

Philosophie et cinéma : une rencontre nécessaire ?

José Moure

Université Sorbonne I

CERAP

Je commencerai mon intervention par quelques rapides réflexions préliminaires sur les différentes manières d'aborder le rapport entre philosophie et cinéma. J'en distinguerais trois.

1) On peut aborder ce rapport à travers **une relation objet /sujet : le cinéma comme objet de la philosophie**. Le cinéma est appréhendé comme sujet de réflexion privilégié pour la philosophie, comme matière à penser pour le philosophe. La philosophie serait au service du cinéma dans la mesure où elle penserait sur le cinéma, elle aiderait le cinéma à se penser, voire à penser..., comme si le septième art avait besoin de la philosophie pour penser et serait incapable de penser par lui-même. La philosophie contribue alors à nourrir soit une réflexion théorique sur le cinéma, soit une analyse du contenu des films.

On peut inverser la relation : **la philosophie comme objet du cinéma**. Le cinéma est envisagé dès lors comme véhicule d'idées philosophiques, il est considéré dans sa capacité à illustrer, à mettre en images ou en récit des questionnements philosophiques. Le cinéma serait au service de la philosophie, dans la mesure où il proposerait à la

philosophie un terrain privilégié, plus accessible pour s'exprimer. Mais peut-on encore parler de philosophie ? La philosophie existe-t-elle en dehors d'elle-même ? Est-elle soluble dans le cinéma sans courir le risque d'être dénaturée ou de n'être plus qu'un objet de citation dont la relation avec le cinéma relèverait d'une logique de l'intertextualité ? Si l'on admet que le cinéma puisse véhiculer « la philosophie » ou « de la philosophie », la question qu'on est amené à se poser est de savoir si le cinéma est un moyen d'expression particulièrement apte (c'est-à-dire plus apte que les autres arts) à transmettre la philosophie, à « transcrire » la pensée avec des images et des sons. Pour reprendre les propos d'Alexandre Astruc dans « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », le cinéma serait dès lors : « *une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman* ». Et Astruc d'ajouter : « *Aucun domaine ne doit lui être interdit. La méditation la plus dépouillée, un point de vue sur la condition humaine, la psychologie, la métaphysique, les idées, les passions sont très précisément de son ressort. [...] aujourd'hui, ajoute Astruc, déjà un Descartes s'enfermerait dans sa chambre avec une caméra de 16 mm et de la pellicule, et écrirait le Discours de la méthode en film, car son Discours de la méthode serait tel aujourd'hui que seul le cinéma pourrait convenablement l'exprimer.*¹ »

1 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », in *L'Écran Français*, n° 144, 30 mars 1948. Repris in *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 324-328.

2) Au-delà de cette relation sujet /objet qui paraît peu féconde, car elle ne permet de cerner la spécificité de la relation que le cinéma peut entretenir avec la philosophie, il y aurait une deuxième manière de questionner le rapport entre cinéma et philosophie : à travers **une relation analogique**. Cette relation analogique peut se résumer en deux questions : Y aurait-il une analogie entre le fonctionnement du cinéma et le fonctionnement de la pensée ? Y-auroit-il une analogie entre la forme filmique et la forme discursive adoptée par la philosophie.

Concernant la première question, nombreux sont les théoriciens du cinéma à avoir esquissé des analogies entre le cinéma et les fonctions mentales (perception, image mentale, rêve...). Dès 1907, Henri Bergson, dans le chapitre IV de *L'Évolution créatrice*, compare négativement la pensée conceptuelle abstraite au mécanisme abstrait du cinématographe (reconstitution artificielle du mouvement) : « *On résumerait [...], écrit Bergson, en disant que le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique. [...] En ce sens on pourrait dire, si 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 elles²* ». C'est aussi d'adaptation dont parle, en 1916, le psychologue allemand Hugo Münsterberg quand, dans une des premiers essais théoriques sur le cinéma, *The Photoplay : A Psychological Study*, il analyse le fonctionnement des images animées comme un ajustement au libre jeu de nos expériences mentales : « *le film nous raconte l'histoire humaine en dépassant les formes du monde extérieur, c'est-à-dire l'espace, le*

2 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), Paris, Presses Universitaires de France, 1940, pp. 304-305.

*temps et la causalité, et en adaptant les événements aux formes du monde intérieur, c'est-à-dire, l'attention, la mémoire, l'imagination et l'émotion*³ ».

Abordée moins directement par les théoriciens du cinéma, la relation analogique entre la forme filmique et la forme discursive adoptée par la philosophie affleure chez Eisenstein et aussi chez le philosophe et théoricien italien Galvano Della Volpe. Dans un essai majeur, *Le vraisemblable filmique* (1952)⁴, ce dernier reformule le rapport de la forme et du contenu dans l'image filmique. Définissant l'image comme présence simultanée d'une structure symbolique et d'une pensée concrète, comme rapport d'idée et de matière, il fonde l'expérience du film et de sa vraisemblance sur l'expérience de la raison. Mais cette rationalité que présuppose, selon Della Volpe, l'expérience du film peut-elle être comparée à la discursivité philosophique ? On peut en douter.

3) Il y aurait une troisième manière d'aborder le rapport entre philosophie et cinéma : à travers une **relation dialogique**. Il s'agit d'interroger la nature du dialogue qui peut s'instaurer entre philosophie et cinéma, dialogue qui peut se définir en termes d'affinités et de résistances réciproques. Qu'est-ce qui dans la nature même du cinéma sollicite la philosophie ? Qu'est-ce qui noue le cinéma et la philosophie ? Quel est le lien intime entre l'apparition du cinéma et les nouvelles formes possibles de pensée ? Pourquoi le cinéma exerce-t-il

3 Cf. Hugo Münsterberg, « Les moyens du cinéma », in Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art*, Paris, Flammarion, Coll. Champs arts, 2008, p. 443.

4 Galvano Della Volpe, *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, Edoardo Bruno (éd.), Rome, Edizioni Filmcritica, 1954. Repris in *Il verosimile filmico e altri saggi*, Rome, Samonà e Savelli, 1971.

une attraction particulière (c'est-à-dire plus fortes que d'autres arts ou d'autres disciplines) sur la philosophie ? Dans quelle mesure la rencontre entre cinéma et philosophie est une **rencontre nécessaire** ? C'est à ces questions que je vais essayer de répondre : en essayant de penser le cinéma comme rupture (par rapport aux autres arts et par rapport à sa manière d'appréhender le monde), et en avançant l'hypothèse que le cinéma, en lui-même et en tant que rupture, est une expérience philosophique à part entière. Si le cinéma peut être considéré comme un art philosophique, n'est-ce pas précisément parce qu'il **résiste à la philosophie** ?

Penser avec le cinéma...

La question que je me poserais sera donc celle de la nécessité d'une rencontre entre la philosophie et le cinéma, rencontre entre la pensée en mouvement et les images mouvantes. Cette nécessité d'une rencontre, n'étant pas philosophe, je l'aborderai du point de vue du cinéma (et non de celui de la philosophie) et je dirais même en prenant pour objet le cinéma en général plus que le film ou les films en particulier, et ce bien sûr en supposant une égale dignité à ces deux formes de pensée : égale dignité pour aller vite du concept et de l'image, du concept philosophique et de l'idée cinématographique. En effet pour que la philosophie puisse rencontrer le cinéma, il faut d'abord que la première prenne le second au sérieux. Il s'agit pour le philosophe de penser non pas seulement sur le cinéma mais avec le cinéma.

Alain Badiou dans son *Petit Manuel d'esthétique*⁵ distingue trois types de nouage traditionnels entre l'art et la philosophie. Il y a d'abord le schème didactique d'orientation platonicienne selon lequel l'art ne

5 Alain Badiou, *Petit Manuel d'esthétique*, 1998, Seuil, Paris.

contient aucune vérité, celle-ci étant toujours extérieure. Vient ensuite le schème romantique en vertu duquel au contraire du précédent, l'art est le producteur absolu de la vérité. Il y a enfin le schème classique où l'art et la science sont en paix et d'où sont exclus les rapports de domination de l'un sur l'autre (Aristote, Descartes, Leibnitz, Spinoza). Avec ce qu'il appelle *l'inesshétique*, il propose un quatrième schème ou un nouveau type de rapport entre l'art et la philosophie : l'inesshétique ne s'accorde plus, comme c'était le cas dans l'esthétique traditionnelle, un privilège de pensée sur l'art, elle considère plutôt le statut pensant de l'art lui-même. La philosophie n'a plus qu'à montrer la vérité produite par les œuvres d'art.

Dans cette perspective que signifie considérer « le statut pensant du cinéma » : 1) qu'il faut traiter le cinéma comme un matériau de base pour élaborer de nouveaux concepts ? 2) que le cinéma est en mesure de produire lui-même une pensée conceptuelle ?

Gilles Deleuze répond en partie à ces deux questions dans un entretien avec Serge Daney réalisé pour le journal *Libération*, en 1983 :

« Vous vous demandez pourquoi tant de gens écrivent sur le cinéma. Cette question vaut pour vous comme pour moi. Il me semble que c'est parce que le cinéma comporte beaucoup d'idées ; ce que j'appelle "idées", ce sont des images qui donnent à penser. D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, images-mouvement pour le cinéma, etc. Et dans chaque cas, les pensées ne sont pas séparables des images, elles sont complètement immanentes aux images. Il n'y a pas de pensées abstraites qui se réalisent dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que

par ces images et par ces moyens ; dégager les idées cinématographiques, c'est donc extraire des pensées sans les abstraire, les saisir dans leur rapport intérieur avec les images-mouvements. C'est pour cette raison qu'on écrit sur le cinéma. Les grands auteurs du cinéma sont des penseurs, en ce sens autant que les peintres, les musiciens, les romanciers ou les philosophes (la philosophie n'a aucun privilège) »

Que le cinéma ait à voir avec la pensée signifie à la fois que les cinéastes pensent (même s'ils prétendent seulement « faire ») et que le cinéma, comme art, serait aussi un mode de penser spécifique . Mais l'on peut se demander quelle différence il y a entre la pensée du philosophe et celle du cinéaste.

Les cinéastes ne pensent pas comme les philosophes, par purs concepts, mais avec leurs moyens propres. Ils pensent directement le mouvement et le temps, l'image et le son ; et penser leurs rapports, c'est filmer. Un film n'est pas une représentation abstraite. Une idée cinématographique n'est pas un concept ; elle n'existe pas hors du film. Elle ne tient pas dans une définition ni dans une démonstration. La pensée est immanente aux images du film. On ne peut séparer la pensée artistique de la forme même dans laquelle elle est exprimée. Ce que le cinéma a à « dire, » il est le seul à pouvoir le dire avec ses moyens propres. Les idées d'un cinéaste sont des idées cinématographiques. On peut penser le cinéma parce que la pensée s'y trouve déjà sous une forme latente, parce qu'elle est impliquée dans la forme du film, inséparable de cette forme même. Dit autrement : l'idée du film, c'est le film en ce qu'il a de plus singulier, c'est-à-dire la cohérence d'une pensée et du traitement formel. La pensée s'invente dans l'image. Penser

avec les films, penser avec le cinéma, c'est pour le philosophe prolonger une pensée qui ne peut être produite que par le cinéma : c'est seulement au cinéma, comme dans *Le Cameraman* de Keaton qu'un personnage qui téléphone à celle qu'il aime de l'autre bout de New-York peut se retrouver chez elle alors qu'elle raccroche. Seul le cinéaste, Keaton, peut mettre en rapport ce qu'une pensée abstraite décomposerait ; seul Keaton peut nous parler ainsi de l'amour : immédiatement, par l'image et par un traitement inédit du rapport de l'espace et du temps (rapport toujours original de l'espace et du temps que l'amour comme le cinéma rendent possible : abolir les distances).

Comme toute idée artistique, une idée cinématographique se donne dans une forme, mais cette idée est trop volatile pour devenir pensée conceptuelle. Le mode sur lequel l'idée cinématographique apparaît, selon Alain Badiou, est celui du passage, de la visitation :

« Le cinéma est un art du passé perpétuel, au sens où le passé est institué de la passe. Le cinéma est visitation : de ce que j'aurais vu ou entendu, l'idée demeure en tant qu'elle passe. Organiser l'effleurement interne au visible du passage de l'idée, voilà l'opération du cinéma dont les opérations propres d'un artiste inventent la possibilité.

[...] *Le cinéma dément la thèse classique selon laquelle l'art est la forme sensible de l'Idée. Car la visitation du sensible par l'Idée ne lui donne aucun corps. L'idée n'est pas séparable, elle n'existe au cinéma que dans son passage. L'idée est elle-même visitation.*

Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistent. Ainsi sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée. ⁶»

Et c'est dans cette impureté que réside peut-être la résistance du cinéma à la philosophie. Car si l'image cinématographique relève d'une manière ou d'une autre d'un processus de pensée, ce n'est pas parce qu'elle rend la pensée visible ou l'illustre, mais parce qu'elle offre à la pensée le matériau sensible pour de nouvelles opérations intellectuelles. Et je dirais que l'expérience philosophique que peut constituer le cinéma pour le philosophe réside dans ce qui justement dans le cinéma résiste à la philosophie ou appelle à penser autrement : c'est à dire dans l'articulation entre cette matière visible et le nouveau mode de connaissance qu'elle sollicite. La question qui se pose dès lors, c'est comment le cinéma transforme la philosophie ? Ou autre façon de le dire dans quelle mesure le cinéma propose une nouvelle situation philosophique ?

Le cinéma comme rupture...

Très tôt quelques intellectuels ont eu l'intuition que la philosophie pouvait penser avec le cinéma. Dès 1907, douze ans après la première projection publique des frères Lumière (28 décembre 1895), l'année même où Henri Bergson dans *L'Évolution créatrice* comparait la pensée conceptuelle et ordinaire au mécanisme cinématographique (illusion d'un mouvement ou défilé artificiel de photogrammes, dont chacun est

6 Alain Badiou, « Les faux mouvements du cinéma », in *Petit Manuel d'inesthétique*, op. cit., p. 121.

à l'arrêt), l'écrivain et intellectuel italien Giovanni Papini publie dans un grand quotidien (en troisième page de *La Stampa*) un texte intitulé *La philosophie du cinématographe* (sans doute le premier texte écrit sur la question des rapports entre philosophie et cinéma !) où il affirme l'intérêt philosophique du cinématographe et invite les philosophes à trouver dans le nouveau médium, matière à penser l'esprit du temps et à en tirer « de nouvelles émotions morales et des suggestions de nouvelles métaphysiques » :

« Les cinématographes [...] s'installent là où étaient déjà les halls d'un restaurant ou les salles d'un billard, ils s'associent aux bars, illuminent tout d'un coup avec le sans-gêne des lampes à arc les vieilles places mystérieuses et menacent, peu à peu, de détrôner les théâtres, comme les tramways ont détrôné les voitures publiques, comme les journaux ont détrôné les livres, et les bars ont détrôné les cafés. Les philosophes, bien qu'hommes retirés et ennemis du vacarme, auraient tort de laisser ces nouveaux établissements de divertissement à la seule curiosité des enfants, des femmes et des hommes ordinaires. Une fortune semblable, en si peu de temps, doit avoir ses causes et le philosophe, quand il les aurait découvertes, pourrait peut-être trouver dans les spectacles cinématographiques de nouveaux sujets de réflexion, et qui sait ?... même de nouvelles émotions morales et des suggestions de nouvelles métaphysiques. Pour le vrai philosophe, [...], il n'y a aucune chose au monde, si humble, infime et ridicule soit-elle, qui ne peut devenir matière pour la pensée, et ceux qui ne savent philosopher que quand il s'agit de l'existence du monde extérieur ou des jugements synthétiques a priori, ressemblent à un anatomiste qui ne saurait parler que des êtres monstrueux ou des cas tératologiques. Les cinématographes aussi sont

donc un objet digne de réflexion et je conseille vivement aux hommes graves et savants d'y aller plus souvent. Ils pourront commencer par se demander pour quelles raisons ces spectacles lumineux rencontrent si vite la faveur des gens. Qui a réfléchi un peu aux caractères de la civilisation moderne n'aura pas de mal à faire le lien entre le cinématographe et d'autres faits qui révèlent les mêmes tendances⁷. »

En 1908, Enrico Thovez, un autre intellectuel italien écrit dans un article qu'il intitule *L'art du celluloïd*: « *Les philosophes ont jusqu'à présent méconnu l'importance du phénomène : ils l'ont dédaigné comme la simple diffusion d'un divertissement vulgaire, ils n'ont pas vu qu'il renferme plus de philosophie sociale qu'une encyclique rerum novarum⁸* ».

Et Henri Bergson lui-même, dans une interview publiée par *Le Journal* du 20 février 1914 (p. 7) affirme :

« Rien ne doit laisser le philosophe indifférent. Je suis allé au cinématographe – il y a plusieurs années déjà. Je l'ai vu à ses origines. Il est évident que cette invention, complément de la photographie instantanée, peut suggérer des idées nouvelles au philosophe. Elle pourrait aider à la synthèse de la mémoire ou même de la pensée. Si la circonférence est composée d'une suite de points, la mémoire est, comme le cinématographe, une suite d'images. Immobiles, c'est l'état neutre ; en mouvement, c'est la vie. Et certains pourraient conclure, ou ont conclu déjà : la vie, c'est le mouvement. L'essence de la lumière, du son, n'est-ce pas la vibration ? L'œil vivant n'est-il point un

7 Giovanni Papini, « La philosophie du cinématographe » (1907), in Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art*, op. cit., pp. 134-135.

8 Enrico Thovez, « L'art du celluloïd », in Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art*, op. cit., p. 163.

cinématographe ?» (« Henri Bergson nous parle du cinéma », propos recueillis par Miche! Georges-Michel).

Pourtant malgré ces incitations précoces à penser avec le cinématographe, la rencontre des philosophes et du cinéma a tardé. Longtemps les philosophes se sont désintéressés du cinéma. Seuls quelques cinéastes (Louis Delluc, Jean Epstein), des psychologues (Münsterberg), des théoriciens du cinéma (Balázs, Arnheim) ou des critiques (Bazin) ont fait le travail du philosophe à sa place : c'est-à-dire ont essayé de prendre le cinéma pour un objet digne de réflexion, de forger des concepts qui permettent de réfléchir aux problèmes posés par le cinéma. Ce qu'on peut dire, c'est qu'il y a eu un décalage entre l'événement qu'a été le cinéma et sa prise en compte (prise au sérieux) par la philosophie. Celle-ci n'a pas su mesurer immédiatement le bouleversement historique qu'a constitué le cinéma comme technique, comme moyen de communication, comme spectacle populaire ou encore comme art : bouleversement de la sensibilité, des modes de perception et de représentation. Le cinéma a transformé notre expérience du monde, du temps et de l'espace. En introduisant le mouvement dans la vision, le cinéma a été, à la fois, un symptôme de l'accélération sociale et un facteur de cette accélération du rythme du temps social. Dès les années 1930, Walter Benjamin a bien perçu le phénomène, quand il écrit à propos du cinéma : « *Le cinéma : démêlement (résultat ?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles.*⁹ ». Le

9 Walter Benjamin, *Le Livre des Passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 412.

cinéma est, pour Benjamin, une invention technique qui contient déjà en lui tous les modes de perception et de réaction, tous les rythmes et la vitesse dont sont capables les machines modernes ; ce serait une machine des machines (mécanismes mis en scène par le cinéma). Il apparaît quand le monde moderne exige une autre expérience du temps. Mais à son tour il transforme ce monde moderne.

À l'exception de Walter Benjamin (dans les années 1930), très peu de philosophes ont pensé cette rupture culturelle et esthétique qu'a été le cinéma, et c'est cette rupture qui fait du cinéma une expérience philosophique. Dès 1911, l'année même de *L'Âme et les formes*, le philosophe hongrois György Lukács, dans un texte intitulé « Pensées sur une esthétique du cinéma » (1911–1913) suggère une métaphysique de ce monde nouveau où tout est possible : « *Nous ne sortirons jamais de l'état de confusion conceptuelle : quelque chose de neuf et de beau est apparu de nos jours et, au lieu de prendre ce nouvel objet comme il est, on cherche à le faire entrer par tous les moyens possibles dans des catégories anciennes, inappropriées, à le dépouiller de sa signification et de sa valeur véritables. On aborde aujourd'hui le cinéma tantôt comme l'instrument d'un enseignement vivant, tantôt comme un moyen de concurrencer le théâtre à moindres frais ; d'un côté en termes pédagogiques, de l'autre en termes économiques. Mais qu'il s'agit là d'une beauté nouvelle, que sa détermination et son évaluation incombent à l'esthétique, très peu s'en avisent aujourd'hui*¹⁰. » Et en

10 György Lukács, « Pensées sur une esthétique du cinéma », in Daniel Banda et José Moure, *Le cinéma : naissance d'un art*, op. cit., pp. 214-215.

1921, dans *Bonjour Cinéma*, Jean Epstein affirme : « *La philosophie du cinéma est toute à faire* ¹¹ »...

Très tôt cependant, le philosophe Merleau-Ponty s'inquiète de la tentation d'un « cinéma pensant ». En 1945, l'année de la publication de la *Phénoménologie de la perception*, dans une conférence à l'IDHEC, qu'il résume pour l'*Écran français*, sous le titre « *Cinéma et psychologie* », il écrit :

« Autrefois, le cinéma était une distraction. On le considère aujourd'hui comme un art. On étudie ses "moyens d'expression", on le compare à ceux du roman. On parle même en Amérique d'un « cinéma pensant ». Cette invasion de la littérature et de la philosophie amuse les cinéastes, mais elle les laisse un peu inquiets. Veut-on leur imposer des films « à idées » ? Des films « psychologiques » ? Après tout, le "cinéma pensant" ne sera-t-il pas un cinéma ennuyeux ? Les peintres n'aiment généralement pas les critiques d'art. Les cinéastes, eux aussi, doivent quelquefois regretter le temps où on les laissait travailler en paix, où l'on aimait le cinéma pour lui-même, et sans y mettre de métaphysique¹². »

Et dans son célèbre texte « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1945), il met en garde contre la tentation de voir autre chose que l'esprit du temps dans cette rencontre entre la philosophie phénoménologique et le cinéma :

11 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, volume 1, Paris, Éditions Seghers, 1975, p. 91.

12 Maurice-Merleau Ponty, « Cinéma et psychologie », in *L'Écran Français*, n° 17, 24 octobre 1945. Cet article est distinct du texte intégral de la conférence, publié dans *Sens et Non Sens* (1966) sous le titre « Le cinéma et la nouvelle psychologie »

« Si nous nous demandons pourquoi cette philosophie s'est développée justement à l'âge du cinéma, nous ne devons évidemment pas dire que le cinéma vient d'elle. Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devons pas dire davantage que cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées. [...] Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière d'être, une certaine vue du monde qui est celle d'une génération. Encore une occasion de vérifier que la pensée et les techniques se correspondent et que, selon le mot de Goethe, "ce qui est au-dedans est aussi au-dehors"¹³. »

Même si le cinéma, comme le dit Merleau-Ponty, est une invention technique où la philosophie n'est pour rien, il n'empêche que la puissance de cette technique s'évalue en termes de transformation anthropologique et culturelle à travers la capacité du cinéma : à se proposer comme médium, à diffuser une vision du monde, à modifier la psychologie et la mythologie collectives et à produire des comportements et des modes de perceptions nouveaux, à révéler, sans la médiation des mots, le visage des choses et les choses de la pensée..., en somme à affirmer une nouvelle culture du visible dont il serait à la fois l'agent et le composant majeur. C'est parce qu'il est un art qui modifie les conditions de visibilité du réel et d'être-au-monde, que le cinéma

13 Maurice Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et non-sens*, Paris, Editions Nagel, 1966.

propose une expérience philosophique inédite et qu'il peut être pensé philosophiquement.

Le cinéma : plus qu'un art...

C'est donc au défi d'un art d'un genre nouveau que sont confrontés les philosophes et les penseurs. Comme l'explique en 1925, l'essayiste espagnol Fernando Vela, dans son essai, « Depuis la Rive obscure » : « *Le cas du cinéma est peut-être décisif pour la science esthétique. Décisif et perturbant, car la première conclusion à tirer serait sans doute qu'un art peut aussi naître du désir simple et futile de jouir, de se divertir.*¹⁴ »

Le cinéma n'est pas un art comme les autres qui serait simplement arrivé plus tard que les autres. Il est plus qu'un art : « *Il appartient à une idée de l'art*, dit Jacques Rancière, [...] *qui noue ainsi en une connexion spécifique un certain nombre de possibles qui appartiennent à la technique, à l'art, à la pensée et à la politique*¹⁵ ». C'est en cela qu'il sollicite la philosophie et lui résiste ; et c'est pour cela que la philosophie doit le penser comme rupture, comme une idée de l'art qui remet en question les couples et oppositions traditionnelles :

aristocratie et démocratie : le cinéma comme art de masse...

art et technique : « *l'idée d'une technique qui n'est pas seulement de la technique, mais un mode spécifique du sensible*¹⁶ »...

art et représentation : l'image comme double du réel...

14 Fernando Vela, « Desde la ribera oscura (Para una estética del cine) », in *Revista de Occidente*, n° 23, Madrid, mai 1925. Repris in F. Vela, *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1927, p. 23-27. Traduction de l'auteur.

15 Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma », in *De l'histoire au cinéma*, sous la direction d'Antoine de Baecque et Christian Delage, Paris, éd. Complexe, 1998, pp. 45-46.

16 *Ibidem*.

art et vie :. « *Le cinéma est justement un acheminement vers cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie*¹⁷ » a dit Louis Delluc...

art et non art : le cinéma, en tant qu'art de masse, industrie, spectacle..., est toujours au bord du non art...

Si le cinéma a pu être considéré notamment dans les années 1920 comme plus qu'un art, c'est aussi parce qu'on a vu en lui **une machine qui pense** et par là même une phénomène qui bouleverse les fondements de la philosophie traditionnelle. Comme le rappelle Jacques Rancière dans « L'historicité du cinéma » :

*« À la place du dispositif intentionnel de l'art représentatif, le cinéma mettrait en acte le dispositif d'une autre psychè et d'une autre physis, celle-là même que la science physique moderne avère. L'œil de la machine y transcrit directement les mouvements de la pensée. L'énergie électrique de la matière y rencontre l'énergie nerveuse de l'esprit*¹⁸ »

Selon Élie Faure et Jean Epstein c'est en effet par son automatisme que le cinéma a à voir avec la pensée prise dans son évolution autant scientifique et métaphysique. Si l'image cinématographique peut se définir par son automatisme, alors elle entre en relation directe avec la pensée. Faure, Epstein et même Vertov avec son ciné-œil voient la machine cinématographique comme un organe supérieur, comme un mode de connaissance, comme machine à penser, outil supérieur de la pensée.

17 Louis Delluc, Revue *Film* du 25 juin 1917.

18 Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma » in *De l'histoire au cinéma*, op.cit., p.51.

« *En vérité, écrit Élie Faure en 1934, c'est son automatisme matériel même qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. [...]. Nous nous trouvons en présence d'un monisme transcendant, objectivement démontré, où le sentiment poétique s'alimente de découvertes concrètes et de phénomènes mécaniques, où les découvertes concrètes et les phénomènes mécaniques trouvent, dans le sentiment poétique, un inépuisable excitateur. La technique constate sans jamais intervenir, mais en même temps elle suggère. Elle n'ajoute rien à l'objet, qu'elle ne fait qu'enregistrer. Mais, en soumettant de la sorte aux appréciations de l'esprit l'enchevêtrement infini des éléments qui le forment, elle permet à la fois à l'esprit d'en perfectionner les moyens pour s'annexer des réalités nouvelles et de s'élancer, appuyée sur ces réalités nouvelles, vers des hypothèses nouvelles et des rapports nouveaux dont la complexité naît sans arrêt d'elle-même et s'accroît indéfiniment. [...].* L'espace cartésien n'a plus, depuis le cinéma et grâce au cinéma, qu'une valeur, si je puis dire, topographique. Pratiquement au moins deux plans fusionnent, que les savants et les philosophes croyaient impénétrables l'un à l'autre pour toujours. C'est là ce qui donne à cet art une dignité incomparable¹⁹. »

On retrouve une approche semblable chez Epstein et notamment dans *Intelligence d'une machine* en 1946 :

« *Le cinématographe diffère des appareils simplement optiques, d'abord en ceci qu'il apporte, de l'extérieur, des renseignements*

19 Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma » (1934), in *Ombres solides*, Paris, Edgar Malfère, pp. 169-189. Repris in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Editions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1953, pp. 61-85.

concernant deux sens distincts, ensuite et surtout en cela qu'il présente ces données bisensorielles déjà ordonnées par lui-même selon certains rythmes de succession. Le cinématographe est un témoin qui retrace de la réalité sensible une figure non seulement spatiale mais encore temporelle ; qui associe ses représentations en une architecture dont le relief suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles, celle de l'étendue et celle de la durée ; synthèse dans laquelle apparaît presque automatiquement une troisième catégorie, celle de la causalité. Par ce pouvoir d'effectuer des combinaisons diverses, pour purement mécanique qu'il soit, le cinématographe se montre être plus que l'instrument de remplacement ou d'extension d'un ou même de plusieurs organes des sens ; par ce pouvoir qui est l'une des caractéristiques fondamentales de toute activité intellectuelle chez les êtres vivants, le cinématographe apparaît comme un succédané, une annexe de l'organe où généralement on situe la faculté qui coordonne les perceptions, c'est-à-dire du cerveau, principal siège supposé de l'intelligence.

Non, la machine à penser n'est plus tout à fait une utopie [...]. Cependant – soutiendra-t-on encore – cette machine ne pense pas. Que fait-elle donc quand elle remplace par son travail plus que parfaitement le travail cérébral du calculateur ? Il faut admettre qu'il existe, à côté et à la ressemblance de la pensée organique, une pensée mécanique, qu'on commence seulement à savoir mettre en branle, mais qui foisonnera dans les robots futurs, dont la réalisation se trouve logiquement inscrite dans le développement de notre civilisation. Cette pré-pensée mécanique serait inconsciente, ce qui ne constitue d'objection ni à son existence, ni à sa parenté avec l'âme humaine, dont

*on admet aujourd'hui qu'elle est, en immense partie, inconnue à elle-même*²⁰. »

Prolongeant les réflexions d'Élie Faure, et de Jean Epstein, Gilles Deleuze évoquera un double rapport de la pensée et de la machine : – d'une part le caractère mécanique de l'activité psychique inconsciente ; – d'autre part l'idée de l'automate spirituel (Spinoza, Leibniz), le caractère d'automatisme de la logique pure, mathématique, indifférente au contenu. « *C'est parce que l'image cinématographique est une image automatique, que loin de nous empêcher de penser, elle fait lever en nous, le rêve archaïque, mais seulement réalisé par le cinéma, le rêve d'un automate spirituel*²¹. »...

S'il est plus qu'un art, s'il fait lever en nous le rêve d'une machine qui pense, voire d'un automate spirituel, le cinéma est aussi et surtout **un mode spécifique du sensible**, un art de la synthèse qui remet en cause les dualismes traditionnels de la philosophie. Comme le rappelle Jacques Rancière, il se caractérise par le fait qu'il abolit : l'opposition entre un monde intérieur et un monde extérieur, un monde de l'esprit et un monde du corps.; les oppositions de sujet et de l'objet, de la nature scientifique connue et du sentiment éprouvé. « *Cette équivalence de l'intérieur et de l'extérieur, du spirituel et du matériel, du scientifique et du sentimental*, écrit Rancière, *porte un autre nom moins compromettant que mystère ou mystique : elle s'appelle esthétique. Les formes d'écriture/lumière du cinéma sont comprises dans une esthétique*

20 Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, volume 1, Paris, Éditions Seghers, 1975, pp. 309-310.

21 Gilles Deleuze, transcription du cours du 30 octobre 1984, à l'Université de Paris VIII (Vincennes).

générale, c'est-à-dire une théorie générale de l'unité de la pensée et du sensible, de la pensée d'un monde sensible identique au monde de la pensée, d'un monde de la pensée identique à celui de la non-pensée²². »

Cette nouvelle synthèse du cinéma va contre le dualisme métaphysique : quelle est la différence au cinéma entre le sensible et l'intelligible ? Il n'y en a pas. Eisenstein ne suggérerait pas autre chose quand il affirmait en 1930 : *« Je pense que seul le cinéma est capable de faire cette grande synthèse, de rendre à l'élément intellectuel ses sources vitales, concrètes et émotionnelles. Voilà notre tâche et la voie sur laquelle nous nous engageons. Ce sera le point de départ du nouveau film que je veux faire, qui doit faire penser dialectiquement notre ouvrier et notre paysan. Ce film s'appellera Le Capital de Marx. Ce n'est pas une histoire qui sera développée, ce sera un essai pour faire comprendre et pour apprendre au spectateur illettré et ignorant à penser dans la manière dialectique²³. »* Ce film philosophique restera à l'état de projet. Comme restera à l'état de projet « la philosophie du cinématographe » esquissée par Epstein dans *Intelligence d'une machine* (1946) :

« Le cinématographe est un de ces robots intellectuels, encore partiels, qui, à l'aide de deux sens photo et électro-mécaniques et d'une mémoire enregistreuse photochimique, élabore des représentations, c'est-à-dire une pensée, où l'on reconnaît les cadres primordiaux de la raison, les trois catégories kantienues de l'étendue, de la durée et de la

22 Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma » in *De l'histoire au cinéma*, op.cit., p.52.

23 Sergei M. Eisenstein, « Les principes du nouveau cinéma russe », conférence prononcée à la Sorbonne, le lundi 17 février 1930, in *Revue du Cinéma*, 2^e année, n° 9, 1^{er} avril 1930.

cause. Ce résultat serait déjà remarquable si la pensée cinématographique, ainsi que le fait celle de la machine comptable, ne se constituait qu'à l'imitation servile de l'idéation humaine. Mais nous savons que le cinématographe marque, au contraire, sa représentation de l'univers de caractères propres, d'une originalité qui fait de cette interprétation non pas un reflet, une simple copie des conceptions de la mentalité-mère organique, mais bien un système différemment individualisé, en partie indépendant, qui contient en germe le développement d'une philosophie s'éloignant assez des opinions courantes, pour qu'il convienne peut-être de l'appeler anti-philosophie²⁴. »

Cette « anti-philosophie » du cinéma reste à faire... Et je dirais pour conclure que si le cinéma peut questionner la philosophie, l'interpeller, être une expérience philosophique, c'est peut-être justement parce qu'il est une **anti-philosophie**.

24 Jean Epstein, « La philosophie du cinématographe » in *Écrits sur le cinéma*, volume 1, op. cit., p. 310.