des films que nous tenons pour artistiques peuvent en même temps ressortir à un genre, sans doute non sans le maltraiter à l'égard de sa norme supposée (Missouri Breaks pour le western ou Brazil pour la science-fiction) –, du moins imposer un autre fondement à la création : dans le cas d'un film sans genre identifié ou partiellement assimilé à un genre, c'est plutôt dans un sens individualiste que nous utilisons l'idée de style, en référence à son auteur, au répertoire personnel que son œuvre explore, tant sur le plan thématique que sur le plan technique. Il est patent que, dans cette seconde conception du style, on retrouve un trait définitoire de l'art en général, tel que son concept a été établi historiquement depuis le ^{xix}^e siècle au moins, tandis que dans la première conception on trouve le sens ancien de l'art. Au sens moderne, l'art est incontestablement de l'ordre de la minorité, parce qu'il ne vise pas l'« horizon d'attente » (Jauss, 1978) du spectateur (et, accessoirement, plaît d'abord au petit nombre plutôt qu'au grand), mais il ne faut pas oublier le fait que sa déviance et ses novations formelles participent au bout du compte de l'héritage culturel.

« Depuis la fin du ^{xviii}^e siècle, note Goimard, l'imitation des modèles canoniques a cédé la place à l'invention comme

processus d'engendrement des valeurs esthétiques. Du coup les genres, trop longtemps identifiés à des modèles canoniques, sont devenus suspects, et la nouvelle doxa peut s'énoncer ainsi : "Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature" [Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*] » (1980 : 96). Cette proposition est opportune pour discerner les valeurs esthétiques à strictement parler des valeurs plus proprement nommées artistiques (sans négliger leurs interférences et interactions). Les deux volets de l'esthétique, la philosophie du goût et la philosophie de l'art, se ressemblent au premier abord par la priorité qu'on accorde en chacun d'eux à la relation objectif-sujet. Mais si l'expérience esthétique est une épreuve subjective d'un objet, l'art est l'objectivation d'une subjectivité ; si la première met en jeu l'évaluation d'un sujet, la seconde implique l'expression d'un sujet ; et si n'importe quel objet peut susciter une expérience esthétique, l'œuvre d'art est une sorte d'objet distingué des autres par la finalité spécifique de sa réalisation. Il s'ensuit que l'expérience esthétique de l'œuvre d'art mobilise les caractères de toute expérience esthétique, mais n'en est pas moins surdéterminée par l'appartenance de l'objet à la catégorie artistique, par des valeurs artistiques différentes des valeurs esthétiques. On a beaucoup discuté pour savoir si cette appartenance était observable ou statutaire. C'est le genre de discussion où il vait d'espérer conclure. L'imbrication de l'esthétique et de l'artistique est telle que, d'une part, nous regardons autrement un tas de caillou quand il est exposé dans un musée et, d'autre part, nous n'avons pas besoin de cet ancrage pragmatique pour estimer qu'un tableau de Rembrandt est une œuvre d'art (pour emprunter/moduler des exemples chers à Goodman). Il nous faut admettre que l'art s'est étendu à des choses qui n'en arborent aucun signe a priori, de même que nous gardons nécessairement en mémoire les traits saillants des œuvres ostensiblement artistiques. Cependant, cette alternative concerne des domaines artistiques où les formes artistiques familières sont concurrencées par des objectivations ambiguës, tel le ready-made ou l'installation, tandis que, concernant un

médium comme le cinéma (ou la photographie), l'essentiel de la discussion porte sur la catégorie de traits saillants susceptibles d'accréditer son accès à l'art, eu égard à sa nature de médium technologique.

L'art et l'artiste

La posture artistique

Par ailleurs, la perspective de la philosophie de l'art nous apprend qu'il ne faut pas confondre le domaine de la technologie et le domaine de l'art. Un cinéaste qui « fait un film », dit Aumont, « fait aussi du cinéma, c'est-à-dire qu'il éprouve concrètement et pratiquement les pouvoirs et les limites du cinéma » (1999 : 27). Mais là où tel projet artistique explore son médium en profondeur, réflexivement, tel autre le prend pour objet d'une novation, jusqu'à parfois le redéfinir, et tel autre encore l'exploite simplement, comme une axiomatique donnée. Pour qu'un procédé quelconque, ancien comme nouveau, peu ou prou conscient, contribue au caractère artistique de l'œuvre où il opère, il convient en tout cas qu'il y ait été introduit au titre de mode opératoire artistique dans un cadre de présentation artistique, c'est-à-dire au sein duquel sa qualité d'art est susceptible d'être affirmée et reconnue. Un médium n'est pas un art en tant que médium mais en tant qu'il est légitimé au regard des critères du statut d'art admis dans une société donnée. Cela suppose un système socioculturel qui implique diverses instances d'évaluation et de légitimation participant de l'intérêt artistique en concurrence avec le projet artistique singulier. Chaque art se caractérise par un certain système institutionnel qui, pour George Dickie, offre aux œuvres un cadre de présentation spécifique et constitue le système de référence où se décide leur statut d'art (1974). La définition d'un tel système pose plus ou moins de problèmes suivant le médium. Un même modèle numérique pouvant déboucher sur diverses sortes de support, la fixation dans un système bien délimité de

l'« art de l'hybridation », selon l'expression d'Edmond Couchot (1991 : 41-43), est toujours susceptible d'être remise en cause.

On entend ici, par cinéma, le dispositif de projection d'un film dans une salle ad hoc (theater en anglais), en mettant de côté la présence de films au sein d'installations ou projetés sur des murs dans les espaces d'exposition de l'art contemporain. Il faut entendre le système d'un art au sens d'un ensemble permanent d'instances, composé notamment d'institutions au sens strict (par exemple, le marché de l'art, la galerie et le musée pour la peinture), mais défini aussi par diverses conditions, lois, règles, habitus déterminant la production, la diffusion et la communication : ainsi les « petites entreprises » des producteurs de cinéma indépendants font plus directement candidature à l'art que les Majors du « cinéma dominant » (cf. Creton, 2005 : 119-120) ; cette candidature, toujours en suspens lors de la sortie du film en salle, implique l'épreuve des festivals, la sanction des cinémathèques, outre diverses instances culturelles légitimantes ; sans oublier, évidemment, le rôle majeur des cinéastes et des critiques, et celui, à retardement, des historiens et des esthéticiens.

Le rejet du poids de l'institution (au sens large) fait évidemment partie de la posture artistique, au titre de toutes sortes de dénégations que l'idéal de l'autonomie exige. Loin qu'il faille, pour cette raison, rejeter à son tour l'autonomie. Quand elle plaide contre elle, l'idéologie du « tout culturel » plaide pour son propre profit, contre le prétendu ghetto de l'art d'où vient la résistance au « tout culturel » et l'enrichissement du patrimoine culturel : comme dit à peu près Hannah Arendt, l'art devient exemplaire pour la société parce qu'il lui résiste (1972 : 257-258). Les instances qui statuent sur le cinéma en tant qu'art sont partiellement celles qui statuent sur le cinéma tout court, mais elles savent parfaitement différencier ce qui est susceptible d'être un succès de divertissement, c'est-à-dire une source de profit, de ce qui est susceptible d'être candidat au statut d'art, c'est-à-dire trop aléatoirement générateur de profit et adressé au groupe restreint des esthètes. L'idéologie qui prétend égaliser les chances,

confondant par calcul la démocratie et le profit, est un attrape-nigaud. Pour accéder à l'autonomie, sans laquelle aucun art ne peut pas être reconnu dans le social, il doit se libérer de ce qui, dans le social, fait obstacle à l'autonomie : l'industrie et le commerce. À la fin de son livre sur Godard marqué par le point de vue sociologique, Jean-Pierre Esquenazi concède que « l'expressivité d'un objet culturel n'est pas seulement récapitulation », mais « implique aussi la construction d'un style singulier, unique : l'auteur, en même temps qu'il emploie un procédé ou un genre, en construit un usage singulier qui dépasse ce qui était d'abord donné. (...) les films s'échappent du champ culturel et nous parviennent enfin, comme s'ils étaient des objets autonomes, voguant sur un océan indistinct » (2004 : 279-280). Cette version unilatérale et critique de l'autonomie (en gros, le livre qui repose sur rien de Flaubert) pose problème : certes, l'autonomie artistique se définit, depuis que la posture d'artiste est possible, comme antinomique et hostile au social (c'est la bohème, l'avant-garde, la transgression des mœurs, voire la protestation politique), mais cette antinomie elle-même définit la place de l'artiste dans le social ; l'autonomie vis-à-vis du social est le rôle social de l'artiste. Adorno a fort bien vu ce paradoxe, à l'aune duquel il note à juste titre que « l'art autonome ne fut pas complètement exempt de l'avilissement autoritaire de l'industrie culturelle » (1995 : 37). Certains cinéastes pensent accomplir l'autonomie en demeurant dans l'institution industrielle-commerciale, au risque de devoir attendre un certain laps de temps l'accession au statut d'art, tandis que d'autres, tels les tenants du cinéma expérimental, choisissent de s'isoler dans des institutions minoritaires plus propices à l'épanouissement personnel, au risque, cette fois, de devoir se contenter d'une technologie inférieure. Quoi qu'il en soit, l'objectivation artistique, qui manifeste l'avènement de l'œuvre dans le réel et de l'art dans le social, implique une appropriation subjective ; le cinéma peut servir de support à une création artistique à condition que des artistes y investissent leur singularité.

Pour illustrer la dialectique de l'autonomie, rien n'est propice

comme la défense de la « politique des auteurs » qui, par-delà son avant-gardisme de façade, fut le symptôme d'une avant-gardité féconde. Comme ce fut précédemment le cas pour le néo-réalisme, la réunion des critiques-artistes de la Nouvelle Vague autour de quelques slogans appelant à la novation formelle et à un changement dans la manière artistique d'être-au-monde, connut une phase collective, de conquête tapageuse, et parfois approximative, du champ (dirait Bourdieu), avant que, sur le terrain conquis, naisse une nouvelle génération de cinéastes, chacun occupé désormais à exprimer sa singularité dans les films, peu ou prou fidèle à la novation et à la conversion proclamées. Il ne faut donc pas confondre le discours de la « politique des auteurs » avec son efficace artistique, l'avant-gardisme avec l'avant-gardité (selon un *distinguo* de Greenberg). L'artiste réalise la dimension anthropologique de l'esthétique dans une société donnée en y introduisant, au gré d'un effort poétique, l'écart d'un projet singulier. Nul doute qu'Esquenazi puisse retrouver la rupture entre le collectif et le singulier dans la carrière de Godard – « Dorénavant, le cinéaste voudra faire voir qui il est personnellement, et non plus quel collectif son travail exprime » (2004 : 128) –, puisque c'est, depuis l'émergence des mouvements artistiques dans le contexte de la modernité, le lot de l'artiste dont la figure sociale, comme individu voué à l'art et décidé à le teinter de sa singularité, a émergé au XIX^e siècle dans le contexte des cénacles romantiques, a bientôt prouvé son efficience avec l'impressionnisme (des peintres exclus du Salon des... refusés forment un collectif pour exposer chez Nadar) et s'est finalement répandue par l'avant-gardisme au XX^e siècle. Contrairement à ce que l'on pense trop vite, l'individualisme trouve dans le collectivisme préalable plutôt un ferment qu'un obstacle, de même que la diversification individuelle profite au collectif, loin de lui nuire.

On emploie donc aussi le mot esthétique pour l'attribuer à l'auteur : l'esthétique de Beethoven, de Proust, de Matisse, de Resnais, etc. L'esthétique d'un auteur (on parle aussi dans un sens voisin de poétique ou de style d'un auteur) désigne les

caractéristiques récurrentes, stylistiques ou thématiques, que manifeste l'œuvre de cet auteur ou une série cohérente de ses œuvres – et s'il y a quelque incohérence, on ne manque pas d'épithètes pour le dire –, à quoi il faut encore ajouter les éléments discursifs, implicites ou explicites, qui dans une ou une série d'œuvre manifestent un degré plus ou moins abstrait de réflexion, d'autoréflexion. « Comment reconnaître à coup sûr un film de Jim Jarmusch ? » demande Frédéric Bonnaud ; et d'énumérer, entre autres choses, « les lents travellings latéraux, l'importance accordée à la musique (...), les noirs entre les scènes, le minimalisme des intrigues, l'incongruité des situations et le laconisme des protagonistes » (2003). L'esthétique d'un cinéaste est la combinatoire qui résulte de ces multiples choix sur divers paramètres filmiques, partagés ou non avec d'autres, et surtout générateurs d'une systémique individuelle (irréductible à la systémique institutionnelle).

L'esthétique d'un auteur implique sa propre contribution discursive, s'il nous en gratifie, mais ne s'y réduit pas ; les prises de position dans le champ, vis-à-vis de ses enjeux sociaux, ne sont qu'une facette, parfois trompeuse, de la systémique personnelle. Il n'y a pas moins d'esthétique en ce sens chez un auteur discret, peu enclin à l'exercice théorique, que chez un autre, prolix, préoccupé plus ou moins illusoirement de contrôler la théorie immanente à son œuvre. De même, il convient de discerner l'idéologie à laquelle les artistes peuvent adhérer de celle que leur art exemplifie. Loin qu'il faille mépriser le discours des artistes qui, comme le note Jacques Aumont, manifeste une manière particulière de faire de la théorie, plus proche de la praxis, cependant, ajoute-t-il, que certains cinéastes « formulent tout haut ce que les autres pensent tout bas », tel Poudovkine, tandis que d'autres, au contraire, « vont à contre courant, constituant des noyaux de résistance à la conception majoritaire du cinéma », tel Tarkovski (2005 : 3 & 6) – j'avoue que, pour ma part, j'inverserais volontiers les exemples : Della Volpe [1971] a montré le caractère avancé des théories du cinéaste soviétique, tandis que son homologue russe s'apparente au bergsonisme le

plus conventionnel.

Mais le discours d'artiste le plus surprenant est sans doute celui de la dénégation de l'art, s'agissant d'un géniteur d'œuvres, Marcel L'Herbier par exemple, que l'on est tout enclin à ranger dans la catégorie. Toutes les catégories peuvent un jour déchoir de leur piédestal : les chefs-d'œuvre qui se fixent « en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps » en viennent à satisfaire, selon Artaud, le « conformisme bourgeois » (1964 : 115-118). L'Herbier, de même, rejette le modèle des beaux-arts, du Grand art dédié aux génies, au profit de l'art tout court qui « peut se rencontrer partout, chez tout le monde, et chez le tisserand comme chez la dentellière ou le grand couturier, chez le médecin ou l'avocat, hommes de l'art, et jusque parfois chez le feuilletoniste... à plus forte raison chez les artisans de la cinégraphie » (1946 : 205). D'autres cinéastes, Cassavetes, Godard, etc., ont fait à un moment ou à un autre référence à l'artisanat, comme les impressionnistes choisirent, dans la phase de leur réunion, le modèle de la corporation. On comprend l'efficacité d'une telle position pour l'artiste qui cherche à se soustraire à l'institutionnel (autant l'Académie des Beaux-arts que les Majors), lorsqu'il le perçoit comme une aliénation de sa liberté d'expression – mais on a tôt fait, tel René Clair, d'abdiquer le purisme avant-gardiste à entendre, si le cas se présente, le chant des sirènes hollywoodiennes... Le cinéaste qui rêve d'être indépendant vis-à-vis du producteur et lorgne du côté de l'artisanat, se retrouve maître dans son atelier, mais pas moins dépendant de la commande, des modèles de fabrication, et, dans le contexte de la Kunstindustrie, de l'attraction du kitsch.

Godard : auteur ou artiste ?

En réhabilitant la « politique des auteurs », on a mis provisoirement de côté les diatribes postmodernes contre l'auteurisme. Ce mot est étrange : il désigne comme dogme la quête d'un rôle social qui, censément, fuit tout dogme. Un auteur

ne saurait être auteuriste sans contredire son aspiration à recentrer son activité sur lui-même. La critique de l'auteurisme fait couple avec l'affirmation de la prééminence des genres. Esquenazi qui énumère « les catégories génériques de “film policier”, “film Nouvelle vague”, “film d’auteur”, “film d’amateur” » (2004 : 8), les considère à juste titre comme des conditions de la circulation des films dans le champ culturel, mais, du même coup, il met sur le même plan un genre répertorié comme tel et qui fait partie de l’horizon d’attente des spectateurs, le policier, et une catégorie floue, discutable, mal identifiée par la plupart des spectateurs, celle du film d’auteur. Admettons que la catégorie du film d’auteur constitue un genre ; appelons-la cinéma artistique (art cinema) avec Dudley Andrew : ne met-il pas le doigt sur le nœud du problème lorsqu’il souligne que si cette catégorie « forme un genre, son unique règle est que chacun de ses membres développe ses propres règles » (1984 : XII) ? Un auteur ne fait pas un film d’auteur en endossant les conditions d’un genre préétabli, et en lui profitant, mais en choisissant de personnaliser son œuvre, par-delà les genres (ou le genre qu’il choisit de s’approprier), à l’aune de sa sensibilité. Selon le modèle le plus puissant de l’artiste, énoncé par Hegel et Nietzsche notamment, avant d’être réalisé par Duchamp, Filliou ou Beuys, cette personnalisation contamine réciproquement l’art et la vie : l’art en tant qu’élan vital autant que la vie en tant qu’œuvre d’art. Comme Camus disait du romantique que « l’art est sa morale » (1951 : 74-75), comme Jonas Mekas, inspiré par l’esprit happening de Kaprow, revendiqua pour l’underground la priorité de l’éthique sur l’esthétique (cf. Noguez, 1973 : 330), « faire un film » était, pour Jean Eustache, « une question d’exigence » (cf. Amengual, 1997 : 804). N’oublions pas cette dimension existentielle de l’artiste, cet aspect de l’ontologie de l’art qui débilite les philistins.

Loin évidemment qu’il faille rejeter tout artifice ni tout emprunt intertextuel – Amengual souligne le caractère conceptuel et formaliste, par-delà son réalisme, de l’œuvre d’Eustache ; de même, les films de Godard, ce parangon de l’auteur, regorgent de citations... Aucune œuvre ne s’élabore sur une table rase ni ne

se forme en totale autarcie. Ce n'est pas la question. Le film d'auteur ou le film artistique sont des catégories qui renvoient à une posture particulière qui, certes, ne manque pas de modèles (le premier auteur, tout pur, n'existe pas), mais dont le principe modélisant, au premier chef, est l'investissement d'une personnalité dans la poïétique, l'objectivation du subjectif, avec toutes les conséquences existentielles qui s'ensuivent. On peut hésiter, certes, entre auteur et artiste : ce ne sont pas seulement des variantes terminologiques. La posture que l'on cherche ici à cerner a deux modèles : l'auteur, le propriétaire de l'œuvre, d'un côté, l'artiste, celui qui incarne la posture elle-même, de l'autre ; l'esthétique de l'objectivation ou l'éthique de l'être-au-monde artistique, suivant le côté que l'on choisit, seront plus ou moins déterminantes.

La critique de l'auteurisme concerne seulement le premier modèle. Elle a procédé du contexte structuraliste où on en était venu à penser le texte littéraire comme une sorte de machine autopoïétique dont l'auteur, dépossédé de ses anciens titres de propriété, serait moins un ingénieur qu'un ouvrier, certes qualifié. Cette conception a relativement régressé à l'aune d'études en poétique sur l'autobiographie, l'autofiction, etc. (cf. Bernas, 2001), mais elle a refait surface dans le cadre des études culturelles, d'orientation anthropologique ou sociologique : la machine, pour elles, n'est plus le texte, mais la culture. Outre que les études cinématographiques, souvent à la remorque, ont subi le contrecoup de ces atermoiements théoriques, l'auteurisme y a croisé la polémique suscitée par l'exception culturelle (française), ses détracteurs défendant notamment le cinéma de studio (américain) contre le cinéma d'auteur. C'est ainsi qu'on s'embourbe dans le paradoxe du film de studio devenu grand classique du cinéma ou du film d'auteur bientôt mis au placard. S'étonner dans un cas comme dans l'autre, c'est méconnaître le système institutionnel qui évalue les labels à sa norme, mais aussi change d'opinion et évolue au rythme des fluctuations de la doxa : c'est ainsi que, sous l'effet de Mai-68, le progressisme politique de certains films militants a pu être confondu temporairement

avec le progressisme artistique...

L'essentiel du débat postmoderne consiste à se demander si le système à partir duquel nous jugeons la candidature au statut d'art est l'héritier du système formé à partir de la reconnaissance au XIX^e siècle du rôle social spécifique de l'artiste, ou bien si on a rompu définitivement avec ce système, dès lors remplacé par celui de la Kunstindustrie ? Il y a deux réponses esthétiques à cette question. La première consiste à attester par l'analyse des œuvres ou d'un œuvre ce qu'ils sont supposés montrer par eux-mêmes, un projet singulier et une finalité artistique. Le raisonnement est le suivant : il y a encore des artistes, on est encore dans l'héritage de cette posture, parce qu'il y a Godard (« bon » exemple parce qu'il est exemplaire), considéré, disent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, non point par le biais du « halo perturbateur résultant de ses provocations, des mini-scandales attachés à sa personne, du trouble induit par certaines de ses prises de paroles paradoxales ou équivoques, des anecdotes concernant sa vie privée, des interprétations malveillantes ou idolâtres qu'il suscite, lui et/ou son œuvre », mais par celui même de l'œuvre, qui « comporte des moments de grande beauté et des réussites magistrales qui justifient de placer Godard au rang des quelques cinéastes qui comptent dans l'histoire du cinéma » – d'où ce choix méthodologique : « Seule cette œuvre nous intéresse (...) » (2004 : 7-8). La seconde réponse consiste à prendre en considération, non plus les symptômes de la posture d'artiste que l'œuvre recèle prise en elle-même, mais la manière dont elle a été construite dans son contexte, par l'artiste lui-même, les critiques, les médias, etc. C'est ce que fait donc Esquenazi, lors même qu'il choisit de privilégier le point de vue du champ culturel sur celui de la singularité (Godard comme révélateur de l'état culturel de la France dans les années 1960) : « Le cinéaste déclare Vivre sa vie comme une œuvre, conçue par un artiste, qui requiert une interprétation esthétique compatible avec l'état de la part du champ culturel demeuré classique » (2004 : 130 & 4). Il s'agit bien ici de saisir le cinéaste dans l'héritage de l'art, en focalisant sur

ses films, mais au lieu de « se laisser enfermer par ce que nous y voyons », de les regarder pour des « événements culturels », explicables par les circonstances de leur fabrication et les conditions de leur commentaire (33).

Doit-on choisir entre l'éloge iconique de l'œuvre comme monument et sa réduction indicielle à l'événement culturel, au document ? Est-on plus proche de la « vérité » de Godard lorsqu'on note qu'« À bout de souffle et Deux ou trois choses que je sais d'elle sont, d'un certain point de vue, des descriptions de Paris et de sa banlieue (le centre qui se perd dans sa périphérie) » (33), considérant donc le film du point de vue de l'esthétique urbaine et de la capacité du cinéma à y participer, ou bien qu'« À bout de souffle constitue une paraphrase de la petite société organisée autour des Cahiers du cinéma » (5), proposant maintenant de penser le film comme une sorte de document relatif aux représentations sur l'avant-garde d'un de ses membres ? C'est proprement indécidable, des deux points de vue où l'esthétique se décide.

Du côté de l'art, d'abord : Godard sans l'avant-gardisme n'eût point trouvé le stimulant social de son désir artistique, mais sans ce désir, sans sa singularité et le besoin de l'exprimer, aucun avant-gardisme n'eût pu le stimuler.

Du côté de l'expérience esthétique, ensuite, car les deux interprétations concurrentes manifestent un effort cognitif, sur deux modes antagonistes (mais pouvant aussi collaborer), qui n'a rien à voir avec l'expérience esthétique du film en tant qu'elle n'a d'autre finalité qu'elle-même ou le plaisir qu'elle procure.

De toute manière, l'espoir d'ajuster exactement l'expérience subjective d'un film avec son objectivité est vaine des deux côtés de la communication : du côté du sujet parce que trop de déterminations diverses pèsent sur son expérience (santé, circonstances, savoir, etc.) ; du côté de l'objet parce qu'il comporte une trop grande variété d'aspects pour que tous soient saisis dans le moment fugitif de l'expérience.

Bibliographie

ADDISON Joseph 2004. Essais de critique et d'esthétique (1714-1755), trad. franç. reprise par Alain Bony, Pau, Presses universitaires de Pau, coll. « Quad ».

ADORNO Theodor W., 1992. Dialectique négative (1966), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique ».

1995. Théorie esthétique (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique ».

ADORNO Theodor W., HORKHEIMER Max, 1974. La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques (1944-1947), trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

AGAMBEN Giorgio, 1991. « Notes sur le geste », in Trafic, n° 1, hiver.

ALBERA François, dir., 1996. Les Formalistes russes et le Cinéma. Poétique du film (textes de Chklovski, Eikhenbaum, Tynianov, etc.), trad. V. Posener, R. Gayraud et J.-Ch. Peuch, Paris, Nathan Université, coll. « Fac cinéma ».

ALLARD Laurence, 1995. « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », in Les Films de famille. Usage privé, Usage public, Odin, Roger, dir., Paris, Méridiens Klincksieck.

ALLEN Robert, SMITH Murray, 1997. Film Theory and Philosophy, Oxford, New York, Oxford University Press.

ALLEN ROBERT C., GOMERY Douglas, 1993. Faire l'histoire du cinéma. Les Modèles américains (1985), trad. Jacques Lévy, Paris, Nathan Université, coll. « Fac cinéma ».

ALISON Archibald, 1968. Essays on the Nature and Principles of Taste, reprint de l'édition de 1790, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, coll. « Anglistica & Americana ».

AMENGUAL Barthélémy, 1980. ¡ Que viva Eisenstein !, Lausanne, L'Âge d'homme.

1997. Du réalisme au cinéma, anthologie établie par Suzanne

Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, coll. « Cinéma/Réf. »

ANDREW Dudley, 1976. The Major Film Theories. An Introduction, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press.

1978. « The neglected tradition of phenomenology in film theory », Wide Angle, vol. 2, n° 2.

1984. Film in the Aura of Art, Princeton, Princeton University Press.

ANTONIONI Michelangelo, 1961. La Nuit de Michelangelo Antonioni, Présentation, trad. de Michel Causse, Paris, Buchet-Chastel.

ARENDT Hannah, 1972. La Crise de la culture (Between Past and Future, 1954), trad. sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais »,

2003. Écrits, Faire un film è per me vivere, Paris, Éditions Images Modernes.

ARNHEIM Rudolph, 1957. Film as Art (1932), Berkeley, Londres, New York, University of California Press (trad fr., 1989).

ARTAUD Antonin, 1964. Le Théâtre et son double (1938), suivi de Le Théâtre de

Séraphin, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

ASTRUC Alexandre. 1992. Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo, Écrits (1942-1984), Paris, L'Archipel.

AUBRAL François, CHATEAU Dominique, dir., 1999. Figure, Figural, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

AUMONT Jacques, 1979. Montage Eisenstein, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma ».

1995. L'Œil interminable. Cinéma et Peinture, Paris, Séguier, coll. « Noire ».

1996, À quoi pensent les films ? Paris, Séguier, coll. « Noire ».

1998a. « Cinégénie, ou la machine à remonter le temps », voir AUMONT, dir.

1998b. De l'esthétique au présent, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts & cinéma ».

1999. Amnésies, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard,

Paris, P.O.L.

2002. Les Théories des cinéastes, Paris, Nathan Université, coll. « Nathan cinéma ».

2003. Ingmar Bergman, « Mes films sont l'explication de mes images », Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs ».

AUMONT Jacques, LEUTRAT Jean-Louis, dir., 1980. Théorie du film, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma ».

AUMONT Jacques, dir., 1998a. Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe, Paris, Cinémathèque française.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, 2001. Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Paris, Nathan.

AYFRE Amédée, 1964. Conversion aux images ? Les Images et Dieu, les Images et l'Homme, Paris, Cerf, coll. « 7^e art ».

BACHELARD Gaston, 1967. La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».

1983. La Poétique de l'espace (1957), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».

BADIOU Alain, 1997. Deleuze, La Clameur de l'être, Paris, Hachette.

2003. Matrix, machine philosophique, avec Thomas Benatouil, Elie During, Patrice Maniglier, David Rabouin, Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses.

2005. « Du cinéma comme emblème démocratique », in Critique, Cinéphilosophie, janvier-février.

BAUMGARTEN Alexandre Gottlieb, Esthétique (1750-1758), Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème (1739), Métaphysique (1739) ; trad. par Jean-Yves Pranchère, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Bibliothèque de philosophie et d'esthétique », 1988.

BAUDELAIRE Charles, 1971. Écrits sur l'art, t. I & II, édition d'Yves Florenne, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, Le Livre de Poche.

BAUDRY Jean-Louis, 1970. « Cinéma : effets idéologiques

produits par l'appareil de base », in Cinéthique, 7-8.

1978. L'Effet Cinéma, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma ».

BAZIN André, 1957. « De la politique des auteurs », voir DE BAECQUE, 2001.

1958. Qu'est-ce que le cinéma ? tome I, Ontologie et Langage, Paris, Cerf, coll. « 7^e art ».

1962. Qu'est-ce que le cinéma ? tome IV, Une esthétique de la réalité : le néo-réalisme, Paris, Cerf, coll. « 7^e art ».

BECKER Howard S., 1988. Les Mondes de l'art (1982), trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société ».

BENJAMIN Walter, 1971. L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique (1936-1939), in L'Homme, le Langage et la Culture. De la politique à la sémiologie, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Médiations ».

1989. Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, Coll. « Passages ».

BERGSON Henri, 1972. Mélanges, éd. d'André Robinet, Paris, Presses Universitaires de France.

1991. Œuvres, édition du centenaire (5^e édition), Paris, Presses Universitaires de France.

BERNAS Steve, 2001. Archéologie et Évolution de la notion d'auteur, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

BLANCHARD R., 1959. « Métaphysique et cinéma », in Revue d'esthétique, juillet-décembre.

BONNAUD Frédéric, 2003. « Comme un long trip », Inrockuptibles, janvier 1999, in Jim Jarmusch, Paris, Inrockuptibles, hors série, coll. « Les intégrales ciné ».

BOURDIEU Pierre, 1979. La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun ».

1992. Les Règles de l'art. Genèse et Structure du champ littéraire, Paris, Seuil, coll. « Libre examen ».

BOURDIEU Pierre dir., 1965. Un art moyen, Essai sur les usages

sociaux de la photographie, avec L. Boltanski, R. Castel, J.-C. Chamboredon, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».

BRENEZ Nicole, 1998. De la figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma ».

BRESSON Robert, 1975, Notes sur le cinématographe, Paris, Gallimard.

BRUNO Edoardo, 1986. Film come esperienza, Rome, Bulzoni.

Bullough Edward, 1912. « "Psychical Distance" as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle », British Journal of Psychology, vol. 5.

BURCH Noël, SELLIER Geneviève, 1996. La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956), Paris, Nathan Université, coll. « Fac cinéma ».

BURKE Edmund, 1990. Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (1757), trad. de Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».

CAMPAN Véronique, 1996. « Phénoménologie en écho à la sémiologie : approche de l'écoute filmique », voir CHATEAU-LAGEIRA.

1999. L'Écoute filmique. Écho du son en image, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors cadre ».

CAMUS Albert, 1951. L'Homme révolté, Paris, Gallimard.

CANUDO Ricciotto, 1995. L'Usine aux images (1927), éd. de Jean-Paul Morel, Paris, Nouvelles Éditions Séguiet/Arte Éditions/

CARROLL John M., 1982. Toward a Structural Psychology of Cinema, The Hague, Paris, New York, Mouton, coll. « Approaches to semiotics ».

CARROLL Noël, 1988. Mystifying Movies : Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory, New York, Columbia University Press.

1996. Theorizing the Moving Image, New York, Cambridge University Press.

CASSAVETES John, 1968. « Une manière de vivre », entretien avec André S. Labarthe, in Cahiers du cinéma, n° 205, octobre.

CASEBIER Allan, 1971. « The Concept of Aesthetic Distance », The Personnalist, hiver.

1991. Film and Phenomenology. Towards a Realist Theory of Cinematic Representation, New York, Cambridge University Press.

CASETTI Francesco, 1999. Les Théories du cinéma depuis 1945 (1993), trad. Sophie Saffi, Paris, Nathan Université, coll. « Nathan cinéma ».

CAVELL, Stanley, 1969. Must We Mean What We Say ?, Cambridge, Cambridge University Press.

1993. À la recherche du bonheur. Hollywood et la Comédie du remariage (1981), trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».

1996. Les Voix de la raison. Wittgenstein, le Scepticisme, la Moralité et la Tragédie (1979), trad. Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».

1999. La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma (1971), trad. Christian Fournier, Paris, Belin.

CENDRARS Blaise, 2001. Hollywood, La Mecque du cinéma, suivi de L'ABC du cinéma et de Une nuit dans la forêt (1964), Paris, Denoël.

CERISUELO Marc, 1998. « La philosophie et le cinématographe », in Encyclopédie philosophique universelle, t. IV, Le Discours philosophique, dir. par F. Mattéi, Paris, Presses Universitaires de France.

2000. Hollywood à l'écran. Essais de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

CERISUELO Marc, LAUGIER Sandra, dir., 2001. Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

CHAPLIN Charles, 2002. Histoire de ma vie, Paris, Robert Laffont.

CHATEAU Dominique, 1986. Le Cinéma comme langage, Paris, AISS-IASPA, Publications de la Sorbonne.

1993. Citizen Kane, Orson Welles, Lyon, L'Interdisciplinaire,

coll. « Film(s) ».

1996. « Bazin : le procès du film », voir SERCEAU.

1998a. L'Héritage de l'art. Imitation, Tradition et Modernité, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

1998b. L'Art comme fait social total, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref ».

2000a. La Philosophie de l'art, Fondations et Fondements, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

2000b. Épistémologie de l'esthétique, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

2000c. Qu'est-ce que l'art ? Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

2005. Sartre et le Cinéma, Anglet, Paris, Séguier, coll. « Ciné ».

2006. Esthétique du cinéma, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma 128 ».

2009. Philosophie d'un art moderne : le cinéma, Paris L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

CHATEAU Dominique, dir., 1999. Voir AUBRAL.

CHATEAU Dominique, GARDIES André, JOST François, dir., 1982. Cinémas de la modernité : films, théories, actes du colloque de Cerisy, Paris, Klincksieck.

CHATEAU Dominique, JOST François, 1979. Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », rééd., Minuit.

CHATEAU Dominique, JOST François, LEFEBVRE Martin, dir., 2001. Eisenstein, l'Ancien et le Nouveau, Paris, colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique ».

CHATEAU Dominique, LAGEIRA Jacinto, dir., 1996. Après Deleuze. Philosophie et Esthétique du cinéma, Paris, Dis Voir.

CHION Michel, 2005. Le Son (1998), Paris, Armand Colin.

COHEN-SÉAT Gilbert, 1958. Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire filmologie (1946), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

COMOLLI Jean-Louis, 1971-1972. « Technique et idéologie », in Cahiers du cinéma, 229-241.

COUCHOT Edmond, 1991. « Entre le réel et le virtuel : un art de l'hybridation », Conférence, in Dossiers de l'audiovisuel, n° 40, novembre-décembre.

1998, La Technologie dans l'art, De la photographie à la réalité virtuelle, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo ».

Creton Laurent, 1994. Économie du cinéma. Perspectives stratégiques, Paris, Nathan Université, coll. « Nathan cinéma », 3^e éd. 2001.

2003. L'Économie du cinéma, Paris, Nathan université, coll. « 128 » ; Armand Colin Cinéma, 2005.

DANTO Arthur, 1998. « Images mouvantes » (« Moving Pictures », 1979), trad. fr. in Cinémathèque, n° 13.

DE BAECQUE Antoine, dir., 2001. La Politique des auteurs, Les Textes, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie », IV.

2001. Le Goût de l'Amérique, Collectif, présenté par Antoine de Baecque et Gabrielle Lucantonio, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma ».

DELACROIX Eugène, 1981, Journal, Paris, Plon.

DELAUVAUD Gilles, ESQUENAZI Jean-Pierre, GRANGE Marie-Françoise, dir., 2001.

Godard et le Métier d'artiste, actes du colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

DELEUZE Gilles, 1968. Différence et Répétition, Paris, Presses Universitaires de France.

1983. Cinéma 1, L'Image-mouvement, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

1985. Cinéma 2, L'Image-temps, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

1990. Pourparlers, Paris, Minuit.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1980. Mille Plateaux, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

1991. Qu'est-ce que la Philosophie ? Paris, Minuit, coll. « Critique ».

DELLA VOLPE Galvano, 1971. Il verosimile filmico e altri scritti di estetica (1954), Rome, Samonà e Savelli.

DELLUC Louis, 1919. Cinéma et Cie : confidences d'un spectateur, édition illustrée, Paris, Grasset.

1920. Photogénie, Paris, Maurice de Brunhoff.

DENIS Michel, 1979. « L'image cinématographique », in Psychologie de l'art et de l'esthétique, dir. par Robert Francès, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Psychologie d'aujourd'hui ».

DERRIDA Jacques, 1968. « La différance », in Théorie d'ensemble, Paris, Seuil.

1972a. La Dissémination, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais ».

1972b. Positions, Paris, Minuit.

1978. Éperons. Les styles de Nietzsche, Paris, Flammarion.

1990a. Du droit à la philosophie, Paris, Galilée.

1990b. Limited Inc., Paris, Galilée.

DICKIE George, 1974. Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis, Ithaca, Londres, Cornell University Press.

DIDI-HUBERMAN Georges, 1995. Fra Angelico, Dissemblance et figuration, Paris, Flammarion.

DIÈS Auguste, 1927. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n° 14-15.

Dortier Jean-François, dir., 1999. Le Cerveau et la Pensée. La Révolution des sciences cognitives, Auxerre, Éditions Sciences Humaines.

DUBOIS Philippe, 1998a. « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », voir AUMONT.

1999. « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », voir AUBRAL-CHATEAU.

DUHAMEL Georges, 1930. Scènes de la vie future, Paris, Mercure de France.

EISENSTEIN S. M., 1969. « Perspectives » (1929), trad. L. et J. Schitzer, in Cahiers du cinéma, février, n° 209.

1974a. Notes, trad. en fr. par L. et J. Schnitzer, in Écran 74,

décembre, n° 31.

1974b. Au-delà des étoiles, Œuvres, tome I, Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 ».

1976. Le Film : sa forme, son sens, Paris, Christian Bourgois.

1980. Cinématisme, Peinture et Cinéma, Bruxelles, Complexe.

EIZYKMAN Claudine, 1976. La Jouissance-cinéma, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 ».

ENGELL Lorenz, FAHLE Olivier, 1997. Der Film by Deleuze, Le Cinéma selon Deleuze, Weimar, Verlag der Bauhaus, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

EPSTEIN, Jean, 1974. Écrits sur le cinéma, 1921-1953, t. I, 1921-1947, Paris, Seghers, coll. « Cinéma club ».

ESQUENAZI Jean-Pierre, 2001. Hitchcock et l'Aventure de Vertigo. L'Invention à Hollywood, Paris, CNRS Éditions.

2004. Godard et la Société française des années 1960, Paris, Armand Colin Cinéma ».

FAURE Élie, 1976. Fonction du cinéma (1953), Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations ».

FRAMPTON Daniel, 2006. Filmosophy, London, New York, Wallflower Press.

FREELAND Cynthia A., WARTENBERG Thomas E., dir., 1995. Philosophy and Film, New York, Routledge.

FREUD Sigmund (1929), Le Malaise dans la culture, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995.

GENETTE Gérard, 1994. L'Œuvre de l'art, I, Immanence et Transcendance, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GODARD Jean-Luc, 1958. « Ailleurs », Cahiers du cinéma, n° 89, novembre.

1961. Entretien avec Michèle Manceaux, L'Express, n° 528, 27 juillet.

1964. Entretien, Cahiers du cinéma, n° 159, octobre 1964.

1989a. Godard par Godard. Les Années Cahiers, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma (1985), Flammarion, coll. « Champs contre-champs ».

1989b. Godard par Godard. Les Années Karina, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma (1985), Flammarion, coll. « Champs contre-champs ».

1991. Godard par Godard. Des années Mao aux années 80, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinéma (1985), Flammarion, coll. « Champs contre-champs ».

1998. Histoire(s) du cinéma, t. I-IV, Paris, Gallimard-Gaumont.

GOIMARD Jacques, 1980. « Splendeurs et misères des classifications au cinéma », in Théorie du film, J. Aumont et J.-L. Leutrat dir., Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma ».

GOODMAN Nelson, 1990. Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles (1968), trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art ».

1992. Manières de faire des mondes (1978), trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art ».

GRANGE Marie-François, 1996. « Philosophie derridienne et analyse textuelle », voir CHATEAU-LAGEIRA.

GRANGE Marie-Françoise, dir., 2001. Voir DELAUAUD.

GUATTARI Félix, 1980 et 1991. Voir DELEUZE.

HABERMAS Jurgen, 1973. La Technique et la Science comme idéologie (1968), trad. Jean-René Ladmiral, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations ».

HALL H.-T., 1971. La Dimension cachée (The Hidden Dimension, 1966), Paris, Seuil, coll. « Points ».

HAMMETT Jennifer, 1997. « The Ideological Impediment : Epistemology, Feminism, and Film Theory », voir ALLEN-SMITH.

HASSAN Ihab, 1971. The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature, New York, Oxford University Press, 1971.

HEGEL Georg, W. F., 1979. Esthétique (1820-1829), t. I-IV, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

HEINICH Nathalie, 2001. « Godard, créateur de statut », voir DELAUAUD.

HÊME DE LACOTTE Suzanne, 2001. Deleuze : philosophie et cinéma, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref ».

HUILLET Danièle, STRAUB Jean-Marie, 1970. Entretien, in Cahiers du cinéma, n° 223, août-septembre.

HUME David, 1774. De la norme du goût (Of the Standard of Taste, 1757) ; trad. de Renée Bouveresse, in Les Essais esthétiques, Deuxième partie : Art et Psychologie, Paris, Vrin,

HUSSERL Edmund, 1950. Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures (1913), Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

1983. Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps (1905), trad. H. Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épipiméthée ».

JAMESON Dale, dir., 1983. Philosophy Looks at Film, New York, Oxford University Press.

JARVIE Jan, 1987. Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics, New York, Routledge.

JAUSS Hans Robert, 1978. Pour une esthétique de la réception, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard.

JOHNSTON Claire, 1976. « Le cinéma de la femme comme contre-cinéma », voir NICHOLS.

JOST François, 1992. Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision, Paris, Méridiens Klincksieck.

1998. Le Temps d'un regard, Du spectateur aux images, Québec, Nuit blanche, Paris, Méridiens Klincksieck.

2001. « Godard, professionnel de la profession », voir DELAUAUD.

JOST François, 1979. Voir CHATEAU.

JOST François, dir., 1982. Voir CHATEAU.

JOST François, dir., 2001. Voir CHATEAU.

JULLIER Laurent, 1995. Les Sons au cinéma et à la télévision, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma & audiovisuel ».

1997. L'Écran post-moderne, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

2002a. Cinéma et Cognition, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

2002b. Qu'est-ce qu'un bon film ?, La dispute/Snédit.

JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, 2008. La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma ».

KANT Emmanuel, 1974. Critique de la faculté de juger (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».

KAPLAN Ann E., 1983. Women and Film. Both Sides of the Camera, New York, Londres, Methuen.

KOULÉCHOV Lev, 1994. L'Art du cinéma et Autres Écrits, éd. de F. Albera, E. Khokhlova et V. Posener, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma ».

KYROU Ado, 2005. Le Surréalisme au cinéma (1952), Paris, Ramsay.

LAFFAY Albert, 1964. Logique du cinéma, Création et Spectacle, Paris, Masson et Cie, coll. « Évolution des sciences ».

LAGEIRA Jacinto, 1996. « La philosophie (d)'après le cinéma ou Y a-t-il une vie de l'esthétique après les théories du cinéma ? », voir CHATEAU.

LEBEL Jean-Patrick, 1971. Cinéma et Idéologie, Paris, Éditions Sociales.

LEFEBVRE Martin, 1997. Psycho, De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

LÉNINE, Vladimir Ilitch, 1982. Cahiers philosophiques (1914), in Textes philosophiques, Paris, trad. Sylvie Pelta et Françoise Sève, Paris, Messidor/Éditions Sociales.

LEUTRAT, Jean-Louis, 1988. Kaléidoscope. Analyses de film, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes ».

1992. « À perte de vue (sur l'histoire du cinéma) », in Trafic, n° 4, automne.

1995. Vie des fantômes, Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma.

LEUTRAT, Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, 2001. Penser le cinéma, Paris, Klincksieck, coll. « Études ».

2004. Godard simple comme bonjour, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques ».

L'HERBIER Marcel, 1943. « L'auteur de films », in Panorama, août 1943.

1946. Intelligence du cinématographe, Paris, Corrèa, coll. « Les Grandes professions françaises ».

Lherminier Pierre, 1960. L'Art du cinéma, recueil de textes, Paris, Éditions Seghers.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, 2001, 2004. Voir LEUTRAT.

LINDSAY Vachel, 2000. De la caverne à la pyramide, Écrits sur le cinéma 1914-1925, trad. Marc Chénétier, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « L'Autre visible ».

LORIES Danielle, dir., 1988. Philosophie analytique et Esthétique, Paris, Méridiens Klincksieck.

LOWRY E., 1985. The Filmology Movement and Film Study in France, Ann Arbor, UMI Research Press.

LYOTARD Jean-François, 1971. Discours, Figure, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique ».

1973. « L'acinéma », voir NOGUEZ.

MANNONI Laurent, 1994. Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. L'Archéologie du cinéma, Paris, Nathan Université, coll. « Réf. Cinéma ».

MARCUSE Herbert. 1979. La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste (1977), trad. Didier Conte, Paris, Seuil.

MARIE Michel, 2001. Voir AUMONT.

2005. La Nouvelle Vague (1997), Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma 128 ».

MARKS Laura U., 2000. The Skin of the Film, Intercultural Cinema. Embodiment and the Senses, Durham, Londres, Duke University Press.

MARX Karl, ENGELS Friedrich, 1976. L'Idéologie allemande

(1846, publié en 1932), trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions Sociales.

MÉJEAN Jean-Max (dir.), 2000. Philosophie et Cinéma, CinémAction, n° 94, Corlet-Télérama.

MEKAS Jonas, 1973. « Notes sur le nouveau cinéma américain » (1962), voir NOGUEZ.

MELCHIORRE Virgilio, 1972. L'immaginazione simbolica, Bologne, Il Mulino.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1964. L'Œil et l'Esprit, Paris, Gallimard.

1996. Sens et Non-Sens, Paris, Gallimard.

METZ Christian, 1968. « À propos de l'impression de réalité au cinéma » (1965), in Essais sur la signification au cinéma, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique ».

1971. Langage et Cinéma, tome I, Paris, Larousse. coll. « Langue et langage ».

1977. Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 ».

MEUNIER Jean-Pierre, 1969. Les Structures de l'expérience filmique, Louvain.

MINSKY Marvin, 1975. « A Framework for Representing Knowledge », in The Psychology of Computer Vision, P. H. Winston, dir., New York, McGraw-Hill Books.

MITRY Jean, 1963. Esthétique et Psychologie du cinéma, I, Les Structures, Paris, Éditions Universitaires.

1965. Esthétique et Psychologie du cinéma, II, Les Formes, Paris, Éditions Universitaires.

MODELSKI Tania, 2002. Hitchcock et la Théorie féministe, Les Femmes qui en savaient trop (1988), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

Morin Edgar, 1985. Le Cinéma ou l'Homme imaginaire (1956, Préface, 1977), Paris, Minuit, coll. « Arguments ».

1972. Les Stars, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

MOURE José, 1997. Vers une esthétique du vide, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

MULVEY Laura, 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Screen, 16 : 3.

MUNIER Roger, 1962. « L'image fascinante », in Diogène, n° 38.
1989. Contre l'image (1963), Paris, Gallimard.

MÜNSTERBERG Hugo, 1970. The Film. A Psychological Study (1916), New York, Dover.

NIETZSCHE Friedrich, 1964. Généalogie de la morale (1887), trad. Henri Albert, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

NOGUEZ Dominique, dir., 1973. Cinéma : Théorie, Lectures, Paris, Klincksieck, in n° spécial de la Revue d'esthétique, 2-4.

PANOFSKY Erwin, 1973. « Style et matériau au cinéma » (1934), trad. Dominique Noguez, voir NOGUEZ.

PASOLINI Pier Paolo, 1976. L'Expérience hérétique. Langue et cinéma (1972), Paris, Payot, coll. « Traces ».

PÉQUIGNOT Bruno, 2001. « Le travail de la mémoire et l'appréhension de ce qui fait le lien social chez J.-L. Godard », voir DELAVALD.

PERRON Bernard, 2001. « Le petit glossaire "cinématographique" de la science cognitive », Cinémas, Eisenstein dans le texte, vol. 11, n° 2-3.

PERROT Victor, 1919. « Le cinéma est-il une écriture ? », in Le Crapouillot, octobre.

PIERRE-QUINT Léon, 1927. « Signification du cinéma », Paris, L'Art cinématographique, II.

PLATON 1950. Œuvres complètes, tome I, trad. Léon Robin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

PODOVKINE Vsevolod, I., 1970. Film Technique and Film Acting (1926-1934), trad. Yvor Montagu, New York, Grove Press.

POUVET Roger, 1996. Esthétique et Logique, Sprimont, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».

PRÉDAL René, 2004. La Critique de cinéma, Paris, Armand Colin Cinéma, coll. « 128 ».

QUINE Willard van Orman, 1963. From a Logical Point of View (1953), New York, Harper & Row.

RANCIÈRE Jacques, 2001. La Fable cinématographique, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».

ROHMER Éric, 1989. Le Goût de la beauté, Paris, Flammarion, coll. « Champs contre-champs ».

ROPARS Marie-Claire, 1981. Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture ».

1990. Écraniques, Le Film du texte, Lille, Presses Universitaires de Lille.

1997. « Le tout contre la partie, une fêlure à réparer », in FAHLE-ENGELL.

Rosen Philip, dir., 1986. Narrative, Apparatus, Ideology, New York, Columbia University Press.

ROSENBERG Harold, 1960. The Tradition of the New, Chicago, Londres, The University of Chicago Press.

1992. La Dé-définition de l'art (1962), trad. Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon-art ».

ROSSET Clément, 1979. L'Objet singulier, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

2001. Propos sur le cinéma, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques ».

RUIZ Raul, SCHEFER Jean-Louis, 1980. L'Image, la Mort, la Mémoire, Paris, Albatros, coll. « Ça cinéma ».

SAÏD Edward, 1980. L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident (1978), trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil.

SARTRE Jean-Paul, 1990. Écrits de jeunesse, rassemblés et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1996. Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NAF essais ».

SCHEFER Jean-Louis, 1997a. L'Homme ordinaire du cinéma (1980), Cahiers du cinéma, Gallimard, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma ».

1997b. Du monde et du mouvement des images, Éditions de

l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais ».

1999. Images mobiles. Récits, Visages, Flocons, Paris, P.O.L.

SCHEFER Jean-Louis, 1980. Voir RUIZ.

SCHELLE Karl Gottlob, 1996. L'Art de se promener, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poche, coll. « Petite bibliothèque ».

SELLIER Geneviève, 1996. Voir BURCH.

SERCEAU Daniel, dir., 1996. Le Cinéma, l'Après-guerre et le Réalisme, Décades 50, Paris, Jean-Michel Place.

SMITH Murray, dir., 1997. Voir ALLEN, Richard.

SOBCHACK Vivian, 1992. The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience, Princeton, Princeton University Press.

SOJCHER Frédéric, 2005. Luc Besson, Un Don Quichotte face à Hollywood, Anglet, Séguier Archambaud, coll. « Carré ciné ».

SONTAG Susan, 1983. « Notes on "Camp" » (1964), in A Susan Sontag Reader, Londres & New York, Penguin.

SOURIAU Étienne (dir.), 1953. L'Univers filmique, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique ».

THÉRIEN Gilles, 1992. « La lisibilité du cinéma », in Cinémas, Cinéma et Réception, vol. 2, n° 2-3, printemps.

UNGARO Jean, 2000. André Bazin : généalogie d'une théorie, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».

Valéry Paul, 1936. Variété III, Paris, Gallimard.

1957. Œuvres, tome I, éd. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

WALTON Kendall, 1990. Mimesis as Make-Believe : On the Foundations of the Representational Arts, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

WATERS John, 1995. Shock Value : A Tasteful Book About Bad Taste (1981), New York, Thunder's Mouth Press.

WOLLEN Peter, 1982. « Godard and Counter-Cinema : Vent d'est » (Afterimage, n° 4, 1972), in Readings and Writings, Londres, Verso.

WOOD Robin, 1982. « Fear of Spying », American Film, nov.

ZIMA Pierre, 1994. La Déconstruction. Une critique, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies ».

Table of Contents

[Page de Titre](#)

[Table des Matières](#)

[Page de Copyright](#)

[Collection « Cinéma/ARTS VISUELS » dirigée par Michel Marie](#)

[Introduction](#)

[Chapitre 1 - La philosophie du phénomène cinématographique](#)

[Cinématographique versus filmique](#)

[La Caverne : une allégorie du spectacle cinématographique ?](#)

[Chapitre 2 - La philosophie du phénomène filmique](#)

[Le cinéma comme modèle philosophique : Bergson et
« l'artifice du cinématographe »](#)

[La philosophie du phénomène filmique](#)

[Le syncrétisme philosophique](#)

[Chapitre 3 - L'expérience philosophique du film](#)

[De la cinéphilie à la cinéphilie : Stanley Cavell](#)

[Les rêveries d'un spectateur ordinaire : Jean Louis Schefer](#)

[Deleuze : qu'est-ce que la philosophie \(du cinéma\) ?](#)

[Chapitre 4 - Le cinéma au défi des grandes tendances
philosophiques](#)

[Le cinéma est-il phénoménologique ?](#)

[Les philosophies de la différence](#)

[Le point de vue analytique](#)

[Le défi des sciences humaines](#)

[Chapitre 5 - L'esthétique du cinéma \(1\) : le point de vue de la
réception](#)

[L'aisthesis cinématographique](#)

[L'attitude esthétique devant le film](#)

[Le goût et le critique](#)

[Valeurs esthétiques : du beau au moderne](#)

[Chapitre 6 - L'esthétique du cinéma \(2\) : le cinéma comme art](#)

[Du côté de la philosophie de l'art](#)

[L'art et l'artiste](#)

[Bibliographie](#)