

Dominique CHATEAU



PHILOSOPHIES DU CINÉMA

2^e ÉDITION



ARMAND COLIN

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](#)

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 Lefeuve

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, de 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 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 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) Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, 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 les propos explicite ou implicite des films, en se limitant au scénario, et ce pourrait être tout aussi bien un condensé narratif d'un livre ou d'une pièce de théâtre. « Peu importe ce que chacun pense du film, c'est 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 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

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 critique dresse un panorama des rencontres entre la philosophie et le cinéma qui, suivant le distingué 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 modernité ; *art de la modernité*, né par elle et avec elle, le 7^e art réveille les mêmes inquiétudes et 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 et 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 et 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 cognitive, ainsi qu'avec les *gender studies* 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'ouvrir 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), et au 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 leur imprégner. Subsidiaires, annexes, voire parasites, au départ, elles ont pris de plus en plus d'importance, jusqu'à infléchir bientôt la pure exemplification méthodologique vers la gloire 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, 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, discussion sur le réalisme cinématographique et l'esthétisation. Ces deux livres, ici fondus raccourcis, offrent ainsi un complément au présent ouvrage, à quoi on peut associer *Philosophie d'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, spectatorial, 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 souhait 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 politique 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 ; par ailleurs, 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 se 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 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 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 : 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-Quirou 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 (...) » et le 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 qui 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 bien que le peuple mérite que comme la condition d'une expérience raffinée de la fiction ; et cette expérience peut être aussi bien dénoncée parce qu'elle nous trompe et 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 demande 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 spectral, 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 du 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 dénégation son rapport à la vérité. L'allégorie de la Caverne en procède : « le texte de Platon prenant en compte la fascination qu'ils 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 Laure 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 simplicité de la 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, et 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 Caser (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, un

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 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 secondaires par rapport à l'idée préalable des inventeurs » (1958 : 21). Il est frappant que le critique emploie un 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 « récréation 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 promet 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 de 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 Galee, *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 recréation 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, 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 statut 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 déplace de son lieu originel ; elle la rapproche du récepteur ; elle multiplie l'objet ; elle banalise

relation à l'objet ; elle permet l'appropriation de l'unicité.

Ces diverses modifications de l'original sont traduites négativement par Benjamin pour définir 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 mécanisée 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). Elle 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 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 créativité (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), existe toute une série de critères de différenciation dont les critiques sont les premiers comptables. 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 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 bon 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 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 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, nous suffit de les enfilet 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 dernière 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 un film, c'est à la condition de projeter sur cet écran, pour ainsi dire, avec des vues immobiles elle-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 des autres, qui, se remplaçant l'une l'autre linéairement, permettent la reconstitution artificielle du mouvement. Cette décomposition et sa reconstitution 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 nous 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 – appréhend le mouvement comme tel voulant dire nichier en lui : « Pour avancer avec la réalité mouvante, c'est elle qu'il faudrait se replacer. Installez-vous dans le changement, vous saisirez à la fois et 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 qui se 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 une succession des images ne les indemnise pas de leur fragmentation première ; bien au contraire elle l'accroît : « 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 imprévisibles 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 mouvement 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 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 présence 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. L'

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 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 dédit. Le jeu de 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'aide 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 aura 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 : 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 et devient 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 » claironne 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 manifestent 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 reçu et doit affronter des décisions épistémologiques où le cinéma n'est pas le « principal intéressé ». 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*) et 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 « 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 un « 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*) ne 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

- [The World According to Gogglebox book](#)
- [read online Diamonds for free](#)
- [download online The Portable Twentieth-Century Russian Reader book](#)
- [read Hannibal: A origem do mal book](#)
- [click Apathy for the Devil: A 70s Memoir book](#)

- <http://www.netc-bd.com/ebooks/Shane-Comes-Home.pdf>
- <http://paulczajak.com/?library/Diamonds.pdf>
- <http://jaythebody.com/freebooks/The-Portable-Twentieth-Century-Russian-Reader.pdf>
- <http://nexson.arzamaszev.com/library/Hannibal--A-origem-do-mal.pdf>
- <http://bestarthritiscare.com/library/Apathy-for-the-Devil--A-70s-Memoir.pdf>