

La philosophie du cinéma n'est pas la philosophie des films

Dominique Château
Université Sorbonne I
CERAP

Dans une étude récente sur la subjectivité dans le film¹, je propose d'employer la philosophie à la compréhension des voies, plus ou moins réputées impénétrables, par quoi la subjectivité se fraye un chemin à travers le dédale des signes audiovisuels. Ce travail pourrait passer pour une défense et illustration de la philosophie des films, une « discipline » aujourd'hui prolifique, voire même médiatique. Or, si j'adhère à l'idée d'une rencontre entre philosophie et cinéma, c'est moins dans le sens d'une philosophie du film (ou des films) que dans celui d'une philosophie du filmique ou, puisque la notion de cinéma englobe celle de film, d'une philosophie du cinéma qui concerne autant le cinématographique que le filmique, selon le distinguo de Cohen-Séat raffiné par Metz. Ce n'est pas par hasard si je m'appuie sur cette référence au père de la sémiologie du cinéma. J'ai débuté en sémiologie

¹. Cf. *Subjectivity in Film*, un recueil de textes en anglais que je dirige aux Presses Universitaires d'Amsterdam, à paraître début septembre 2011 (ma propre contribution dans ce volume s'intitule : « A Philosophical Approach to Subjectivity in Film Form ») ; *La Subjectivité au cinéma*, un livre à paraître aux Presses Universitaires de Rennes également fin 2011.

du cinéma ; j'ai par la suite élargi ma perspective en recourant à la philosophie (qui fut ma formation universitaire initiale), mais je n'ai jamais abandonné la conviction qu'on n'échappe pas, sinon sur le papier, tout métaphoriquement, aux fondements sémiotiques et, particulièrement, à ce qui les spécifie dans un médium identifié et dans les conditions de sa communication. Le point crucial de la controverse est de savoir si *l'usage que l'on fait de la philosophie à l'égard du cinéma ou des films prend en compte l'existence du film comme médium spécifique impliqué dans le phénomène lui-même spécifique (socialement, culturellement) du cinéma.*

Ce programme n'exclut évidemment pas de parler des films ni de les regarder sous l'angle philosophique. C'est ainsi que notre attention peut être légitimement attirée par le constat que la notion philosophique de subjectivité trouve dans les films un terrain favorable que, néanmoins, je ne dirais pas privilégié, en songeant notamment à la littérature (et à la manière dont le roman américain a pu compter dans l'élucidation sartrienne de la subjectivité). En analysant les films à l'aide du discours philosophique sur les phénomènes subjectifs, il ne s'agit pas de défendre l'idée qu'ils sont eux-mêmes un discours philosophique. Il s'agit plutôt de mieux comprendre comment le film fonctionne, en tant que film, ce qui nécessite, d'ailleurs, la collaboration d'autres approches que la philosophie, peu ou prou scientifiques. La philosophie du cinéma est un partenaire, parmi d'autres, de la théorie du cinéma, une idée que j'ai développée récemment dans différentes conférences². Dans ce qui

2. « Epistemology of the philosophy of cinema », colloque à l'Université Concordia, mai 2010, « La philosophie du cinéma : une question épistémologique », colloque à l'Université de Strasbourg, octobre 2010.

suit, j'examine d'abord, en un rapide panorama, diverses tentatives de philosophie des films³ ; ensuite, j'esquisse quelques lignes d'un programme de philosophie du cinéma.

Du film à la philosophie...

Il est patent, d'abord, que *des films peuvent parler de la philosophie*. Charles Soulié, au cours d'une étude sur la typologie sociale des étudiants en philosophie, note que « le film d'Éric Rohmer *Conte de printemps*, sorti en avril 1990 sur les écrans parisiens, condense sous une forme sensible les principaux résultats auxquels » il est lui-même parvenu⁴. Il est significatif que, tandis que le sociologue se fonde sur le principe cher à Bourdieu de la critique de la dénégation du social — que l'inclination traditionnelle du philosophe au libre-arbitre est censée exemplifier —, il se fonde en même temps sur une pure et simple dénégation du médium ; du film, en effet, il ne retient que les conversations, telle cette allusion à une discussion entre les personnages qui porte « sur la possibilité des jugements synthétiques *a priori*, où Platon et Kant sont convoqués entre la poire et le fromage »⁵. Pareil oubli de la spécificité — que signifie l'idée de *condensation* du discours sociologique dans le film, sinon cette spécificité des moyens ? — est une constante de la philosophie des films. Le point de vue de pertinence du sociologue, certes, si on le considère à l'aune de l'efficace qu'il vise, lui permet d'échapper à cette critique. Il ne veut pas parler

3. En complément de ce que j'ai déjà examiné dans *Cinéma et Philosophie*, Paris, Nathan, Coll. « Cinéma », 2003, pp. 20 sq. Je reviendrai sur certains aspects du débat instauré dans ce livre.

4. « Profession philosophe », *Genèses*, année 1997, vol. 66, n° 26, p. 115.

5. *Ibid.*, 117.

des films comme tels ; il les fait parler sociologiquement ; il pratique l'herméneutique de sa spécialité. Lorsque les films sont, en revanche, l'objet du discours philosophique la dénégaration de leur statut exige d'aller plus profondément dans la question.

C'est une posture comparable à celle du point de vue sociologique développé pour son propre compte qu'on rencontre, en effet, lorsque *des films sont convoqués pour comprendre la philosophie*. Le but premier n'est pas de défendre l'idée que les films ont un contenu philosophique, mais plutôt de se servir d'eux pour illustrer des problèmes ou des thèmes philosophiques. Ainsi, Ollivier Pourriol, selon la quatrième de couverture de son livre *Cinéphilo*, publié en 2008, « propose un voyage à bord de (...) films-cultes [*Fight Club*, *X-Men*, *Matrix*, etc.] pour explorer les plus belles pages de la philosophie »⁶ ; en fait, ce livre imite celui de Mary M. Litch, *Philosophy through Film*, publié en 2002 par Routledge aux États-Unis, présenté ainsi par son éditeur : « Quelques-uns des films préférés dans le monde peuvent être utilisés comme des tremplins pour examiner des questions philosophiques persistantes », avec un choix de films comparable.

On pourrait invoquer là encore un point de vue de pertinence et reconnaître dans cette exemplification du contenu philosophique par des films une vertu didactique, voire pédagogique. Il paraît que de nombreux professeurs de philosophie recourent au procédé — néanmoins partisan de la philosophie des films, Thomas E. Wartenberg

6. Paris, Hachette Littératures, Coll. « Haute tension », 2008. Un deuxième tome vient de paraître : *Vertiges du désir. Comprendre le désir par le cinéma. Cinéphilo 2*, Paris, Nil éditions, 2011 (la rencontre cinéma-philosophie est, ici, circonscrite autour du thème du désir et s'applique à *Toy Story*, *Le Mépris*, *Les Ailes du désir*, etc.).

évoque, dans un livre sur lequel je reviendrai, « la popularité croissante de l'emploi des films comme des véhicules pour les discussions philosophiques », où l'on peut voir « une tentative par un champ académique ésotérique de gagner en popularité parmi la population des étudiants de première année et le grand public, de plus en plus incapables de lire des textes difficiles, préférant plutôt regarder des films, la télévision et les médias connexes »⁷.

Dans l'aller-retour possible entre philosophie et film, il semble que Pourriol hésite entre l'aller — le film au service de la compréhension de la philosophie — et le retour — le philosophie au service de la compréhension des films. Les séances publiques d'analyse philosophique des films qu'il effectue dans le cadre de Studio Philo (au moment où j'écris ces lignes il en est à la sixième saison au MK2 Bibliothèque !) sont ainsi présentées sur son site :

« Le but est de fournir aux spectateurs des outils philosophiques qui permettent de décrypter les images et d'en interroger le sens. Le cours ne réclame aucune connaissance philosophique préalable ; il ne s'adresse pas aux spécialistes de philosophie ou de cinéma. Il ne s'agit pas d'une projection suivie d'un débat, mais d'un cours alternant concepts et extraits de films, organisant le dialogue entre philosophie et cinéma. Il s'agit de faire naître des questions qui donnent envie de lire, d'écrire et de parler. Partir de l'image pour repartir avec des mots⁸. »

De toute façon, au lieu d'instrumentaliser les films, on instrumentalise la philosophie lorsqu'on avance *qu'elle peut alimenter ou organiser leur analyse*. De ce côté, Pourriol a un autre prédécesseur :

7. *On Screen, Film as Philosophy*, London, Routledge, 2007, p. 10.

8. <http://studiophilofr.fr/seances/programme>

Jean-Pierre Zarader — un pionnier ! —, qui constitua divers couples philosophe-cinéaste, par exemple Hegel accouplé à Wadja, à Philippe de Broca (!) ou à Bertrand Tavernier, s'agissant, dans ce dernier cas, de personnages de ces films qui seraient « semblables à la conscience jugeante de la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, (...) sourds à l'appel d'une ouverture à *l'autre* qui conditionne toute liberté véritable »⁹. L'auteur prévient : « On ne trouvera pas ici une analyse filmique à proprement parler. Sans doute l'analyse s'appuie-t-elle parfois sur telle ou telle figure du langage cinématographique (panoramique, voix *off*, flash-back...), mais l'essentiel est ailleurs. L'essentiel est dans ce regard que le philosophe peut porter sur le monde d'un cinéaste¹⁰. » On n'est guère surpris, dès lors, de se trouver devant une autre sorte d'herméneutique (la science qui « fait parler les signes » dit Foucault) tout autant oublieuse de la spécificité filmique, forgée à l'aide d'analogies entre le contenu du récit des films et des références thématiques (le mal, la liberté, l'apparence) aux philosophes convoqués ; en quête de « la clef de déchiffrement de telle ou telle œuvre cinématographique », cette philosophie des films peut viser la même finalité didactique que l'exemplification filmique des sujets et problèmes philosophiques, puisqu'elle est susceptible d'intéresser davantage le philosophe que tarauderait l'idée de vulgariser sa discipline, ou l'étudiant en philosophie, que le théoricien du cinéma, l'enseignant ou

9. *Philosophie et Cinéma*, Paris, Ellipses, Coll. « Philo », 1997, « Hegel et Tavernier. Le mal et son pardon dans l'œuvre cinématographique de Bertrand Tavernier », p. 8 (paru auparavant dans la *Revue de métaphysique et de morale*, 1985, n° 2 ; repris dans *Hegel, Les Cahiers d'histoire de la philosophie*, dir. par Maxence Caron, Paris, Cerf, 2007).

10. *Philosophie et Cinéma*, *op. cit.*, p. 5.

l'étudiant en études cinématographiques pour lesquels le filmique est, au minimum, une condition du discours des films.

Olivier Dekens semble se rapprocher de cette condition, dans *La Philosophie sur grand écran, Manuel de cinéphilosophie* où, selon un texte de présentation, il postule que « les films, loin de se contenter d'illustrer le propos philosophique, offrent un accès à la réalité différent de celui que ménage la pensée, mais comparable à celui-ci par ses objets et par la spécificité de son médium »¹¹. Mais cette dernière est réduite à quelques notations sur des figures du langage cinématographique, à l'instar de Zarader — par exemple : « *Travellings* innombrables, maîtrise de la caméra portée, mouvements constants des personnages dans le labyrinthe qu'est en lui-même l'hôtel, Kubrick nous fait circuler dans ce qui n'est peut-être qu'une projection matérialisée des circonvolutions du cerveau malade de Jack¹². »

Le film philosophique...

On semble franchir un pas important, lorsque, au lieu de simplement revendiquer l'aide de la philosophie, *on crédite les films eux-mêmes d'une puissance philosophique*¹³. C'est l'hypothèse qu'un film puisse être une « machine philosophique », en l'occurrence *The Matrix*¹⁴ qui aurait la particularité d'être une leçon de philosophie presque readymade, en échafaudant de lui-même diverses hypothèses autour de la question de savoir si l'ordinateur peut créer et entretenir

11. Paris, Ellipses, Coll. « Philo », 2007.

12. *Ibid.*, p. 108.

13. J'ai également réfléchi ailleurs sur un aspect de cette question, l'idée du « film qui pense » : cf. *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs visuels », 2009, chapitre IV.

14. *Matrix, Machine philosophique*, Alain Badiou, Thomas Benatouil, Elie During, Patrice Maniglier, David Rabouin, Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses, 2003.

une illusion qui non seulement affecte notre rapport au monde, mais encore le constitue. « Peu importe ce que chacun pense du film, en tant que film » écrit, toutefois, péremptoirement Elie During dans l'Introduction¹⁵. Et à la fin de son texte, Alain Badiou rappelle que « c'est tout le principe de l'art du cinéma, que de montrer subtilement qu'il n'est que du cinéma (...) »¹⁶. Or, que veut dire « n'être que du cinéma » ? Ou, par exemple, « n'être que de la philosophie » ? Que veut dire, d'ailleurs, « n'être que » ? C'est là une catégorie ontologique curieuse, beaucoup moins prestigieuse que l'être et le néant, qui se soutiennent réciproquement — je suis, mais je pourrais ne pas être ; au contraire, *je ne suis que, parce que je ne peux pas être plus...* Toute « subtile » que soit censée être cette modestie supposée du cinéma, ce n'est là que le verdict d'un philosophe qui, après l'avoir appâté par la promesse d'une transfiguration, l'enjoint de rentrer dans le rang. Bref, ces manières de célébrer les noces du cinéma et de la philosophie laissent un goût amer : elles n'aboutissent qu'à démontrer l'irrépressible tentation philosophique de cannibaliser le film en niant, en minimisant ou en dévaluant sa spécificité. C'est pourquoi, mettant le plus souvent entre parenthèse le statut du médium, la philosophie des films, qui traduit le propos explicite ou implicite des films en questions ou en discours philosophiques, se limite au scénario (quand elle ne se réduit pas aux relations dialogiques entre les personnages) qui pourrait être tout aussi bien le condensé narratif d'un livre ou d'une pièce de théâtre. Ce qui est transfiguré, en l'occurrence, c'est ce que serait un film sans le filmique — un contenu sans forme, comme la gelée sortie du moule....

15. *Ibid.*, p. 7.

16. *Ibid.*, pp. 128-129.

La philosophie des films est aussi une manière d'intellectualisation du film qui, paradoxalement, repose sur l'adhésion la plus naïve à l'impression de réalité (Stanley Cavell ne s'en cache pas qui, avec *La Projection du monde*, a inauguré ses critiques de cinéma teintées de philosophie par une resucée de la théorie bazinienne dont le seul mérite est d'en exagérer les apories). Pour fonder la philosophie du cinéma, mieux vaut considérer, à titre de postulat, que le film et l'exposé philosophique sont des objets hétérogènes en ce qui concerne leur origine et leur finalité, qu'ils appartiennent à des royaumes séparés au sein d'un milieu culturel commun et que le fait de leur ménager une rencontre n'est pas un pari gagné d'avance. Si tel ou tel film semble préparer le terrain pour cette rencontre, ce n'est pas qu'il rivalise avec la capacité d'abstraction du discours philosophique. C'est plutôt qu'il travaille *à sa manière*, et surtout *à la manière filmique*, une préoccupation existentielle vers laquelle l'abstraction peut être philosophiquement « retournée ». Un film peut servir de prétexte à une méditation philosophique sans devoir en assumer le mode d'explicitation spécifique.

Bien entendu, mon corpus de la « philosophie du film » ne respecte pas cette sorte de clause déontologique. Bien qu'un personnage de *Matrix* 1 brandisse *Simulacres et Simulation*, le livre de Baudrillard, celui-ci n'accepta pas l'offre que lui firent les frères Warchowski d'être consultant pour *Matrix* 2 et 3, jugeant que, pour eux, « la théorie est tout au plus (...) un vague "horizon asymptotique" »¹⁷. Cela n'a guère empêché de nombreux auteurs de se jeter sur le couple *Matrix*/Baudrillard pour entrelarder film et philosophie, telle Catherine

17. Cité par François Cusset, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003, p. 274.

Constable qui, dans *Adapting Philosophy, Jean Baudrillard and The Matrix Trilogy*, tire argument du parallèle pour avancer que la « reconceptualisation de la philosophie comme pensée en figuration est le résultat d'une réflexion sur les manières de mettre en relation (inter-relating) le film et la philosophie »¹⁸.

Il y a sans doute deux raisons de philosopher : le désir du discours théorique porté au plus haut degré d'abstraction (à la pas confondre avec la difficulté) et le besoin de réfléchir sur la vie, l'existence, le concret. La philosophie du cinéma, en tant qu'elle a pour objet le cinéma — et non pas la philosophie elle-même, cachant son jeu ou l'affichant — 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. Je fais mienne cette réflexion de Maurice Merleau-Ponty : « Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien »¹⁹.

...to philosophize the thought of film ...

¹⁸. Manchester, New York, Manchester University Press, 2009, p. 154.

¹⁹. « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Conférence à l'IDHEC de 1945, in *Sens et Non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 75.

Poursuivons l'inventaire de la philosophie des films. Daniel Frampton, dans *Filmosophy*, avance qu'« à dessein de rendre philosophique la pensée du film (*to philosophize the thought of film*), on doit d'abord faire passer le travail adéquatement, pratiquement, par la pensée du film (*the thinking of film*) »²⁰. Chez cet auteur encore l'irrespect du médium comme condition spécifique de la « pensée » est patent. C'est ainsi qu'il écarte tout langage technique et théorique au profit de l'effet émotionnel : « *Un grand nombre de théories du films appauvrissent notre expérience du film en utilisant un langage (une terminologie descriptive) qui est détachée des, et inappropriée aux véritables actions et mouvements du film* – nous n'apprendrions pas à voir des “zooms” et des “travellings”, mais serions conduits à comprendre des intensités et des mouvements de sentiment et de pensée²¹. » On peut agréer partiellement cette idée. La compréhension de la signification d'un mouvement de caméra n'exige pas la connaissance de son nom, exactement comme on comprend de nombreuses phrases dont on ignore la catégorie grammaticale. Mais le savoir sur ces sortes de catégories est, en revanche, très utile pour la théorie du film ; non seulement on ne voit pas pourquoi il appauvrirait notre expérience du film, comme le veut Frampton, mais il tient un rôle important dans la manière dont nous en rendons compte. D'une part, nommer « zoom » un mouvement de caméra qui exprime le comportement d'une personnage ou de la caméra elle-même ne nous empêche nullement d'éprouver son intensité sensible ou sa signification narrative ; d'autre part, le savoir sur le vocabulaire spécialisé contribue à

20. London and New York, Wallflower Press, 2006, p. 183.

21. *Ibid.*, p. 169.

notre capacité à dépasser l'état d'esprit intuitif suffisant quand nous voyons un film (à condition, dialectiquement, d'éviter de prendre la médiation linguistique pour l'expérience intuitive — à cet égard l'avertissement de Frampton est salutaire...).

La philosophie du film devient la pensée du film, ce qui présuppose qu'au mouvement descendant par quoi on applique la philosophie au film, en supposant sa supériorité cognitive, se superpose un mouvement ascendant par quoi la supposée pensée du film est élevée au rang de philosophie, ce qui redouble la présupposition de sa supériorité. On s'en sort peut-être avec l'idée paradoxale, mais stimulante, d'une philosophie de non-philosophes, d'une philosophie ordinaire, pratique. C'est là la perspective de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto qui, dans *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, se recommandent d'un « *philosopher pratique* » pour attribuer au film une « philosophie ordinaire » et inviter au « choix de l'expérience ordinaire de penser le cinéma », en vue de réhabiliter le cinéma hollywoodien contre le cinéma artistique qui aurait la prétention de philosopher pour nous²². Cette *philosophie pratique*, où « philosopher » veut dire simplement « penser la vie », par-delà son ancrage dans le débat contemporain sur la fonction de la philosophie dans le cadre culturel postmoderne (à quoi se rattache, par exemple, le concept d'Université Populaire de Michel Onfray), peut revendiquer de s'inscrire dans une tradition relativement ancienne qu'un ami de Kant, Karl Gottlob Schelle, inaugura quand il écrivit en 1802 dans *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* (traduit en français par *L'Art de se promener*) :

22. Paris, Vrin, Coll. « Philosophie et cinéma », 2008, pp. 7 sq.

« La philosophie se cantonne encore trop souvent dans les sphères de la spéculation ; rares sont les penseurs qui se hasardent à appréhender les choses de la vie. (...) La philosophie ne peut conserver son influence, sa force de conviction générale, que si elle s'applique à des objets de la vie et du monde. Elle-même ne contient que les germes capables de féconder les vastes terres de l'humanité. C'est la tâche du *philosophe pratique* de favoriser le développement de ces germes dans leur rapport avec les différents objets de la vie ²³. »

Schelle, philosophe-promeneur, appliqua-t-il au paysage ce que les auteurs de *La Leçon de vie...*, philosophes-cinéphiles, appliquent maintenant au film, *mutatis mutandis*? Il fut, en tout cas, un témoin notable du rôle du paysage dans l'évolution de l'esthétique ; en même temps que sa philosophie redescendait, si l'on peut dire, au niveau de la promenade, elle contribuait à l'artialisation du paysage (Alain Roger) qui est paradoxalement une forme d'intellectualisation. De même, la défense du cinéma hollywoodien et de la pratique ordinaire dont il est l'objet statistiquement le plus fréquent, artialise cet objet qu'on prétendrait tenir à l'écart du Grand Art, et, bien qu'elle aille à rebours du cinéma intellectualiste, n'intellectualise pas moins son objet.

L'expression qui énonce le mieux ce que vise la philosophie des films est sans doute celle de Frampton : *to philosophize the thought of film*, une expression typiquement anglo-américaine — Danto a intitulé un de ses livres *Philosophying Art* —, difficile à traduire en français : rendre philosophique le film, transformer le film en philosophie ? Or, le risque est le *philosophisme*, qui, rappelle Vincent Descombes, consiste à

23. Trad. Pierre Deshusses, Paris, Payot et Rivages, Coll. « Rivages poches/ Petite bibliothèque », 1996, pp. 19-20. Souligné par moi.

croire « régler par la philosophie une difficulté qui doit l'être autrement »²⁴ : soit on confond les difficultés de la vie avec des problèmes philosophiques, soit on injecte dans les films une problématique philosophique. Autrement dit, par rapport à « penser la vie », ou bien on croit qu'en la pensant on philosophe, ou bien on croit qu'en philosophant on fait mieux que la penser. Ce double palier est franchi par Thomas E. Wartenberg dans *Thinking On Screen. Film as Philosophy* : réunissant un « chef-d'œuvre de l'art cinématographique », *Rashomon* (Kurosawa, 1950), un classique de la science fiction, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) et le « tour de force » (en français dans le texte) de Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors* (1989), il affirme qu'« on ne peut pas vraiment comprendre ces films sans penser aux problèmes philosophiques qu'ils posent ». Or, quels sont les problèmes philosophiques invoqués ? Le doute que suscite la vérité, l'humanité des *replicants* et la moralité du crime impuni, ce qui devient, traduit en langage philosophique : « le relativisme épistémologique, la nature de la personne humaine et le fondement de la moralité »²⁵. » La discussion que l'auteur instaure ensuite — pour ou contre l'idée que le film fait de la philosophie — est loin d'être inintéressante, mais le point de départ est vicié par la tentation immédiate du philosophisme qui consiste, d'abord, à étiqueter comme philosophiques des problèmes *de la vie*, ensuite, à traduire ces problèmes en concepts philosophiques readymade.

La portée philosophie de certains films...

24. *Philosophie par gros temps*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1989, p. 13.

25. London, Routledge, 2007, pp. 1-2.

Il reste à envisager l'idée que *certain*s films aient une portée ou une ambition philosophique²⁶. Plus précisément, il s'agit de l'idée qu'il y aurait des films plus philosophiques que d'autres, plus explicitement philosophiques en tout cas. Loin de faire philosophie de tout film, indépendamment du fait filmique, il s'agit aussi de se demander si l'intention de philosopher apparaît dans un film comme questionnement sur le filmique, dans son aspect structurel comme structural, sa construction particulière comme les propriétés générales du filmique — voire du cinématographique : par exemple, au lieu de se poser la question de savoir si la philosophie peut être inscrite sur l'écran (*on screen*), comme le propose Wartenberg, celle de savoir si ce qu'un film destine à l'écran est susceptible d'alimenter une réflexion philosophique concernant l'« écranité » (qu'on peut voir aussi bien du côté filmique, la transformation du réel en projection plane, que du côté cinématographique, le dispositif spectatorial) ; ou encore, au lieu, comme Wartenberg, de soutenir que *L'Homme qui tua Liberty Valance* « présente sa propre version de la critique de Nietzsche de la conception de l'histoire de Hegel » [sic]²⁷, s'interroger sur la manière dont il introduit, avec sa double scène du duel, une réflexion sur le point de vue filmique — dans *La Subjectivité au cinéma*, je développe ce sujet en m'appuyant sur les théories esthétiques du paysage, en particulier cette artialisation dite *in visu* (Alain Roger) à laquelle j'ai fait plus haut allusion.

Plus profondément encore, le film philosophique serait, à mes yeux, non pas un film qui se complaît dans un certain bavardage

26. Cf. dans *Cinéma et Philosophie*, *op. cit.*, pp. 20 sq.

27. *Op. cit.*, p. 5.

philosophique ou auquel un commentateur délivrerait l'imprimatur philosophique, mais un film dont l'auteur s'est confronté à l'altérité fondamentale, irréductible, du film vis-à-vis du mode habituel du discours philosophique. Cela ne veut pas dire qu'il aurait mieux réussi qu'un autre, mais c'est le signe, en tout cas, qu'au lieu de verser dans la facilité, la naïveté du philosophisme, il se serait confronté consciemment au défi de l'écart entre la philosophie et le film.

Mais l'idée de films plus philosophiques que d'autres déplairait, sans nul doute, à nombre d'auteurs de ma liste pour qui la filmsophie, loin de servir à discerner les grands films des petits, les chefs-d'œuvre des nanars, s'applique à tous, indistinctement. On a même envisagé la philosophie des séries télévisées — Jack Bauer rivaliserait avec Kant aux yeux d'un professeur de philosophie qui se vante aussi d'expliquer Schopenhauer en s'appuyant sur *Desperate Housewives*...²⁸ On retrouve là, comme dans *Cinéphilo* et ses avatars, la soumission démagogique au goût *prétendument* populaire (« Il faut “vendre” son sujet » dit l'auteur²⁹), alliée *tout paradoxalement* à la conviction que le produit télévisé rivaliserait artistiquement avec le film (« dans dix ans, ajoute-t-il, je pense que certaines séries seront reconnues comme des

28. Thibaut de Saint Maurice, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses, 2009. Un philosophe médiatique (oxymoron !), Raphaël Enthoven, propose même aux bacheliers de remplacer le texte philosophique par l'analyse d'une série : « On n'est pas obligé de citer Heidegger le jour du bac. On peut aussi citer *The Shield*, *The Wire* ou *Six Feet Under*. Si l'étudiant prend un exemple tiré d'une série et qu'il l'analyse scrupuleusement, il fait du très bon travail. Il vaut mieux parler en profondeur d'un exemple trivial que de rester en surface d'un exemple noble. On a le droit de citer Loana dans une dissert'. Tout dépend comment on le fait » (*TéléCableSat Hebdo*, 11-17 juin 2011, p. 8. Par ailleurs, la mode de « la philosophie de x » ne cesse de s'étendre : une *Philosophie des jeux vidéos* (de Mathieu Tricot) vient d'éclore (Paris, Zones, 2001) !

29. Entretien, voir : <http://www.educpros.fr/detail-article/h/4178edbae/a/jack-bauer-convoque-en-cours-de-philo.html>

œuvres au même titre que certains films de cinéma » — on se retrouvera dans dix ans...).

Quel est ce paradoxe ? Quand on lit aujourd'hui *La Distinction* de Boudieu, on est frappé par le fait que l'opposition du goût de l'élite au goût populaire y est exemplifiée, à l'aune de statistiques sans doute exactes, par un choix d'œuvres devenu désuet ; car aujourd'hui, la même frange de population, en gros la bourgeoisie néo-intellectuelle, celle qui invoquait jadis le *Concerto pour la main gauche* de Ravel ou *L'Avventura* d'Antonioni, ferait référence (si on met à part les mélomanes et les cinéphiles) au pop-rock-rap-techno, à la world music ou aux séries télévisées — ou encore à Hitchcock qui est remonté dans le classement, au cinéma hollywoodien, en général, récupéré par le kitsch, de même que d'aucuns, dans la même frange, disent préférer Bizet à Wagner (à l'instar de Nietzsche vieillissant), alors que *L'Arlésienne* était, dans les statistiques de Bourdieu, un parangon du goût populaire. On pourrait donc dire que la philosophie des séries n'est qu'une ruse pour perpétuer le goût d'une élite, mais sans oublier d'ajouter : à une époque où on a honte d'assumer ce goût de l'élite dans toutes ses conséquences ; par exemple, on refuse de considérer que la hiérarchie des œuvres — ou, plus simplement, le départ de celles qu'on peut classer comme art d'avec les autres —, puisse reposer sur le critère de l'intention artistique et de son inscription dans une création singulière. Bourdieu n'y a pas peu contribué en donnant mauvaise conscience au goût légitime...

À ce moment, très précisément, on voit la supériorité de la philosophie du cinéma (ou de la télévision) sur la philosophie des films (ou des séries) : de son point de vue, le statut d'art renvoie à des

conditions sociales, institutionnelles et historiques dont dépend étroitement la reconnaissance de quelque chose comme œuvre d'art. La dénégation du statut d'art conspire avec la dénégation du statut de médium pour construire une idéologie de la culture comme monde sans hiérarchie ni différenciations. L'idée de la philosophie des films/séries s'intègre parfaitement à cette dissémination postmoderne des valeurs qui ne serait qu'un fantasme n'étant son feed-back sur la réalité dont elle propose une représentation faussée (c'est sur ce point qu'on peut s'écarter de Marx : l'idéologie ne fait pas que représenter faussement la réalité, parce que cette représentation faussée entre à son tour dans la réalité). Les artistes de plus en plus nombreux qui l'épousent doivent à la fois se dénier comme artistes, mais produire des œuvres comme s'ils l'étaient encore. Les philosophes sont proches du même déni lorsqu'ils acceptent que leur discipline se disperse dans toutes sortes de produits culturels, jusqu'à l'idée même qu'elle serait davantage dans les expressions dites populaires (un adjectif qui n'a plus aucun sens à l'ère de l'industrie culturelle — mais, là encore, on fait comme si...) que dans les formes originelles de son expression, censément dévaluées par leur académisme (qui est devenu, paradoxalement, une marque de protestation, voire de résistance).

J'essaie d'introduire dans ce que je perçois, peut-être à tort, comme un cercle vicieux, une conception de la philosophie du cinéma qui refuse le fantasme postmoderne d'une philosophie disséminée et, prenant pour base ce qui distingue épistémologiquement cette discipline, l'utilise pour enrichir la théorie du cinéma. En d'autres termes, loin de laisser la philosophie s'engluer dans la formation discursive (Foucault) des études cinématographiques, se disséminer en

elle, il s'agit, comme je l'ai dit, de relever le défi au sein même des études cinématographiques de la confrontation de l'*épistémè* philosophique (non pas de ses lambeaux déjà disséminés dans l'idéologie) avec la théorie du cinéma, existante ou *in progress*.

La philosophie du cinéma

Pour surplomber la philosophie du cinéma dans la perspective cavalière d'un cadrage épistémologique global (l'essentiel, ici comme pour le film, réside dans le point de vue !), je préconise qu'elle ait, au moins, les quatre caractéristiques suivantes :

- 1°) prendre appui sur la théorie du cinéma ;
- 2°) rendre compte de la spécificité cinématographique ;
- 3°) avoir pour défi de maîtriser un objet qui lui résiste ;
- 4°) être une synthèse critique.

Reprenons ces différents points :

1°) *La philosophie du cinéma prend appui sur la théorie du cinéma*. Ce que j'appelle philosophie du cinéma n'a pas la philosophie pour origine, mais le cinéma. Plus précisément encore, cette origine est la théorie du cinéma ou, si l'on veut, le besoin de réfléchir théoriquement sur le cinéma dans toutes les situations où cette « pratique théorique » est favorisée. La philosophie n'est qu'un des partenaires de la théorie du cinéma. Ma question est de savoir ce qu'elle lui apporte spécialement. *Philosophie de...* fait osciller le privilège de la possession entre un point de vue et un objet : est-ce la philosophie qui s'attire à elle le cinéma, ou le cinéma qui attrape au passage des bribes de philosophie ? S'agit-il d'une extension du champ philosophique à cet

objet étranger ou d'une excroissance de la théorie du cinéma dans l'espoir qu'elle reprenne des couleurs ? D'où l'importance de savoir ce qu'on entend par cinéma : un prétexte à philosopher ou bien un objet qui a ses propres caractéristiques indépendamment de la philosophie.

2°) *La philosophie du cinéma rend compte de la spécificité cinématographique.* L'origine de la philosophie du cinéma est le cinéma, plus précisément la théorie du cinéma ; or, cette origine ne se perd pas dans la nuit des temps. C'est, au contraire, l'avènement à la fin du XIX^e siècle d'un médium déterminé, historiquement et matériellement déterminé. L'idée que *le cinéma n'est que du cinéma*, énoncée par Badiou, par-delà l'espèce de dévalorisation ontologique qu'il induit, nous renvoie au médium, au sens des limites qui le caractérisent à l'égard de la réalité à laquelle il est censé emprunter ou faire référence. À l'instar de Quatremère de Quincy, qui parlait du « déficit constitutif » de l'art — chaque art, ou plutôt chaque médium, se fonde sur un déficit vis-à-vis de la réalité, mais ce manque est en même temps ce qui le constitue comme médium —, le formaliste russe Youri Tynianov, repoussant la tentation du relief, de la couleur et du son, écrit que « la “pauvreté” du cinéma constitue en fait son principe constructif » ou encore « son essence constructive »³⁰ ; le « “défaut” technique » de l'absence de relief, ajoute-t-il, « se traduit dans l'art cinématographique par le principe constructif positif de la *simultanéité* de plusieurs séries de représentations visuelles ». Et si un autre formaliste, Eikhenbaum,

³⁰. « Le fondements du cinéma » (*Poëtika kino*, 1927), in *Les Formalistes russes et le Cinéma. Poétique du film*, textes de Viktor Chklovski, Boris Eikhenbaum, Youri Tynianov, etc., traduit du russe par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Charles Peuch, présenté par François Albera, Paris, Nathan Université, Coll. « fac cinéma », 1996, pp. 75 et 76.

reniait l'appellation d'art muet, c'était dans la même optique : « il ne s'agit pas en l'occurrence de “mutité”, mais d'absence de mot *audible*. (...) Le spectateur semble effectivement se transformer en sourd-muet (...), mais cela ne supprime pas le rôle du mot, cela ne fait que le transposer sur un autre plan ³¹. » On est alors dans les commencements du cinéma et les progrès techniques ultérieurs ont transformé sa définition, repoussant les limites, sans toutefois les abolir. Le cinéma est encore et toujours un médium déterminé. Il a même cette particularité, vis-à-vis de certaines productions artistiques contemporaines, qu'il s'accroche à ce statut, même s'il bénéficie des nouvelles technologies qui sont supposées, par ailleurs, sanctionner sa dissémination, voire sa dissolution, à la faveur d'un partage avec le spectateur qui signerait la fin de l'auteur. Les films sont encore des œuvres, parfois au sens le plus simple de ce qui est ouvert en direction d'un produit fini, parfois au sens plus complexe de la candidature au statut artistique.

D'où ce paradoxe que la philosophie du cinéma semble ajustée à l'ambiance contemporaine, en tant qu'elle satisfait le besoin postmoderne de philosopher sur tout, tandis que le cinéma lui-même reste dans son conditionnement un art décidément moderne... Certes, il y a des remises en causes — par exemple, *Avatar* comme fer de lance du cinéma en relief. Mais l'unité d'œuvre du cinéma n'est pas remise en cause. Elle persiste à côté d'autres usages du cinéma, par exemple dans l'art contemporain. Cette phrase de Tynianov est encore vraie : « Chaque art utilise un des éléments du monde sensible en tant qu'élément prépondérant, constructif, et donne à comprendre les autres sous son signe » — il suffit de substituer le pluriel au singulier :

³¹. « Problèmes de ciné-stylistique », *ibid.*, p. 44.

combinaison spécifique de matières de l'expression non-spécifiques, tel est le cinéma disait Metz....

3°) *La philosophie du cinéma* a pour défi de maîtriser un objet qui lui résiste. La philosophie du cinéma, ni appliquée ni extrapolée, est pour moi le défi philosophique devant ce qui lui résiste. C'est une définition que je donne pour toute la philosophie. Elle est pour moi la disposition d'esprit qui porte à penser ce qui résiste à la pensée. Ce qui est passionnant, c'est que, comme disait Merleau-Ponty, la philosophie n'est pour rien dans ce qu'est le cinéma. Voilà ma différence avec la philosophie des films : pour moi, la philosophie n'explicite pas seulement ce qui, dans le film, reste implicite, elle est mise face au défi de rendre compte du fait même que ce qu'elle peut expliciter reste implicite dans le film – c'est-à-dire, outre les cas où un personnage-philosophe pérore, ce qui est *en* images, *en* bruits, *en* cris, *en* musique, etc.

Le second caractère qu'il convient de considérer, à cet égard, réside dans le fait qu'un film, même s'il affiche une prétention philosophique, n'est pas livré par une leçon prononcée en chaire. On peut distinguer un film et un discours par plusieurs critères. La différence entre le poème et le sermon, disait Kant, c'est paradoxalement *l'âme* du premier, c'est-à-dire les idées esthétiques qu'il recèle³². Un sermon peut parler de l'âme mais manquer d'âme. Un film peut parler de la philosophie, faire parler des philosophes, mais être dénué de toute « philosophie » en tant que film.

Outre le statut de médium, il faudrait tenir compte du statut de dispositif de présentation qui, en l'occurrence, nous fait ranger le

³². *Critique de la faculté de juger*, § 49.

cinéma dans la catégorie des spectacles. Même lorsque nous regardons un DVD chez nous, *ce qui est représenté sur l'écran est en même temps conditionné par un dispositif de présentation impliquant un message, un appareil, des spectateurs, disposés dans un cadre de présentation (telle la salle)*. Tout cela, la théorie du cinéma l'a établi depuis longtemps et n'a pas attendu la philosophie pour en prendre conscience. Le philosophe doit admettre qu'il vient après coup. Il lui reste à démontrer que ce retard n'est pas inutile, qu'il peut servir la pensée.

4°) *La philosophie du cinéma est une synthèse critique*. La philosophie, face au cinéma, est mise au défi non pas de montrer sur cet objet ou n'importe quel autre sa virtuosité dans le domaine du concept, mais de démontrer qu'elle est utile pour approfondir notre connaissance du cinéma. Elle n'est pas la seule discipline à manier le concept. D'autres disciplines qu'elle parlent beaucoup mieux du cinéma qu'elle, par exemple la sémiologie ou la sociologie. Elle doit prendre en compte ces apports. La philosophie du cinéma est un prolongement de notre expérience du cinéma. En même temps, c'est une forme d'expérience qui rompt avec la pratique ordinaire de son objet aussi bien qu'avec une pratique cinéphilique peu ou prou réflexive en instaurant avec lui une relation théorique.

Mais cette rupture ne la définit pas plus spécifiquement qu'elle ne caractérise l'histoire du cinéma, sa sociologie ou sa sémiologie. Chacune de ces disciplines commence avec la prise de distance qui transforme un objet de pratique ordinaire en objet théorique. En d'autres termes, ce n'est nullement la capacité à produire des concepts qui spécifie la philosophie du cinéma. En revanche, elle a les moyens de définir ce qu'est un concept. Elle n'est pas simplement science, mais aussi

épistémologie. Elle n'a donc pas ce privilège parce qu'elle serait la seule discipline à produire des concepts, mais parce qu'en l'un de ses registres, l'épistémologie, elle se donne pour tâche d'analyser les sciences qui utilisent des concepts autant qu'elle. L'épistémologie est le moment d'humilité de la philosophie où elle regarde les autres sortes de savoirs ou se regarde elle-même en tant que science. Le regard sur les autres sciences fait voir qu'elles produisent de l'épistémologie chacune pour son propre compte ; le regard de la philosophie sur elle-même en tant que science fait voir qu'elle possède un pouvoir de généralisation qui l'autorise à effectuer la synthèse critique des autres sciences. C'est à ce titre qu'elle est à même de donner une définition générale du concept.

Exemplification du rôle de la théorie du cinéma

Une très bonne exemplification de la synthèse critique nous a été fournie par l'Institut de filmologie qui a officié entre 1946 et 1955 à la fois comme lieu pédagogique, groupe de recherche et revue, la *Revue internationale de filmologie*, avec une pléiade de critiques, philosophes et scientifiques : Léon Moussinac, Henri Wallon, Gilbert Cohen-Séat, Mario Roques, Georges Sadoul, Étienne Souriau, Pierre Francastel, Georges Friedman, Edgar Morin, etc.³³ L'une des contributions les plus intéressantes de la filmologie reste *L'Univers filmique* dirigé par Étienne Souriau — un philosophe ! —, et surtout sa recherche inaugurale d'un vocabulaire commun de la théorie du cinéma, permettant d'identifier

³³. Cf. « Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pour instruire l'histoire du cinéma », Valérie Vignaux, *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, 2009.

précisément « les divers *plans de réalité* sur lesquels se situent » les faits « qui constituent comme l'*épaisseur* de l'univers filmique »³⁴ ; la sémiologie du cinéma a affiné ce vocabulaire dont certains des termes ont fait carrière : filmique, diégèse-diégétique, profilmique, spectatorial, écranique.

On peut montrer à l'aide d'un de ces termes ou concepts comment la philosophie peut prolonger la théorie du cinéma. Prenons celui de profilmique : « [...]tout ce qui existe réellement dans le monde (ex. l'acteur en chair et en os ; le décor au studio, etc.), mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule »³⁵. L'intérêt de ce concept est de donner de la consistance à certaines notions qu'une philosophie plus ou moins spontanée utilise ; par exemple, la notion de réalité dont le cinéaste Poudovkine a pointé la complexité en disant que le cinéma se sert de la réalité pour créer sa propre réalité³⁶. Le prétendu réalisme ne sert pas à simplement transmettre la réalité, mais à trouver un équilibre entre ce qui a été enregistré de la réalité et ce qu'on peut considérer idéologiquement comme pouvant passer pour une réalité. Or, cela ne dépend pas que de la réalité telle qu'elle, mais aussi de la capacité du médium à en capter tout ou partie (c'est encore la question des limites du médium qui affleure ici).

Le profilmique comporte deux définitions : ce qui dans la réalité est « spécialement destiné à l'usage filmique » ; « ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule ». Cela suggère une

³⁴. Préface, Flammarion, Paris, 1953, p. 6.

³⁵. *Ibid.*, p. 7.

³⁶ *Film Technique and Film Acting* (1926-1934), trad. Yvor Montagu, New York, Grove Press, 1970.

dialectique entre ce qui est donné dans la réalité et ce qui est retenu dans la fabrication du film à travers la médiation de l'appareil cinématographique. Mais les deux définitions de Souriau font aussi penser qu'il y a une analogie entre le film ou la caméra et la relation humaine au réel. J'utiliserai dans la suite un terme de Paul Valéry : esthésique : formé à partir d'*aisthêsis*, il désigne tout ce qui a trait à la sensibilité. Notre relation esthésique au réel dépend de deux facteurs :

1) un facteur constitutif : le corps humain a une capacité esthésique déterminée, il enregistre le réel à sa manière — qui diffère par exemple de celle de la chauve-souris qui enregistre les ultrasons (Nagel) ;

2) un facteur phénoménologique : la capacité esthésique s'exerce à l'égard de ce qui est à la portée du corps, par adaptation et sélection (à l'extrême, la contingence de Sartre), y compris les prothèses qui mettent à notre portée des informations dont la source est peu ou prou lointaine.

La relation de la caméra au réel est une « technesthésique », une esthésique particulière à un médium technique : il y a une « *expérience technesthésique* », dit Edmond Couchot, fondée sur les propriétés des médiums, pour qui « les techniques (...) ne sont pas seulement des modes de production », mais « aussi des modes de perception, des formes de représentations élémentaires »³⁷. Technesthésique est formé à partir d'esthésique de Valéry qui avait pensé aussi à la sensibilité propre à la technique lorsqu'il imaginait un procédé de diffusion d'« images visuelles ou auditives » fugitives à la manière dont on distribue l'eau, le gaz et l'électricité dans les foyers : « Je ne sais si jamais philosophe a rêvé

³⁷. *La Technologie dans l'art, De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 8.

d'une société pour la distribution de *Réalité Sensible à domicile* »³⁸
(dans son célèbre texte sur la reproduction technique, Benjamin est parti de cette intuition de Valéry).

Quant au cinéma, il y a une double relation technesthésique contenue dans la définition du profilmique :

1) étant donné l'état de l'appareil d'enregistrement à une époque donnée (l'état du médium), la capacité technesthésique implique seulement l'image (cinéma muet), puis l'image et le son, puis cela peut être le relief, etc. — d'où les redéfinitions du médium dont j'ai parlé précédemment ;

2) il y a interaction avec ce qui a été sélectionné-adapté pour être enregistré localement par la caméra — plus ou moins de contingence : de la « prise de vue à l'improviste » (Vertov) au scénario de pure fiction.

Ce que je suis en train de montrer ici c'est que le cinéma, non pas brut, mais vu à travers sa théorie, peut induire des pensées philosophiques. On pourrait développer également ce qui concerne la diégèse. Diégèse, diégétique (Souriau) : « Tout ce qui appartient [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. » Les exemples choisis par Souriau et son équipe montrent l'interaction des concepts de profilmique et de diégétique :

« Deux séquences projetées consécutivement peuvent représenter deux scènes séparées dans la diégèse par un long intervalle (par plusieurs heures ou plusieurs années de durée diégétique). »

« Deux décors juxtaposés au studio peuvent représenter des édifices supposés distants de plusieurs centaines de mètres, dans l'espace

³⁸. « La conquête de l'ubiquité » (1934), in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1957, p. 1285.

diégétique. »

« Il arrive parfois que deux acteurs (par exemple un enfant et un adulte ; ou une vedette et une doublure — acrobate par exemple) incarnent successivement le même personnage diégétique. »

Il y a une dialectique entre ce que permet le profilmique et ce que permet le diégétique. En outre, dans le jeu du profilmique et du diégétique, vient s'intercaler l'artistique, c'est-à-dire une finalité qui transcende la technesthésique. Par exemple, pour faire référence à la « géographie créatrice » de Kouléchov et Poudovkine, elle peut servir à créer à partir d'images disparates l'illusion d'une réalité ordinaire (associant par exemple des prises de vue d'une rue à Oran, d'un appartement à Venise, d'un chambre reconstituée en studio) ou à créer l'illusion d'une réalité possible, extraordinaire (associant par exemple réalité et rêve).

En guise de conclusion

Les films font partie des données sur lesquelles travaille la théorie du cinéma et, après elle, la philosophie du cinéma, du moins si cela est utile — ces données constituent une « formation discursive » (au sens de Michel Foucault) que la philosophie du cinéma confronte à l'*épistémè* proprement philosophique ; en outre, certaines films à visée artistique sont censément des expérimentations qui permettent d'enrichir la pensée sur le cinéma, à condition toutefois de disposer de concepts spécifiques, techniques et théoriques ; c'est en résistant à la théorie, y compris à la philosophie, que le cinéma lui donne du grain à moudre.