



Wittgenstein et la philosophie du cinéma

Hugo Clemot

► To cite this version:

Hugo Clemot. Wittgenstein et la philosophie du cinéma. Al-Mukhatabat. Trilingual Journal for Logic, Epistemology and Analytic Philosophy, 2014, 9. <hal-03509888>

HAL Id: hal-03509888

<https://hal.science/hal-03509888v1>

Submitted on 14 Jan 2022

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

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



HAL Authorization

« Wittgenstein et la philosophie du cinéma »

Hugo CLÉMOT (Paris 1 – PhiCo/EXeCO)

hugoclemot@gmail.com

1 Wittgenstein et le cinéma

1.1 Wittgenstein sur le cinéma

Wittgenstein a peu écrit sur le cinéma. Dans son introduction à la lecture des *Recherches philosophiques* de Wittgenstein, David Stern nous apprend que Wittgenstein propose bien, dans un manuscrit de janvier 1929¹, une distinction entre monde mental « primaire » et monde physique « secondaire », qu'il illustre à l'aide d'une analogie cinématographique : le monde « intérieur » primaire de mon expérience est au monde « secondaire » qui comprend tout le reste, à savoir le monde « extérieur » mais aussi les autres esprits et l'essentiel de ma vie mentale, ce que l'image qu'on voit au cinéma est aux images de la pellicule filmique qui passent dans le projecteur². Mais cette distinction est rejetée dès octobre 1929³, les mondes primaire et secondaire n'étant plus considérés comme deux mondes, mais en fait comme deux façons de parler différentes que la philosophie aurait pour tâche de clarifier. Ce procédé analogique d'élucidation conceptuelle se retrouve dans d'autres textes et contextes problématiques comme au paragraphe 105 du *Big Typescript*⁴, aux paragraphes 51 et 54 des *Remarques philosophiques*⁵, à la page 19 de *Wittgenstein et le Cercle de Vienne*⁶, au paragraphe 233 des *Fiches*⁷, etc. Par exemple, Jacques Bouveresse en cite et commente plusieurs échantillons dans le contexte de la réflexion wittgensteinienne sur le temps⁸.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein's Nachlass*, The Bergen Electronic Edition, Oxford University Press, 2000, manuscrit (MS ensuite) 105, p. 118.

² Voir David Stern, *Wittgenstein's Philosophical Investigations: an introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 27-28.

³ Wittgenstein, *Wittgenstein's Nachlass*, *op. cit.*, MS 111, p. 8-9.

⁴ Wittgenstein, *The Big Typescript*, Wiener Ausgabe, Band 11, Michael Nedo (dir.), Vienne et New York, Springer, 2000, § 105, p. 519-520.

⁵ Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, Francfort, Suhrkamp, 1948 ; *Remarques philosophiques*, § 51, trad. fr. Jacques Fauve, Paris, Gallimard, 1975, p. 81 et § 54, p. 83.

⁶ *Ludwig Wittgenstein und der Wiener Kreis*, Oxford, Blackwell, 1967 ; trad. fr. Gérard Granel, *Wittgenstein et le Cercle de Vienne*, Mauvezin, TER, 1991, p. 19.

⁷ Wittgenstein, *Zettel*, G.E.M. Anscombe et G.H. von Wright (éd.), Oxford, Blackwell, 1967 ; trad. fr. Jean-Pierre Cometti et Élisabeth Rigal, *Fiches*, Paris, Gallimard, 2008, § 233, p. 63.

⁸ Jacques Bouveresse, « Les « énigmes du temps » », *Essais III. Wittgenstein et les sortilèges du langage*, Marseille, Agone, 2003, p. 210-234.

Mais c'est à peu près tout et cela ne constitue pas à proprement parler une réflexion philosophique sur les problèmes conceptuels soulevés par le cinéma⁹.

On tend d'ailleurs souvent à en déduire que le cinéma ne pouvait être pour lui qu'une distraction amusante, un moyen de se détendre à la fin de ses longues journées de dur labeur conceptuel¹⁰, « comme une douche [qui le] lavait de [s]on cours¹¹ », pour citer ce que Derek Jarman lui fait dire dans l'excellent film qu'il lui a consacré. Pourtant, ce que dit Wittgenstein à un moment dans ses *Remarques mêlées* semble témoigner de ce que certains films avaient aussi à ses yeux des vertus instructives :

« Un film américain, bête et naïf, peut, malgré toute sa bêtise, et même grâce à elle, nous apprendre quelque chose. Un film anglais, dans sa fatuité sans naïveté, ne peut rien nous apprendre. J'ai souvent tiré une leçon d'un film américain stupide¹². »

Le pari de cet article est que, malgré la rareté de ses remarques écrites sur le cinéma, Wittgenstein peut nous aider à approcher philosophiquement le phénomène cinématographique.

1.2 La philosophie du cinéma d'après Wittgenstein

À la suite de Vincent Descombes, on peut en effet distinguer trois usages possibles de la philosophie de Wittgenstein¹³ : « exégétique », « herméneutique » et « dialectique ». L'usage exégétique consiste à rechercher ce que Wittgenstein a vraiment pensé à partir d'une étude minutieuse de ses textes. L'usage herméneutique revient à se demander ce que Wittgenstein aurait dit sur tel ou tel sujet qu'il n'a pas, ou seulement très peu, abordé. L'usage dialectique cherche à

⁹ Jean-Philippe Narboux soutient qu'il faut distinguer cet emploi analogique d'un autre usage argumentatif joué par le film dans la réflexion de Wittgenstein sur le concept de preuve mathématique telle qu'on la trouve exposée dans ses *Cours sur les Fondements des mathématiques*. Voir Jean-Philippe Narboux, « La preuve par le film », *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie. Actes du colloque Stanley Cavell*, Marc Cerisuelo et Sandra Laugier (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 151-190 qui commente le passage de *Wittgenstein's Lectures on the Foundations of Mathematics* (1939), Cora Diamond (ed.), Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1976, p. 72-73 ; trad. fr. E. Rigal, *Cours sur les fondements des mathématiques* (1939), Mauzevin, TER, 1995, p. 64-65.

¹⁰ Voir Robert Sinnerbrink, *New Philosophies of Film. Thinking Images*, introduction, New York et Londres, Continuum, 2011, p. x, qui cite Richard A. Gilmore, *Doing Philosophy at the Movies*, Albany, State University of New York Press, 2005.

¹¹ Discours attribué à Wittgenstein dans le film que Derek Jarman lui a consacré en 1993. Voir Derek Jarman, « *Wittgenstein. Le film de Derek Jarman* », in Derek Jarman/Terry Eagleton, *Wittgenstein: The Terry Eagleton Script and the Derek Jarman Film*, Londres, BFI, 1993 ; trad. fr. Patricia Farazzi, Derek Jarman/Terry Eagleton, *Wittgenstein. Le scénario de Terry Eagleton ; le film de Derek Jarman*, Paris-Tel Aviv, L'éclat, 2005, p. 139.

¹² Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (1977), G.H. von Wright et Heikki Nyman (dir.), 2^{de} éd., Oxford, Basil Blackwell, 1980, [accès restreint en ligne] [URL : <<http://ota.ahds.ac.uk/desc/0562>>], consulté le 15 janvier 2012 ; trad. angl. P. Winch, *Culture and Value*, Chicago, Chicago University Press, 1980 ; trad. fr. G. Granel, *Remarques mêlées*, Paris, GF Flammarion, 2002 (1984), p. 124.

¹³ Voir Vincent Descombes, « Réponse sous forme d'entretien », *Vincent Descombes. Questions disputées*, sous la direction de Bruno Gassounou et Cyrille Michon, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 378-379.

employer les arguments de Wittgenstein pour penser les problèmes qui se posent à nous. Or, si l'usage exégétique de Wittgenstein sur le cinéma semble à première vue fort restreint compte tenu de la rareté des sources primaires, cela n'est pas le cas pour les deux autres.

1.2.1 L'emploi dialectique : Wittgenstein critique de la philosophie du cinéma

On retrouve en effet déjà dans les débats qui se sont développés dans la branche analytique de la philosophie contemporaine du cinéma un usage « dialectique » des arguments de Wittgenstein. À l'instar de Richard Allen¹⁴ et de Malcolm Turvey¹⁵, il est possible d'étudier les conceptions de philosophes contemporains du cinéma en les soumettant au test de la critique « grammaticale » initiée par Wittgenstein, en vue de montrer en pratique la pertinence de sa manière de philosopher pour les études cinématographiques.

1.2.2 L'emploi herméneutique : l'autonomie de la « compréhension humaniste »

Mais la contribution de Wittgenstein à la philosophie du cinéma n'est pas purement négative. En effet, plusieurs philosophes wittgensteiniens ont montré qu'il a énoncé des arguments décisifs pour défendre l'autonomie de la « compréhension humaniste¹⁶ ». On peut donc penser qu'il y a un apport positif du philosophe d'origine autrichienne quant à la question des méthodes que ne peut pas manquer de poser l'étude d'un phénomène humain comme le cinéma.

S'inscrivant dans la perspective épistémologique de la philosophie des humanités appelée de ses vœux par G.H. von Wright¹⁷, Malcolm Turvey¹⁸ a ainsi défendu la thèse selon laquelle la méthode adéquate en études cinématographiques ne saurait consister uniquement à imiter la « construction

¹⁴ Voir R. Allen, *Projecting Illusion. Film spectatorship and the impression of reality*, New York, Cambridge University Press, 1995 ; « Film Spectatorship: A Reply to Murray Smith », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, n° 1, hiver, 1998, p. 61-63 ; R. Allen, « Looking at Motion Pictures (Revised) » [en ligne], *Film-Philosophy*, vol. 5, n° 25, août 2001, [en ligne] [URL : <<http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n25allen>>], consulté le 26 décembre 2013 ; « Cognitive Film Theory », in R. Allen et M. Turvey (dir.), *Wittgenstein, Theory and the Arts*, New York, Routledge, 2001, p. 174-209.

¹⁵ Voir M. Turvey, « Seeing Theory: on perception and emotional response in current film theory », in R. Allen et M. Smith (dir.), *Film Theory and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 412-457 et *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, New York, Oxford University Press, 2008.

¹⁶ Voir P.M.S. Hacker, « Wittgenstein and the Autonomy of Humanistic Understanding », in R. Allen et M. Turvey (dir.), *Wittgenstein: Theory and the Arts, op. cit.*, p. 39-74 ; voir aussi ce qu'écrit Vincent Descombes sur la « Querelle des deux sciences » in Descombes, *La Denrée mentale*, Paris, Minuit, 1995, p. 48-69.

¹⁷ Voir Von Wright, G. H., *Explanation and Understanding*, Ithaca, Cornell University Press, 1971 ; en particulier, « Humanism and the Humanities », *The Tree of Knowledge and other essays*, Leiden, New York, et Cologne, E.J. Brill, 1993, p. 155-171.

¹⁸ Voir Malcolm Turvey, « Can Scientific Models of Theorizing Help Film Theory ? », *The Philosophy of Film. Introductory Text and Readings*, Thomas E. Wartenberg et Angela Curran (dir.), Oxford, Blackwell, 2007 (2005), p. 21-32. Dans le *Routledge Companion to Philosophy and Film*, Turvey décrit le sens potentiel de la philosophie de Wittgenstein pour l'étude de l'art en général et pour les études cinématographiques en particulier. Voir Turvey, « Wittgenstein », *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingston et Carl Plantinga (dir.), Londres, Routledge, 2009, p. 470-480.

de théorie » (*theory-building*) nomologique, dominante en philosophie des sciences de la nature¹⁹, dans la mesure où regarder un film suppose de maîtriser certaines normes qui sont celles que les êtres humains qui font du cinéma connaissent et emploient.

2 Une critique wittgenteinienne du projet de « naturalisation » des études filmiques

En ce début de 21^e siècle comme au cours du premier quart du siècle précédent, les philosophes analytiques sont nombreux à se dire naturalistes sans que la situation soit vraiment meilleure que celle décrite par Roy Wood Sellars, le père de Wilfrid Sellars en 1922 : « Nous sommes tous naturalistes aujourd'hui ; mais ce naturalisme commun est d'espèce vague et générale, et peut couvrir une immense diversité d'opinion²⁰. » Beaucoup voient dans cette position, le moyen de résoudre les problèmes classiques de la philosophie en bénéficiant du soutien empirique et prétendument objectif des sciences de la nature. On pourrait ainsi espérer que la science nous donne un jour le moyen de définir le cinéma, comme elle nous a permis de définir avec précision les caractéristiques des espèces naturelles. Cependant, il se pourrait que cette définition scientifique mette longtemps à venir, voire ne vienne jamais, pour des raisons conceptuelles, c'est-à-dire des raisons qu'il revient au philosophe d'articuler. Cette section entend montrer ce que peut être un usage dialectique et herméneutique de Wittgenstein en essayant de déterminer avec lui si de telles raisons existent.

2.1 Deux naturalismes : les sciences de la nature peuvent-elles aider les études cinématographiques ?

Il est tentant de défendre l'autonomie des sciences humaines contre leur « naturalisation » scientiste en distinguant deux sens au moins du mot « nature » et deux naturalismes qui leur correspondent.

En un premier sens, la nature désignerait l'objet étudié par les sciences physiques et biologiques, l'ordre de lois, conçues comme simples régularités, que ces disciplines recherchent pour expliquer les phénomènes. Ce premier sens donnerait lieu à un premier naturalisme que l'on peut donc

¹⁹ C'est la thèse défendue par l'un des philosophes analytiques du cinéma les plus influents, Noël Carroll, dans Noël Carroll, « Prospects for Film Theory: A Personal Assessment », in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, N. Carroll et D. Bordwell (dir.), Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 37-70.

²⁰ Voir R. W. Sellars, *Evolutionary Naturalism*, New York, Russell & Russell, 1922 ; cité par S. Laugier dans « Présentation. Deux ou trois naturalismes », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003, vol. 2, n° 38, p. 117.

qualifier de « régulariste » et dont le mérite principal serait d'être antifondationaliste en se contentant de décrire ce que font les sciences de la nature.

Cependant, ce premier naturalisme serait trop modeste pour rendre compte de la normativité humaine, c'est-à-dire de notre capacité à distinguer le correct de l'incorrect, et donc de la force du « doit » logique²¹. Si par naturalisme, on entend une position selon laquelle le comportement humain s'explique essentiellement par un conditionnement causal, alors ce naturalisme ne rend en effet pas compte de la normativité du sens, c'est-à-dire de la distinction entre fait et norme, ni de sa nécessité. En un second sens, la nature désignerait l'essence normative, « régulatrice » de l'homme, sa capacité à suivre des règles. On pourrait donc espérer compléter le premier naturalisme, régulariste, par un second naturalisme, régulateur. Dans *Le Moment anthropologique de Wittgenstein*, Christiane Chauviré montre bien que « [s]i naturalisme il y a dans [les *Remarques sur les fondements des mathématiques*], il n'est certainement pas réductionniste, et, [...], il préserve 1 – la distinction normatif/factuel, et 2 – la nécessité²². »

Cette solution conduit à poser au moins deux questions. Tout d'abord, en quoi la normativité humaine exclut-elle d'être approchée selon la démarche du naturalisme régulariste ? Ensuite, quelle serait l'articulation entre ces deux naturalismes ?

Pour répondre à ces questions, on peut s'appuyer sur un article stimulant qui traite du cas particulier du cinéma. Dans « Can Scientific Models of Theorizing Help Film Theory²³ ? », Malcolm Turvey défend en effet une approche wittgensteinienne de la question de la méthode appropriée pour réfléchir sur la nature et les fonctions du cinéma. Contre la réponse postpositiviste proposée par Noël Carroll²⁴, Turvey tente de poser les premiers jalons d'une philosophie des humanités développée dans l'esprit de G. H. von Wright.

Selon Carroll, en effet, en définissant les théories cinématographiques comme des « hypothèses faillibles formulées au cours d'une solide critique dialectique des hypothèses rivales²⁵ », on ne fait qu'appliquer au domaine de la théorie cinématographique la méthode « constructiviste²⁶ » (*theory building*) dominante en philosophie des sciences de la nature. L'objectif des théories cinématographiques serait ainsi de chercher les lois causales ou probabilistes qui expliquent les

²¹ « Ce que tu dis semble se résoudre à ceci que la logique appartient à l'histoire naturelle de l'homme. Et cela n'est pas compatible avec la dureté du « doit » logique. » (Wittgenstein, *Remarques sur les fondements des mathématiques*, VI, 49, Paris, Gallimard, 1983, trad. fr. Marie-Anne Lescourret, p. 381) Pour une présentation condensée et claire de la distinction du « doit » logique et du « doit » physique, voir Descombes, « Wittgenstein intempestif », *Critique*, n° 509, 1989, p. 730-733.

²² Ch. Chauviré, *Le Moment anthropologique de Wittgenstein*, Paris, Kimé, 2004, p. 64.

²³ Voir M. Turvey, « Can Scientific Models of Theorizing Help Film Theory ? », *The Philosophy of Film*, *op. cit.*, p. 21-32.

²⁴ Voir Noël Carroll, « Prospects for Film Theory: A Personal Assessment », *Post-Theory*, *op. cit.*

²⁵ Voir Turvey, « Can Scientific Models... », *op. cit.*, p. 23.

²⁶ Noël Carroll, « Prospects for Film Theory: A Personal Assessment », *op. cit.*, p. 57.

phénomènes cinématographiques au moyen de l'induction, de la déduction ou d'une combinaison des deux.

Turvey émet une première critique, factuelle, en faisant remarquer que, contrairement aux physiciens ou aux biologistes, les théoriciens du film cherchent rarement à tester expérimentalement leurs affirmations²⁷. D'Eisenstein²⁸, selon qui le cinéma se définit essentiellement par le montage, à Bordwell²⁹, pour qui le spectateur d'une fiction cinématographique tente toujours de construire mentalement une *fabula*³⁰ cohérente à partir des données perceptuelles fournies par le film en répondant ainsi à un besoin organique de créer de l'unité, les philosophes du cinéma ne fournissent pas de fondement empirique approfondi pour justifier leurs théories³¹.

Mais cette critique n'est pas seulement factuelle : elle sert en effet à justifier la critique conceptuelle que Turvey développe à l'encontre d'un présupposé de la position de Carroll. Selon Carroll, en effet, la nature et la fonction des films seraient aussi contingentes et empiriques que celles des phénomènes naturels. Or, si les théoriciens n'éprouvent pas le besoin de justifier de façon empirique leurs théories et si les lecteurs peuvent être séduits par elles sans réclamer davantage d'éléments expérimentaux, c'est, selon Turvey, parce que les théories cinématographiques décrivent ce que les hommes savent et font toujours déjà. En effet, contrairement aux phénomènes naturels qui demandent pour être expliqués que l'on découvre les lois qui les dirigent, un phénomène humain comme celui de l'expérience cinématographique se comprend immédiatement grâce à la connaissance que nous avons des pratiques et des institutions humaines dont il relève. Par exemple, notre connaissance des pratiques comiques et de l'institution artistique de la comédie nous permet de comprendre ce qui se passe lorsque nous regardons un film qui relève du genre de la comédie et de réagir de façon adéquate.

La proximité avec la distinction herméneutique de Dilthey entre explication et compréhension est grande, notamment si l'on pense à sa présentation classique donnée par Aron³². À l'enquête empirique et statistique que réclame l'explication du phénomène paralytique consécutif à la

²⁷ Turvey, « Can Scientific Models... », *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Voir Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Ermolova » [1937-45], *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, Complexe, coll. « Textes », 1980, p. 224.

²⁹ Voir David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985, p. 39.

³⁰ Dans *Narration in the Fiction Film*, Bordwell emprunte le terme « *fabula* » aux Formalistes Russes des années 1920 (Viktor Shklovsky, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum) pour marquer la différence, déjà relevée par Aristote dans sa *Poétique*, entre l'histoire qui est représentée et la forme sous laquelle elle est effectivement représentée. La *fabula* désigne « l'action en tant que chaîne chronologique de relations causales entre événements qui se produisent pendant un certain temps et en un lieu donnés » (*op. cit.*, p. 49), l'histoire que le spectateur doit deviner et reconstruire à partir du *synzhét*, du récit, c'est-à-dire de « l'arrangement et [de] la présentation de la *fabula* dans le film » (*ibid.*, p. 50).

³¹ Turvey fait encore référence à Christian Metz et à Murray Smith.

³² Voir Aron, *Les Étapes de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 504 ; cité par Descombes in *La Denrée Mentale*, *op. cit.*, p. 57.

syphilis s'opposeraient aussi bien la compréhension immédiate de l'arrêt du taxi au feu rouge que le rire du spectateur devant *Le Mécano de la « Général »* (1926) de Buster Keaton³³.

Cependant, on peut considérer que la distinction avancée par Turvey est plus pertinente que celle d'Aron et des philosophes herméneutiques dans la mesure où l'on pourrait objecter à Aron qu'un individu étranger ne connaissant pas l'institution du feu rouge ne pourrait pas comprendre immédiatement le comportement du taxi. Si nous comprenons un tel comportement, ce n'est donc pas du fait d'une mystérieuse capacité empathique, voire télépathique, à se transposer dans la vie psychique d'autrui, ni parce que nous retrouverions par l'interprétation l'atmosphère mentale qui caractérise le milieu de son esprit, mais parce que nous avons été instruits, parce qu'on nous a appris les règles du Code de la route³⁴.

De la même façon que conduire un véhicule et observer en comprenant un comportement d'automobiliste suppose de maîtriser certaines normes, c'est-à-dire des manières de faire ou de penser instituées et considérées comme correctes, la réalisation et le suivi d'un film supposent la maîtrise de certaines règles.

Empruntant l'exemple du tennis à Hacker³⁵, Turvey montre d'abord qu'il faut distinguer les lois de la nature qui sont extérieures au jeu, des règles du jeu qui lui sont internes en ce qu'elles le constituent, avant d'en conclure que la méthode idoine en études cinématographiques consistera moins à proposer une explication à l'aide de lois de la nature humaine qu'à clarifier ce que nous savons et faisons déjà, c'est-à-dire les concepts, coutumes et conventions que nous employons pour faire ou regarder des films.

En d'autres termes, faire du cinéma et voir des films sont des « pratiques », au sens où ce sont des activités qui ne supposent pas seulement des capacités de l'agent que les sciences de la nature pourraient expliquer, mais aussi ce que Wittgenstein appelle la « maîtrise d'une technique », à savoir les règles qui définissent la pratique en question et l'arrière-plan normatif et coutumier de ces règles³⁶.

On comprend alors que les théories les plus séduisantes ne sont pas celles qui s'approcheraient le plus des lois sensées diriger nos comportements filmiques, mais celles qui semblent le mieux clarifier ce que nous savons et faisons déjà en réduisant cette grande variété de phénomènes à un

³³ Voir Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, Paris, Vrin, 1938, p. 244 ; cité par Descombes in *La Dénrée Mentale*, *op. cit.*, p. 58.

³⁴ Voir Descombes, *La Dénrée Mentale*, *op. cit.*, p. 59-60.

³⁵ Voir Hacker, *Insight and Illusion. Themes in the Philosophy of Wittgenstein*, Bristol, Thoemmes Press, 1997, p. 184. Expliquant une citation de Wittgenstein selon laquelle « une règle pourvue d'une application pratique est toujours correcte » (Wittgenstein, *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980 (1974), p. 362), Hacker fait remarquer que « nous ne reprochons pas aux règles du tennis d'être défectueuses parce qu'elles ne précisent pas ce qui devrait être fait en cas de violentes fluctuations de la force gravitationnelle ! ».

³⁶ Voir Philippe de Lara, art. « Wittgenstein », *Dictionnaire des sciences humaines*, Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), Paris, PUF, 2006, p. 1233-1234.

concept unique et facilement compréhensible, une idée préconçue qui devient un modèle ou un prototype à employer pour décrire tous les phénomènes, ce que Wittgenstein appelle après Goethe³⁷ un « phénomène originel » ou *Urphänomen* : « Un « phénomène originel » est par exemple ce que Freud a cru déceler dans les simples rêves de désir. Le phénomène originel est une idée préconçue, qui prend possession de nous³⁸. » De même que Freud a cru avoir découvert l'essence réelle du rêve après avoir étudié des cas particulièrement clairs de réalisation inconsciente d'un désir, de même les philosophes sont-ils souvent captifs d'une image, d'une idée préconçue qui est un cas particulier d'emploi d'un concept dont on va généraliser les traits à tous les autres emplois³⁹. Wittgenstein lui-même a reconnu avoir succombé à cette illusion⁴⁰ dont Jacques Bouveresse a bien montré la force de séduction pour le penseur lui-même, qui va considérer chaque contre-exemple comme un défi lancé à son ingéniosité interprétative.

Les études cinématographiques gagneraient donc à adopter une méthode de clarification des règles, concepts, coutumes et conventions que nous connaissons et suivons déjà par un échange dialectique critique et à réserver la méthode d'explication nomologique « constructiviste » aux seules contraintes que la nature fait peser sur la pratique cinématographique, comme les mécanismes perceptuels mis en jeu par le mouvement, la lumière ou le son, ou à la recherche d'éléments empiriques concernant le cinéma⁴¹. Le partage entre les méthodes correspondrait donc aux deux types de questions que l'on peut se poser quand on étudie le cinéma : aux questions empiriques correspondraient la méthode constructiviste nomologique, tandis que les questions normatives appelleraient une clarification conceptuelle. On aurait donc ici l'un des apports de la philosophie du second Wittgenstein à la philosophie contemporaine⁴².

³⁷ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, § 1369, cité par Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science : Wittgenstein lecteur de Freud*, Paris, éditions de l'Eclat, 1991, p. 59.

³⁸ Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, trad. fr. Gérard Granel, Mauvezin, TER, 1997, III, § 230, p. 59.

³⁹ On sait que chez Wittgenstein, cette attitude est dénoncée comme étant trop unilatérale, mais répondant à un besoin, notre « soif de généralité » : « [...] En général, nous n'utilisons pas le langage en suivant des règles strictes – il ne nous a pas été enseigné au moyen de règles strictes. Nous, pourtant, dans nos discussions, comparons constamment le langage avec un calcul qui procède selon des règles exactes. Il s'agit d'une manière très unilatérale de considérer le langage. » Voir Wittgenstein, *Blue Book*, Oxford, Blackwell, 1958 ; trad. fr. M. Goldberg et J. Sackur, *Cahier bleu* in *Le cahier bleu et le cahier brun (1933-1935)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 67.

⁴⁰ Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie* I, trad. fr. G. Granel, Mauvezin, TER, 1989, § 38, p. 19 ; cité par Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science*, *op. cit.*, p. 63.

⁴¹ Turvey donne l'exemple, suggéré par Murray Smith, des études statistiques réalisées par Barry Salt et d'autres quant à la durée moyenne des plans selon les périodes et les styles ; voir Turvey, « Can Scientific Models... », *op. cit.*, p. 29.

⁴² Voir Allen et Turvey, « Wittgenstein's Later Philosophy. A prophylaxis against theory », *Wittgenstein, Theory and the Arts*, *op. cit.*, p. 1-35.

2.2 Pour une approche holiste et « partielle » (*piecemeal*) du cinéma

À suivre l'argument de Turvey, on pourrait définir le cinéma comme une pratique culturelle par laquelle des films sont produits afin d'être regardés par des spectateurs et un film comme un discours tenu à l'aide d'images animées proposé par un réalisateur et destiné à être suivi par des spectateurs. Si cette définition ne semble pas suffire à résoudre les problèmes posés par l'ontologie du cinéma, elle a néanmoins le mérite de mettre en évidence l'une des insuffisances des définitions analytiques-cognitivistes du film, à savoir qu'elles manquent cet aspect normatif du cinéma, c'est-à-dire la conversation, le jeu réglé qui se joue entre le réalisateur et le spectateur et qui n'est pas possible sans un accord dans les jugements sur ce qui est correct et incorrect.

La première partie de la réponse à la question des méthodes adaptées pour étudier le cinéma serait donc qu'étudier un film supposera de savoir situer ses plans dans la séquence, dans le film, dans l'institution, dans la société et l'histoire de l'époque, bref d'adopter une approche holiste et téléologique qui donne son sens au film en précisant le contexte, les circonstances essentielles de sa production.

Mais comme toute institution, le cinéma s'ancre sur des capacités naturelles, des routines qui méritent d'être étudiées par les sciences de la nature. Si nous ne savons toujours pas exactement comment fonctionne le mécanisme du mouvement cinématographique⁴³, cette question présente un intérêt scientifique évident. Seulement, l'une des leçons de l'histoire des sciences humaines est qu'il faut se garder de juger trop vite de ce qui est culturel et de ce qui est naturel, de ce qui relève d'une explication intentionnelle et de ce qui relève d'une explication naturelle. On privilégiera donc une étude « partielle⁴⁴ » au sens d'une étude qui ne porte que sur une partie seulement du tout que constitue la pratique cinématographique : les capacités qui rendent possibles le cinéma ne seront donc pas abordées « de haut en bas » (*top-down*), d'une façon dénoncée par David Bordwell en ces termes :

« La plupart des écrivains du cinéma semblent croire que la théorie, la critique et la recherche historique doivent être dirigées par des doctrines. Durant les années 1970, les chercheurs en cinéma soutenaient qu'aucune théorie ne pourrait être valide à moins qu'elle ne soit ancrée dans une théorie très explicite de la société et du sujet. Le tournant culturaliste a intensifié cette exigence. Plutôt que de formuler une question, de poser un problème, ou de se débattre avec un film intrigant, l'écrivain prend souvent comme tâche centrale de prouver une position théorique en présentant des films en exemples. De la théorie, l'écrivain va vers le cas particulier. Des analyses Lévi-Straussiennes du western

⁴³ Voir Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2008, p. 63.

⁴⁴ Cet adjectif vise à rendre le terme *piecemeal* employé par Noël Carroll pour qualifier ce qui, selon lui, doit être l'approche privilégiée quand on étudie le cinéma, le « *piecemeal theorizing* » ou encore la recherche sur des questions de niveau moyen (« *middle-level* »). Voir Noël Carroll, « Prospects for film theory... », *op. cit.*, p. 56-61.

aux conceptions féministes du corps dans le film en passant par les comptes-rendus Jamesoniens de la postmodernité de *Blade Runner* [Ridley Scott, 1982] – la recherche est vue encore et toujours au premier chef comme « l'application » d'une théorie à un film ou à une période historique particulière⁴⁵. »

Il ne faudra pas chercher à expliquer les capacités mises en jeu par la pratique cinématographique en appliquant une théorie, qu'elle soit culturaliste ou naturaliste, mais plutôt en et pour elles-mêmes, en refusant de trancher d'avance la question de l'essence intentionnelle ou naturelle du phénomène étudié. C'est à chaque fois un problème philosophique qui mérite d'être examiné de près.

Mais s'il ne faut pas chercher à expliquer ces capacités en appliquant de haut en bas une théorie, il faudra encore moins chercher à appliquer ce que Bordwell appelle une « Grande Théorie ». En effet, Bordwell définit les « Grandes Théories » comme des théories « qui cherchent à décrire ou à expliquer des caractéristiques très générales de la société, de l'histoire, du langage et la psyché. » Or, comme l'a montré Vincent Descombes, il y a ici une relation conceptuelle et historique très forte entre cette prétention typique du structuralisme d'un Lévi-Strauss et celle du naturalisme positiviste, et notamment cognitiviste :

« Une première façon de récuser l'équivalence « science sociale, science pragmatique » est de professer le naturalisme. Il n'y aurait plus à distinguer « ce que la nature fait de l'homme » et « ce que l'homme fait de lui-même ». Dès lors, l'anthropologie serait plutôt une psychologie, à base biologique, qu'une sociologie. Une telle science humaine ne se réclamerait pas des philosophies du droit mais des philosophies de la nature humaine. Déjà certaines formulations programmatiques de Lévi-Strauss allaient dans ce sens. On nous disait que l'analyse des « systèmes symboliques » (mythes, rites, institutions) devait culminer dans une psychologie de la « pensée symbolique » (psychologie parfois présentée comme une « logique »). À son tour, la psychologie de la pensée par signes devait viser sa propre réduction à la science du cerveau. Un tel programme est aujourd'hui repris, sous une forme actualisée, par plusieurs courants cognitivistes⁴⁶. »

Il ne semble donc pas y avoir de raison de ne pas appeler « Grandes Théories » les théories cognitivistes qui prétendent rendre compte des phénomènes cinématographiques par le fonctionnement du cerveau et donc de ne pas condamner leur démarche au nom des principes dégagés par David Bordwell et Noël Carroll eux-mêmes.

⁴⁵ Voir Bordwell, « Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory », in Bordwell et Carroll (dir.), *Post-Theory*, op. cit., p. 18-19.

⁴⁶ Voir Vincent Descombes, « En guise d'introduction. Science sociale, science pragmatique », *Critique*, Paris, n° 529-530, juin-juillet 1991, p. 422.

Il semble au contraire que l'explication naturelle et l'explication intentionnelle ne sont pas contradictoires, mais complémentaires : la description des phénomènes cinématographiques suppose en effet qu'ils soient identifiés à l'aide d'une explication téléologique intentionnelle, qui leur donne un sens en précisant leur rôle, leur fonction vis-à-vis des intentions des réalisateurs et des spectateurs, tandis que la façon dont ces phénomènes remplissent ce rôle, atteignent leur fin exige non seulement une explication téléologique naturelle, mais aussi une explication mécanique des conditions matérielles et des routines naturelles en jeu⁴⁷. Par exemple, avant de prétendre expliquer à l'aide des sciences cognitives les émotions ressenties au cinéma, il est préférable de décrire la relation du suivi d'un récit filmique à l'émotion du spectateur à partir de la téléologie intentionnelle poursuivie par le réalisateur : si le spectateur pleure au cinéma, c'est sûrement parce que tel était le but du réalisateur. Comprendre l'émotion supposera donc d'abord de saisir par quels moyens le réalisateur peut parvenir à cette fin. Cela demandera également que l'on clarifie notre concept d'émotion en rappelant, contre tout réductionnisme psychologisant, ses emplois, ses fonctions dans notre langage et en attirant notamment l'attention sur les aspects intentionnels de certaines émotions⁴⁸. Cette première étape descriptive en termes conceptuels et intentionnels devrait permettre de mieux identifier les phénomènes en tant que moyens finalisés, en tant que parties d'un tout ordonné.

Une deuxième étape sera alors souhaitable qui aborde le phénomène, la « partie » du point de vue de son mécanisme naturel : cette approche « partielle » devrait permettre de poser avec davantage de précision la question du mécanisme qui relie ce moyen à sa fin et d'intégrer ainsi, à sa place légitime dans notre compréhension du phénomène, une explication de la mécanique des larmes.

2.3 Holisme anthropologique vs cognitivisme « naturaliste »

Complémentaires, ces deux approches holiste et partielle sont de plus pratiquées par les deux théoriciens du cinéma contemporains qui sont à l'origine de la philosophie analytique du cinéma :

⁴⁷ Par manque de place, il ne nous est pas possible de défendre l'usage de ces notions controversées. Nous devons donc nous contenter de renvoyer à certaines références et d'inciter le lecteur à réfléchir sur le conseil suivant de Vincent Descombes : « Pour éviter de prendre la « cause finale » pour une puissance efficace, il suffit de se souvenir qu'une démarche qui échoue est tout aussi téléologique qu'une démarche qui réussit. Mais, en cas d'échec, le résultat visé n'est pas obtenu, de telle sorte qu'on voit mal comment on pourrait expliquer la démarche intentionnelle qui échoue par la puissance causale d'un résultat qui, dans cette hypothèse, n'existerait pas. » (Descombes, *La Denrée Mentale*, op. cit., p. 65) ; voir aussi B. Gnassounou, « Ces pouvoirs qu'on appelle « causaux » », *Critique*, n° 661-662, juin-juillet 2002, p. 488-500 ; B. Gnassounou et M. Kistler, *Causes, dispositions et pouvoirs en sciences de la nature. Le retour des vertus dormitives*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 2005 ; P. M. S. Hacker, *Human Nature. The Categorical Framework*, Londres, Blackwell, 2007.

⁴⁸ P.M.S. Hacker, « The Conceptual Framework for the Investigation of Emotions », *Emotions and Understanding. Wittgensteinian Perspectives*, Ylva Gustafsson, Camilla Kronqvist et Michael McEachrane (dir.), New York, Palgrave Macmillan, 2009 (2004), p. 43-59.

David Bordwell et Noël Carroll. Cette affirmation peut étonner : ils sont en effet connus pour être les fondateurs du cognitivisme en philosophie du cinéma⁴⁹. On peut cependant soutenir que la pratique des deux philosophes est plus pertinente que leur adhésion théorique au cognitivisme ne pourrait le laisser penser au premier abord. En réalité, on pourrait même trouver dans leurs écrits théoriques des éléments qui indiquent que cette adhésion n'est pas aussi forte que cela. Nous nous en tiendrons aux écrits de Bordwell relatifs à cette question⁵⁰.

Dans « Convention, Construction, and Cinematic Vision⁵¹ », David Bordwell propose par exemple une approche de la technique du champ/contrechamp qui vise à dépasser le clivage traditionnel entre naturalistes et conventionnalistes. Tandis qu'un naturaliste comme Poudovkine soutenait que cette technique est employée parce qu'elle se conforme directement à notre perception ordinaire⁵², Bordwell fait remarquer qu'un panoramique simulerait davantage la perception d'un observateur. La technique du champ/contrechamp est en réalité un faisceau (*bundle*) de normes.

Cependant, contre le conventionnaliste, Bordwell soutient que ce faisceau de normes s'ancre sur des « techniques du corps⁵³ », qu'il s'agisse de ce qu'il appelle des « universels contingents⁵⁴ », c'est-à-dire des manières de faire qui ne sont pas nécessaires, mais ne s'en retrouvent pas moins dans toutes les cultures, ou des manières de faire non universelles, mais aisées à acquérir, c'est-à-dire des manières de faire rudimentaires. Cet ancrage définit un cadre contraignant, mais non déterminant à l'intérieur duquel les réalisateurs vont développer leurs techniques à des fins culturelles et esthétiques : la technique du champ/contrechamp s'appuierait ainsi sur ces universels contingents que doivent être selon Bordwell les conversations face à face, l'expressivité oculaire ou encore le tour de parole⁵⁵. Cependant, la contrainte exercée est celle d'un cadre, d'un pouvoir et non d'une loi mécanique, ce dont la flexibilité de la technique témoignerait : les réalisateurs se sont emparés du champ/contrechamp et l'ont modifié en faisant intervenir plus de deux personnages, en ne représentant que des parties du corps des personnages, en l'employant à des fins expressives en jouant sur l'angle, la distance ou la composition graphique, en le combinant avec le montage alterné pour ajouter à l'idée de communication celle d'une

⁴⁹ On considère en effet généralement que l'article de Bordwell « A Case for Cognitivism » est fondateur : Bordwell, « A Case for Cognitivism », *Iris*, n° 9, printemps 1989, p. 11-40, [en ligne] [URL : http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Iris_no9_spring1989_11.pdf], consulté le 26 décembre 2013.

⁵⁰ Dans le cas de Carroll, cette distance vis-à-vis d'un cognitivisme dur se repère notamment à son scepticisme, qu'il semble hériter non seulement de son professeur, G. Dickie, mais aussi de lectures wittgensteiniennes.

⁵¹ Bordwell, « Convention, Construction, and Cinematic Vision », in Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 57-82.

⁵² V. I. Poudovkine, *Film Technique and Film Acting*, New York, Gross Press, 1970 (1958), p. 70 ; cité par Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 58.

⁵³ Comme on sait, l'expression n'est pas de Bordwell, mais de Mauss. Voir Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1936), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1999, p. 365-386.

⁵⁴ Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 61-62.

⁵⁵ Voir Bordwell, *ibid.*, p. 68-69.

simultanéité à distance, comme dans *Nosferatu* (1922) de Murnau lorsque le vampire se détourne de sa victime en réaction, semble-t-il, au cri poussé à des milliers de kilomètres par la femme du pauvre homme, etc⁵⁶.

La position exprimée ici par Bordwell correspond donc aux conclusions tirées dans cette première partie :

« il semble que les explications des conventions en art les plus compréhensives et les plus puissantes soient celles qui montrent qu'elles sont des transformations fonctionnelles d'autres représentations ou pratiques, dont certaines peuvent être des déclencheurs sensoriels ou des universels contingents⁵⁷. »

Autrement dit, il en va des conventions artistiques ici comme des actions naturelles⁵⁸ : si certaines actions sont directement compréhensibles, d'autres doivent faire l'objet d'hypothèses sur le modèle d'actions mieux connues, de même que si certaines conventions artistiques sont directement compréhensibles parce qu'elles relèvent de capacités naturelles ou universelles, d'autres doivent être conçues comme des modifications de représentations mieux connues.

Mais quant à la source de ces universels,

« nous pouvons être agnostiques ; ce n'est pas aux chercheurs en cinéma de faire le travail des anthropologues, des généticiens de la population, etc. Tout ce que nous avons besoin de remarquer est que certains traits des films que nous étudions, quelle qu'en soit la raison, se manifestent à travers les cultures et peuvent ainsi créer des effets convergents⁵⁹. »

Cependant, dans l'ajout de 2008, Bordwell semble infléchir sa position dans la direction du « naturalisme ». Il prend en effet la défense des partisans de la psychologie écologique selon qui

« la représentation cinématographique repose sur un très grand nombre de capacités et de processus non conventionnels, par rapport auxquels les conventions sont relativement peu nombreuses et faciles à apprendre – dans la mesure où elles s'appuient justement sur ces processus écologiquement contraints⁶⁰. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 69-72.

⁵⁷ Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 74.

⁵⁸ Voir Wittgenstein, « Cause et effet : saisie intuitive » (1937-1938), *Philosophica IV*, trad. J.-P. Cometti et E. Rigal, Mauvezin, TER, 2005, p. 90-91 et Michon, « La vertu dormitive de l'opium », in Gnassounou, B. et Kistler, M., *Causes, pouvoirs, dispositions en philosophie*, *op. cit.*, p. 41-70.

⁵⁹ Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 74.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 82.

De même, son article de 2009 sur les théories cognitives se finit sur une présentation non critique de tentatives récentes visant à montrer que l'émotion au cinéma se réduit au cérébral et même au neuronal⁶¹ !

La position contemporaine de Bordwell demanderait donc à être clarifiée. Il est possible que son intention soit seulement d'encourager ainsi une perspective jusqu'à récemment minoritaire dans les études filmiques, contre le retour de la théorie contemporaine conventionnaliste qu'il a maintes fois dénoncée.

Cependant, l'un des essais originaux parus dans le recueil qui présente un aperçu de la *Poétique du cinéma* de Bordwell⁶² est marqué par une tension plus forte encore entre l'approche holiste, anthropologique et l'approche « naturaliste », cognitive. En effet, il semble que Bordwell reprenne le partage classique entre création artistique et expérience esthétique et distribue de chaque côté les approches appropriées, respectivement l'approche holiste pour ce qui est de la création cinématographique et l'approche naturaliste pour l'expérience du spectateur.

Ainsi, quel que soit son intérêt pour les théories cognitivistes, Bordwell a en fait une approche holiste⁶³ des films que l'on peut décomposer en trois ou quatre règles : analyser les structures institutionnelles dans leurs dimensions économique comme esthétique, c'est-à-dire, pour ce dernier domaine, en étudiant les problèmes qui se posent notamment au niveau de l'histoire, du récit, du temps, de l'espace et du style⁶⁴ ; déterminer les instruments conceptuels, pratiques et technologiques disponibles dans ces institutions à l'époque et les fonctions alors assignées à ces instruments ; préciser les pratiques des acteurs individuels à l'intérieur de cet ensemble en expliquant l'originalité en termes de choix alternatifs entre des instruments et des fonctions disponibles dans le système, des emplois mêlés innovants, etc. Parmi les instruments pratiques et technologiques disponibles pour remplir les fonctions nécessaires à la poursuite des buts esthétiques des acteurs, on trouvera enfin des tendances naturelles ou des « universels contingents » qu'il est donc également utile d'isoler conceptuellement. On voit qu'ici l'explication par les pouvoirs naturels requise est bien une explication fonctionnelle, téléologique et n'a de sens qu'en tant qu'elle est subordonnée à l'explication par les intentions institutionnellement situées

⁶¹ Bordwell, « Cognitive Theory », in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, *op. cit.*, p. 365 : « Le passage aux questions d'émotion avait conduit Smith et Grodal à essayer de spécifier les processus cérébraux sous-jacents à l'expérience cinématographique. Le mental était devenu explicitement neuronal. »

⁶² Voir Bordwell, « Poetics of Cinema », in *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 11-55.

⁶³ Voir ce qu'écrit Bordwell : « J'ai suggéré que *tous* les facteurs de construction (*constructional factors*) sont liés, que l'enquête sur les détails (*particulars*) et les structures (*patterns*) peut nous conduire à des normes (*principles*), des buts (*purposes*) et des pratiques (*practices*). » Bordwell fait référence au cadre d'enquête qu'il propose dans sa *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 24-29 ; nous ajoutons l'italique.

⁶⁴ Voir Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, *op. cit.*

des acteurs individuels. Il ne s'agit donc pas d'une « naturalisation » de la création artistique à l'aide d'explications purement nomologiques. Chaque problème posé par la création filmique est abordé pour lui-même selon une méthode « partielle » (*piecemeal*), à l'aide de concepts d'un « niveau moyen » (*middle-level*), qui ne préjuge pas du caractère conceptuel ou empirique de la difficulté, bref sans Grande Théorie.

Mais quand Bordwell en arrive à la question de la réception filmique, l'approche partielle et de niveau moyen ne semble plus recommandée. Elle demanderait au contraire à être remplacée par l'« approche cognitiviste » (*cognitive approach*) qui serait « le meilleur cadre mentaliste et naturaliste disponible [...] [pour étudier] la vie mentale⁶⁵ ». Plutôt que de considérer la question de l'expérience filmique comme un problème conceptuel difficile qui relèverait de la philosophie de l'esprit et demanderait une approche aussi « partielle » et « locale » que les problèmes de la création cinématographique, Bordwell parle d'un processus de « traitement » (*processing*) du film par des spectateurs comme on parle du traitement de données par une machine. Cette expression semble indiquer une conception purement mécanique de l'expérience du spectateur où la seule explication est l'explication causale conçue comme mention du film, ou de certains de ses composants, comme cause (efficiente) de certains « effets » sur celui qui regarde : « les cinéastes emploient le médium filmique pour obtenir des effets sur les spectateurs⁶⁶ ». Si, pour reprendre le titre d'un des livres cités par Bordwell et qui s'inspire de lui, le film est « une machine à émotions⁶⁷ », et si la science consiste à rechercher des lois de la nature conçues comme ces régularités présentes à l'intérieur de notre « meilleur système » disponible⁶⁸, alors l'étude de l'expérience du spectateur semble en effet devoir consister ultimement en un relevé des corrélations constantes entre éléments filmiques et états mentaux, conçus plus ou moins comme des états cérébraux.

Cependant, nous avons des raisons de douter de la valeur de la philosophie positiviste, ou postpositiviste, des sciences ici présumée comme de la philosophie de l'expérience esthétique et plus généralement de la philosophie de l'esprit qui s'y expriment. En effet, sans même poser la question de savoir comment on peut ainsi passer outre les remarques de Wittgenstein concernant la philosophie de la psychologie, il peut sembler étrange que l'un des philosophes qui ait pu écrire

⁶⁵ Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ed Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Teaneck, N. J., Erlbaum, 1996 ; cité par Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, note 92, p. 439 et commenté dans Bordwell, « Cognitive Theory », *op. cit.*, p. 364.

⁶⁸ Voir C. Michon, « La vertu dormitive de l'opium », *op. cit.*

qu'en un sens « la notion d'esthétique est mythique⁶⁹ » soit un ami de longue date de Bordwell : Noël Carroll ! Pire, le lecteur converti à l'approche « partielle » et de « niveau moyen » ne peut pas ne pas s'étonner plus encore de voir apparaître de nouveau⁷⁰ sous la plume de Bordwell ce qui semble avoir tous les traits d'une « Grande Théorie », à savoir l'une de ces théories « qui cherchent à décrire ou à expliquer des caractéristiques très générales de la société, de l'histoire, du langage et la psyché⁷¹. » Qu'on ne se méprenne pas : il ne s'agit pas de contester l'intérêt des études empiriques pour décrire les mécanismes qui rendent possible les expériences du spectateur. Il s'agit d'identifier une prise de position philosophique pour ce qu'elle est, à savoir un engagement positiviste et « naturaliste » au sens de Mill-Ramsey-Lewis⁷², et de remarquer que cette prise de position ne suffit pas à régler les problèmes conceptuels que posent les notions d'expérience filmique, d'émotion ou d'esprit.

Ainsi, introduire quelques éléments de *feedback* et l'idée d'une causalité réciproque ne suffit pas à faire du modèle schématique des activités du spectateur, divisées en perception, compréhension et appropriation, proposé (Figure 1)⁷³ une théorie moins vide que les autres dans la mesure où elle semble pouvoir expliquer toutes les expériences des spectateurs par le même mécanisme, à savoir le traitement des données filmiques par des processus mentaux plus ou moins dirigés par des concepts (*top-down processing*) ou par les données elles-mêmes (*bottom-up processing*).

⁶⁹ Carroll, « Art and Interaction », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XLV, n° 1, automne 1986 ; repr. in *Beyond aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, note 1, p. 68. L'idée avait été formulée auparavant par Georges Dickie, le professeur de Noël Carroll, dans l'article classique « The Myth of the Aesthetic Experience », *American Philosophical Quarterly*, vol. 1, n° 1, janvier 1964, p. 56-65 ; trad. fr. Danielle Lories, « Le mythe de l'attitude esthétique », in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 115-134. Sur cette question, voir aussi les autres articles traduits, p. 101-179.

⁷⁰ Bordwell a en effet développé dès *Narration in the Fiction Film* une approche « cognitiviste » de l'expérience du spectateur. Voir Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, *op. cit.*, p. 29-47 ; voir également la façon dont Bordwell énonce la situation de cette première théorie dans l'histoire de la « théorie cognitive », Voir Bordwell, « Cognitive Theory », *op. cit.*, p. 360-361 ; pour une critique wittgensteinienne de cette approche, Voir R. Allen, « Cognitive Film Theory », dans *Wittgenstein, Arts and Theory*, *op. cit.*, p. 175-209.

⁷¹ Voir Bordwell, « Cognitive Theory », *art. cit.*, p. 3.

⁷² Voir C. Michon qui propose de distinguer « en gros la conception humienne éventuellement revue selon le modèle dit « déductif-nomologique » de C. G. Hempel, ou selon celui des contrefactuels de D. Lewis, conception souvent dite « régulariste » ou Mill-Ramsey-Lewis, d'après J. Earman, « In Defense of Laws », et qui s'oppose à la conception réaliste des lois de la nature... ». Voir C. Michon, « La vertu dormitive de l'opium », *op. cit.*, note 2, p. 43. C. Michon renvoie à l'introduction du volume ainsi qu'aux références suivantes pour un panorama plus détaillé : M. Kistler, « La causalité dans la philosophie contemporaine. » (2004), *Revue scientifique. Intellectica* 38(1), p. 139-185, [en ligne] [URL : <http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/docs/00/05/36/01/PDF/ijn_00000549_00.pdf>], consulté le 26 décembre 2013 ; J. Schaffer, « The Metaphysics of Causation », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2003, [en ligne] [URL : <<http://plato.stanford.edu/entries/causation-metaphysics/>>], consulté le 26 décembre 2013.

E. Sosa et M. Tooley (éd.), *Causation*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

⁷³ Pour le schéma, voir Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 46 ; pour le principe de la critique des Grandes Théories, voir ce que Bordwell en dit lui-même plus haut dans l'article : « La théorie devient vide, parce que toute théorie qui explique tous les phénomènes par le même mécanisme n'explique rien. » *Ibid.*, p. 20.

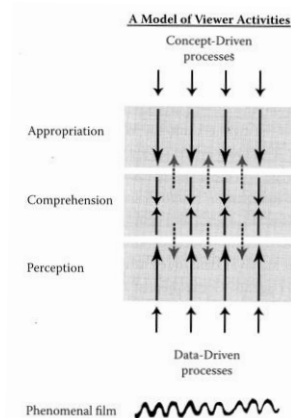


Figure 1 « Un modèle schématique des activités du spectateur. Les flèches continues indiquent la direction primaire du traitement, les flèches en pointillés l'existence de phénomènes de *feedback*. » (Bordwell)⁷⁴

De même, l'usage qui est fait de la théorie de l'évolution pour étudier les émotions semble lui aussi relever d'une Grande Théorie tant on pourrait expliquer chaque émotion selon le raisonnement suivant : « cette émotion (la peur ou l'amour, par exemple) existe. Elle a donc été sélectionnée naturellement en permettant à l'homme de s'adapter à certaines situations. Par exemple, la peur pousse à fuir le danger et donc à réagir plus rapidement que par le raisonnement, tandis que l'amour permet au mâle de rester attaché à la mère de ses enfants ce qui permet d'avoir plus d'enfants. Cette émotion se définit donc par telle fonction adaptative qu'elle remplit. »

Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une explication scientifique, mais qu'on prend les choses à l'envers. Plutôt que de chercher à identifier les phénomènes que l'on appelle des « émotions » et plus particulièrement les émotions au cinéma en décrivant leurs rôles dans nos vies ou dans nos expériences de spectateurs, avant de demander aux scientifiques quels mécanismes permettent que de tels rôles soient joués, Bordwell énonce un mécanisme, celui de la sélection naturelle, et en déduit la fonction que nos émotions doivent nécessairement et naturellement remplir. L'explication fonctionnelle, par le rôle, devrait pourtant précéder l'explication mécanique dans l'ordre de la recherche, sauf à courir le risque de tirer des conclusions en contradiction directe avec les faits anthropologiques les mieux avérés. Par exemple, Bordwell écrit que :

« ... les émotions sociales (*commitment emotions*) peuvent avoir évolué pour renforcer les liens du groupe, même si elles vont à l'encontre de la rationalité égoïste (*self-centered rationality*). Les pères n'ont aucune raison rationnelle (*sic*) de traîner après qu'une femme a été fécondée, mais il semble vraisemblable que les hommes qui eurent des attachements romantiques pour la mère eurent plus

⁷⁴ Nous traduisons la légende de Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 46.

d'enfants qui survécurent, et donc que l'amour aide à unir le père et la mère au cours d'une longue période durant laquelle les enfants grandissent jusqu'à ce qu'ils se suffisent à eux-mêmes⁷⁵. »

On pourrait, par le même raisonnement, essayer de prouver le caractère naturel du modèle occidental de parenté, conçu autour du père et de la mère biologique et de leurs enfants, à la façon dont le fondateur de la sociobiologie, Edward Wilson, a tenté naguère de le faire⁷⁶. On connaît les critiques dévastatrices qu'il eut à subir de la part des anthropologues, qui n'étaient pas tous pour autant rétifs au projet d'un rapprochement entre sciences de la nature et sciences de la culture⁷⁷. Avancer un tel raisonnement, c'est manquer tout simplement de rigueur scientifique dans la mesure où c'est mépriser des faits pourtant avérés quant à la relativité et à la diversité des structures de parenté. Procéder ainsi, c'est donc procéder de façon *top-down*, c'est plaquer une théorie sur les faits et donc procéder de façon contraire à ce que Bordwell recommande et fait lui-même par ailleurs.

En effet, la pratique de Bordwell, quand elle part d'exemples concrets d'expériences de spectateurs, retrouve sa démarche holiste habituelle à propos de la création filmique : l'étude du suivi des récits filmiques met ainsi en évidence le rôle des émotions pour nous captiver et orienter notre attention, une explication fonctionnelle parfaitement légitime et utile qui prépare le travail d'explication mécanique fournie par les sciences de la nature. D'ailleurs, dans son article de 2009 comme dans celui de 2008, Bordwell semble finalement avoir un usage instrumental plutôt que partisan du cognitivisme : il s'agirait simplement « d'adopter quelques principes cognitifs pour dresser la carte des effets multiples d'un film⁷⁸. »

Mais s'il s'agit de dresser la carte des effets d'un film en tenant compte de leur diversité, alors il semble préférable de ne pas s'en tenir seulement aux théories cognitivistes, trop souvent réductrices⁷⁹, mais de développer une « philosophie de la psychologie » à la manière de Wittgenstein, c'est-à-dire une philosophie qui soit attentive à la diversité ainsi qu'à la complexité

⁷⁵ Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 51 ; Bordwell donne en note (95, p. 439) la référence suivante : Paul E. Griffiths, *What Emotions Really Are: The Problem of Psychological Categories*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 122-125.

⁷⁶ Voir Edward O. Wilson, *Sociobiology. The new synthesis*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975.

⁷⁷ Parmi ces anthropologues, on compte en effet Lévi-Strauss lui-même ; voir Lévi-Strauss, « L'ethnologue devant la condition humaine », *Le Regard éloigné*, chap. II, Paris, Plon, 1983, p. 49-62 ; voir aussi Marshall Sahlins, *Critique de la Sociobiologie. Aspects anthropologiques*, trad. J.-F. Roberts, Paris, Gallimard, 1980 (1976).

⁷⁸ Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 53.

⁷⁹ Voir sur ce point Carl Plantinga, dans « Cognitive Theory in Film Studies: Three Recent Books », qui fait remarquer que le rejet par Greg M. Smith, dans *Film Structure and the Emotion System*, de l'approche philosophique des émotions au cinéma au profit de la psychologie expérimentale serait plus convaincant s'il mentionnait les approches philosophiques qui considèrent qu'on ne peut pas définir une émotion en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Voir Carl Plantinga, « Cognitive Theory in Film Studies: Three Recent Books », *College Literature*, vol. 33, n° 1, hiver 2006, p. 220.

de la « grammaire » de nos verbes psychologiques et donc des phénomènes de l'esprit : pour penser la question des expériences du spectateur on opposera donc au modèle simplificateur proposé par Bordwell l'image de la ville ancienne, du « labyrinthe fait de ruelles et de petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux faubourgs⁸⁰ » dont le philosophe doit nous offrir une vue synoptique, sans cependant pouvoir apprendre et nous apprendre à l'obtenir à moins de parcourir un à un, encore et encore, chacun de ses quartiers⁸¹.

3 Recommencer la philosophie du cinéma à l'aide de Wittgenstein et de Stanley Cavell

S'élever ainsi contre la « naturalisation » de la philosophie du cinéma, ce n'est cependant pas dire que la solution de la difficulté viendra des sciences de l'homme, dans la mesure où, par exemple, ni l'anthropologie, ni l'histoire du cinéma n'échappent au cercle de la preuve et de la théorie dont on peut soutenir qu'il grève aussi la démarche des philosophes analytiques du cinéma en ontologie. On ne peut pas en effet définir le cinéma à partir d'un corpus restreint, car ce serait, semble-t-il, trop subjectif, mais on ne peut pas non plus procéder à la façon d'un Noël Carroll, c'est-à-dire critiquer toute tentative de définition en mobilisant des œuvres comme contre-exemple, sans qu'on sache ce qui fait que ces œuvres peuvent valoir comme contre-exemple.

Pour décider de la valeur de ces œuvres et de ce qui doit compter pour du cinéma, nous ne pouvons éviter de faire appel à notre propre expérience, c'est-à-dire à ce que nous disons quand nous regardons des films et quand nous en parlons, c'est-à-dire à développer les raisons qui nous poussent à trouver du plaisir dans ces œuvres et au cinéma. Or, s'il faut saluer l'effort de la philosophie analytique du cinéma pour nous empêcher d'en dire plus que nous n'en savons, il faut cependant remarquer qu'elle nous rend méfiants vis-à-vis de notre expérience des films. Pourtant ce qui devrait nous préoccuper comme cela préoccupe Stanley Cavell, c'est

⁸⁰ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, G.E.M. Anscombe (éd.), Oxford, Blackwell, 1953 ; trad. fr. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2004, § 18, p. 34-35.

⁸¹ Wittgenstein, *Cours sur les fondements des mathématiques* (1939), *op. cit.*, p. 35. Voir aussi la comparaison entre l'activité philosophique et l'activité géographique présente dès le *Cahier bleu*, *op. cit.*, p. 111.

« de formuler les impressions que font sur moi les choses, les personnes et les événements du monde, les diverses manières dont ils m'importent, dont ils comptent pour moi, tout ce que contient le mot « impression » et qui est élagué dans les « impressions » des empiristes⁸². »

En outre, se contenter de la complémentarité entre sciences de l'homme et sciences de la nature, histoire du cinéma et cognitivisme, c'est-à-dire en gros de travailler sur le contexte, les genres, les normes, codes et conventions et leurs relations aux mécanismes naturels qui les rendent possibles, c'est encore risquer de ne pas engager une lecture directe du film et une analyse de l'expérience que nous en faisons. Ce problème est décisif pour au moins deux raisons.

La première de ces raisons a à voir avec l'un des reproches adressés par les philosophes analytiques à la « Grande Théorie », à savoir de mélanger la « théorie cinématographique » et la « critique cinématographique » en prenant ainsi des interprétations de films ou de genres particuliers pour des thèses théoriques relatives au cinéma. Pour éviter ce genre de confusions, il serait nécessaire de distinguer fermement entre les deux activités, ce qui a pour résultat majeur le constat paradoxal qui veut que le philosophe analytique du cinéma soit un philosophe qui n'analyse presque jamais des films particuliers et n'en mentionne que pour en faire un usage purement instrumental, c'est-à-dire pour servir d'exemples ou de contre-exemples par rapport au problème examiné⁸³. Mais, comme le remarque de façon pertinente Robert Sinnerbrink, « la rigueur et le caractère plausible des théories esthétiques, y compris des philosophies du cinéma, se mesurent à la façon dont elles parviennent à illuminer notre expérience et notre compréhension d'œuvres d'art singulières⁸⁴. »

La seconde raison pour laquelle le problème de l'expérience personnelle de films particuliers est décisif tient à la conception que les philosophes analytiques se font de la rationalité adaptée à l'étude de l'art et du cinéma. Quand ils cherchent une définition qui ne traduise pas de préférence

⁸² Voir Cavell, *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2005 ; trad. fr. N. Ferron, *Philosophie le jour d'après demain*, Paris, Fayard, 2011, p. 8.

⁸³ Voir, par exemple, l'usage des films dans Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Oxford, Blackwell, 2008 ; ou dans Gaut, *A Philosophy of A Cinematic Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. Le cas de Noël Carroll est en fait plus compliqué dans la mesure où il est l'auteur d'un grand nombre de critiques de films, dont quelques-unes sont regroupées dans un volume, *Interpreting the Moving Image*, où l'on retrouve son exigence de clarté, de rigueur, son érudition et son enthousiasme communicatif pour le cinéma. Cependant, à suivre Tom Gunning dans l'avant-propos, son approche critique se caractériserait essentiellement par l'étude des processus de « dramatisation » ou de « littéralisation » à l'œuvre dans les films, c'est-à-dire de la façon dont « les contenus qui sont d'ordinaire exprimés par des moyens verbaux » le sont au cinéma par des moyens visuels. Or, si Gunning a raison de soutenir qu'« on pourrait penser que pour Carroll ces « traductions » filmiques commencent avec des significations plutôt qu'elles ne finissent avec elles », alors il semble bien que la philosophie du cinéma n'ait pas beaucoup de contenus à trouver dans les films qu'elle ne connaisse déjà. Carroll a en outre fait paraître récemment un ouvrage consacré à la philosophie de la critique d'art. Voir Tom Gunning, « Foreword. Through Carroll's Looking Glass of Criticism », in Carroll, *Interpreting the Moving Image*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. xvi et Noël Carroll, *On Criticism*, New York et Londres, Routledge, 2009.

⁸⁴ Sinnerbrink, *New Philosophies*, op. cit., p. 18.

subjective, ils prennent pour modèle la rationalité scientifique qui permet de mettre un terme aux débats en s'appuyant sur des preuves et des démonstrations partageables qui conduisent à des résultats objectivement mesurables. Mais il se pourrait que la rationalité du jugement esthétique soit irréductible à celle du jugement scientifique en tant qu'elle tiendrait davantage à un ensemble de démarches, de raisons plutôt qu'à un accord unanime sur les résultats et se fonderait en dernier ressort sur la prétention intersubjective du jugement esthétique individuel⁸⁵. La situation en esthétique n'est peut-être pas très éloignée de celle du philosophe du langage ordinaire lorsqu'il essaye de déterminer l'usage et donc le sens d'une expression. Lorsqu'il affirme « si je demande à quelqu'un s'il s'est habillé ainsi volontairement, je sous-entends qu'il s'est habillé d'une étrange façon⁸⁶ », par exemple, il prétend lui aussi que ce qu'il juge devoir dire individuellement est ce que les autres locuteurs dont c'est la langue maternelle diraient également. Peut-être faut-il reconnaître la nécessité d'un moment d'engagement subjectif pour certains films, mais d'un engagement qui n'est pas nécessairement arbitraire, à condition d'être sincère, dans la mesure où il prétend valoir de façon intersubjective et doit chercher à développer ses raisons de s'engager, ou de refuser de s'engager, pour des films ou des genres particuliers⁸⁷. Reconnaître la nécessité de cet engagement pour certains films permettrait en effet d'affronter le danger du cercle de la preuve et de la théorie en y entrant résolument afin de spécifier en retour les propriétés du médium. Plutôt que de déterminer *a priori* les pouvoirs du cinéma conçu comme objet d'une science naturelle dont la philosophie ne constituerait qu'un chapitre, peut-être faut-il partir des films particuliers et des expériences que nous en faisons en nous réservant ainsi la possibilité d'être surpris par ce que nous tendons à ne pas y reconnaître, à savoir qu'une séquence aussi banale qu'un numéro de Fred Astair peut constituer un moment du processus philosophique et le cinéma un chapitre du progrès de la philosophie⁸⁸.

Mais n'a-t-on pas des raisons d'être sceptique quant à cette nouvelle orientation de la philosophie du cinéma ? Peut-on réellement tirer des enseignements ontologiques de l'attention à ce que nous disons quand nous allons voir des films, quand nous en parlons ou nous en souvenons ? Est-il possible de recommencer de façon aussi radicale la philosophie du cinéma ? Le livre qui répond à ces questions est peut-être déjà écrit : il s'agirait de *La projection du monde*⁸⁹.

⁸⁵ Mulhall, *Stanley Cavell. Philosophy's Recounting of the Ordinary*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 25-28.

⁸⁶ Je paraphrase Cavell dans « Devons-nous vouloir dire ce que nous disons ? », *Dire et Vouloir Dire*, Paris, Cerf, 2009, p. 83.

⁸⁷ Cavell, « Fred Astair fait valoir le droit à l'éloge », *Philosophie, le jour d'après demain*, *op. cit.* p. 77.

⁸⁸ C'est la thèse de Cavell dans le premier chapitre de *Philosophie, le jour d'après demain*. Voir Cavell, *ibid.*, chap. 1, p. 13-34.

⁸⁹ Cavell, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979 (1971) ; trad. fr. C. Fournier, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999. Voir H. Clémot, *La philosophie d'après le cinéma. Une lecture de La projection du monde de Stanley Cavell*, Rennes, PUR, à paraître en 2014.