



HAL
open science

Quelle naturalisation de l'esthétique du cinéma ?

Hugo Clemot

► **To cite this version:**

Hugo Clemot. Quelle naturalisation de l'esthétique du cinéma ?. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2015, 15 (1), pp.111-119. 10.3917/nre.015.0111 . hal-03509983

HAL Id: hal-03509983

<https://hal.science/hal-03509983v1>

Submitted on 17 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.

HUGO CLÉMOT

Quelle naturalisation de l'esthétique du cinéma ?

Dans plusieurs textes du milieu des années 1990, autour de la sortie des deux volumes de ses *Disputes de l'esprit*, respectivement *La denrée mentale* (1995) et *Les institutions du sens* (1996), Vincent Descombes nous a offert une mise au point historique et conceptuelle qu'on peut tenir pour incontournable sur la question de la naturalisation des Humanités. Ce texte vise à restituer certains éléments de cette contribution souvent méconnue et à la prolonger sur la question de la naturalisation de l'esthétique du cinéma, entendue au sens large comme philosophie de l'art cinématographique et comme philosophie de l'expérience esthétique.

Descombes a mis en évidence l'existence de trois présupposés contestables des débats sur la « naturalisation » des Humanités (1), à savoir que ce projet n'est pas aussi récent que l'on a tendance à le croire d'ordinaire¹ (1.1), que l'expression de « naturalisation » est trompeuse en tant qu'elle accorde déjà trop à ses partisans en leur attribuant le monopole du naturalisme (1.2) et en reconnaissant qu'ils se font une conception correcte de l'explication naturelle² (1.3).

En prenant l'exemple de la philosophie contemporaine du cinéma, le texte entend donc montrer qu'une autre naturalisation de l'esthétique est possible et souhaitable (2) qui reconnaisse la spécificité de l'explication téléologique intentionnelle nécessaire aux études cinématographiques (2.1), résiste au chant des sirènes de la « Grande Théorie » cognitive (2.2) et ne nie pas la subjectivité de l'expérience esthétique (2.3).

1 TROIS PRÉSUPPOSÉS CONTESTABLES DES DÉBATS SUR LA « NATURALISATION » DES HUMANITÉS

1.1 Un projet récent ?

La « naturalisation » des Humanités est un programme de recherche qui a pour but d'expliquer les phénomènes humains dans les termes des sciences de la nature. Par exemple, « naturaliser » l'esprit « requiert que le langage et les concepts mentaux usuels soient expliqués

¹ Vincent Descombes, *La Denrée mentale* (DM ensuite), « La Querelle des deux sciences », Paris, Minuit, 1995, p. 48-69.

² Descombes, « Pourquoi les sciences morales ne sont-elles pas des sciences naturelles ? », *Charles Taylor et l'interprétation de l'identité moderne*, Guy Laforest et Philippe de Lara (dir.), Paris, Cerf, 1998, p. 53-78.

ou réduits en termes de concepts considérés comme valides dans les sciences physiques ou naturelles »³. La « neurophilosophie » ou les sciences cognitives prétendent ainsi développer une science naturelle de l'esprit à partir des connaissances acquises sur le cerveau par les neurosciences. De nombreux philosophes français, qui s'inscrivent dans ce programme de recherche, développent, depuis les années 1980, des travaux pour naturaliser l'intentionnalité (J. Proust, E. Pacherie), la phénoménologie (J. Petitot)⁴, ou encore les sciences de la culture (D. Sperber)⁵, et donc également l'esthétique⁶.

Pendant, cette vogue actuelle pour la « naturalisation » ne doit pas nous faire croire qu'il s'agit nécessairement là d'une nouvelle étape du progrès prétendument linéaire de l'histoire des sciences. En effet, Vincent Descombes a bien mis en évidence que l'on trouvait déjà un programme équivalent chez Claude Lévi-Strauss⁷, et qu'il s'agissait même du rêve de la « philosophie académique » des idéologues de la « seconde Modernité », celle qui commencerait avec Condillac et dont Locke serait le père, et qui se caractériserait par le désir de développer une « physique expérimentale de l'âme »⁸.

1.2 Quelle naturalisation ? De quelle nature ?

Le deuxième présupposé qu'il convient de relever tient à l'usage des termes « naturalisation » et « naturalisme ». En effet, si l'on devait dériver le sens de ces termes des usages ordinaires, on tendrait à dire que naturaliser les phénomènes humains revient à insister sur l'appartenance de l'homme à la nature, sur le fait que l'humanité est une forme de vie naturelle parmi d'autres, que l'animal humain appartient à une espèce animale parmi d'autres. Or, comme le remarque Descombes,

« [s]elon l'acception contemporaine du mot, l'idée même que l'être vivant aurait quelque chose de spécifique (sa téléologie) est tenue pour suspecte. Le mot renvoie à l'idée que le philosophe se fait de la science naturelle, une science qu'il définit par une *méthode* et par un concept purement formel de la nature comme *ordre de lois*. »⁹

³ Pascal Engel, *Introduction à la philosophie de l'esprit*, Paris, La Découverte, 1994, p. 9.

⁴ Voir Jean Petitot, *Archives de philosophie*, octobre-décembre 1995, p. 655.

⁵ Dan Sperber, *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, O. Jacob, 1996.

⁶ Jacques Morizot (dir.), *Naturaliser l'esthétique ? Questions et enjeux d'un programme philosophique*, Rennes, PUR, 2014.

⁷ Voir Descombes, « En guise d'introduction. Science sociale, science pragmatique », *Critique*, Paris, n° 529-530, juin-juillet 1991, p. 422 et *DM*, 5.6 « L'efficacité symbolique », p. 143-150.

⁸ Descombes emprunte ces éléments historiques à Henri Gouhier, *Maine de Biran par lui-même*, Paris, Seuil, 1970, p. 106 ; cité par Descombes, *DM*, p. 49-50.

⁹ Descombes, « Pourquoi les sciences morales... », *op. cit.*, note 1, p. 53.

Autrement dit, le naturalisme des partisans de la naturalisation des Humanités est en fait un monisme épistémologique nomologique en tant qu'il est, surtout et avant tout, un positivisme selon lequel, puisqu'il y a science là où nous pouvons formuler des lois, il y aura donc science des phénomènes humains quand nous réussirons à introduire la méthode scientifique nomologique qui a fait ses preuves pour étudier les phénomènes naturels.

Le raisonnement avancé pour justifier cette conception peut à peu près être reconstruit comme suit : d'un point de vue scientifique, la nature est faite de lois universellement et nécessairement régulières. Tout ce qui existe dans la nature doit donc obéir à des lois, sauf à être tenu pour surnaturel. Tous les phénomènes humains doivent donc obéir à des lois. Ceux qui soutiennent que les phénomènes humains ne sauraient obéir à des lois et plaident pour une dualité des sciences¹⁰ croient au surnaturel.

Contre ce raisonnement, il ne suffit pas d'insister sur la spécificité prétendument irréductible des phénomènes humains car, comme l'écrit Descombes,

« [s]i les positivistes ont raison, alors ils ont raison partout. Si vous voulez contester la pertinence de l'épistémologie positiviste en histoire ou en anthropologie, votre critique doit porter sur une philosophie de la connaissance, une philosophie qui entend dégager les principes de toute enquête scientifique. C'est un idéal d'intelligibilité qu'il faut contester, pas seulement l'application au domaine humain de formes d'explication qui auraient leur place légitime dans le domaine naturel. »¹¹

Autrement dit, il s'agit de se demander si la conception nomologique que se font les positivistes de l'explication scientifique est correcte et la seule possible.

1.3 L'explication positiviste explique-t-elle quelque chose ?

Selon la philosophie des sciences dominante, expliquer un phénomène, ce serait énoncer la loi de la nature qui le relie régulièrement à un autre phénomène. Cependant, il n'est pas facile de définir précisément ce qu'on doit entendre par loi naturelle. Selon une première définition, un énoncé serait une loi de la nature à condition d'avoir une forme universelle, de pouvoir être confirmé et de pouvoir servir à expliquer un cas particulier. Le modèle déductif-nomologique de Hempel prétend ainsi rendre compte de l'explication scientifique tant dans les sciences de la nature qu'en histoire ou en sciences sociales. Selon une autre définition contemporaine, un énoncé serait une loi de la nature s'il permet de justifier des conditionnels contrefactuels et est considéré comme nomologique par le consensus scientifique.

¹⁰ Voir Descombes, « Pourquoi les sciences morales... », art. cit., p. 55 : « L'opposition faite par Dilthey reste sous l'emprise de la théorie positiviste de la connaissance à laquelle pourtant elle prétend résister. »

¹¹ *Idem.*

Cette conception positiviste « régulariste »¹² de l'explication scientifique se heurte cependant à plusieurs objections décisives¹³, dont la principale consiste à remarquer que si les lois de la nature peuvent en effet permettre de prédire des phénomènes, elles ne suffisent pas à les expliquer dans la mesure où la mention d'une loi de la nature n'a de pouvoir explicatif que lorsqu'elle est introduite comme la description d'une propriété, d'un pouvoir caractéristique de l'entité étudiée. Par exemple, dire que Socrate est mort parce qu'il y a une loi de la nature qui veut que tous les hommes soient mortels n'est pas fournir une explication, mais mettre sur la voie d'une recherche de la cause de sa mort, en l'occurrence ici le pouvoir naturel d'une substance létale¹⁴.

À cette conception « régulariste » de l'explication, on peut donc préférer une conception « réaliste » qui conçoive l'objet de la recherche scientifique comme étant de comprendre les phénomènes en les décrivant comme le résultat de l'exercice de pouvoirs naturels de substances et en expliquant mécaniquement ces puissances causales. Si toute explication suppose une première étape d'identification des agents par la description de leurs pouvoirs causaux, alors l'explication scientifique ne se réduit pas à une déduction nomologique. Dans le cas de la physique, l'identification des agents s'appuie certes sur le relevé de régularités phénoménales, mais aussi sur l'intervention expérimentale. Dans le cas de la biologie ou de la cybernétique, la description des pouvoirs de l'agent suppose également l'identification des fonctions des parties de l'organisme ou du système. L'explication en science des systèmes, naturels ou artificiels, doit donc faire intervenir la téléologie. Mais l'explication téléologique n'est pas l'invocation d'un mécanisme rétroactif où l'effet futur produirait la cause présente¹⁵. Elle n'est en fait qu'une description de l'organisation d'un système. Plutôt que d'opposer explication et compréhension, il faudrait donc reconnaître qu'en biologie et en cybernétique, on pratique à la fois l'explication fonctionnelle, par les pouvoirs et l'explication mécanique, par les causes efficientes, que ces deux formes d'explication sont nécessaires pour comprendre et qu'il y a donc de l'explication et de la compréhension dans toutes les sciences.

¹² Voir Cyrille 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... ». C. Michon, « La vertu dormitive de l'opium », in Bruno Gnassounou et Max Kistler (dir.), *Causes, pouvoirs, dispositions en philosophie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 2005, note 2, p. 43.

¹³ Descombes soulève une objection logique à un antiréalisme positiviste à la Dretske (*DM*, p. 61-62), une objection épistémologique (*DM*, p. 62-63) et une critique du recours aux conditions contre-factuelles (*DM*, p. 63-64), à quoi l'on pourrait ajouter le problème des exceptions aux lois de la nature.

¹⁴ Exemple de Descombes, *DM*, p. 63.

¹⁵ Pour une défense de l'usage de ces notions controversées, voir Descombes, *DM, op. cit.*, p. 65, Bruno Gnassounou, « Ces pouvoirs qu'on appelle « causaux » », *Critique*, n° 661-662, juin-juillet 2002, p. 488-500 ; Peter M. S. Hacker, *Human Nature. The Categorical Framework*, Londres, Blackwell, 2007.

2 POUR UNE AUTRE NATURALISATION DE L'ESTHÉTIQUE : L'EXEMPLE DE LA PHILOSOPHIE DU CINÉMA

2.1 Explications mécanique, téléologique naturelle et intentionnelle d'un phénomène humain

L'explication en sciences de l'homme doit faire intervenir une téléologie intentionnelle. En effet, si la description d'un système peut se faire si l'on réussit à intégrer ses différentes parties comme différentes fonctions pour atteindre un but visé par le tout, la description signifiante d'une action humaine suppose que le rapporteur interprète ce que fait un individu¹⁶, ce qui suppose un esprit, c'est-à-dire non pas une conscience subjective, mais la capacité de saisir les règles et les buts des pratiques humaines dans lesquelles s'intègre l'action étudiée.

Que l'explication naturelle et l'explication intentionnelle ne soient pas contradictoires, mais complémentaires semble prouvé en philosophie du cinéma¹⁷ : 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 jeu. 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

¹⁶ Descombes a soutenu que c'est Quine lui-même qui a fourni le meilleur argument contre la « naturalisation » des sciences humaines en présentant, dans *Le Mot et la chose* (1960), un argument décisif en faveur de l'irréductibilité de l'explication intentionnelle à l'explication naturelle naturaliste, qui consiste à montrer que la différence entre les deux est d'ordre logique, dans la mesure où il est impossible de citer les dires d'autrui sans attribuer un propos au style indirect, c'est-à-dire sans interpréter. Voir Descombes, « Naturaliser les sciences morales ? », *Quinzaine littéraire*, n° 644, 1-15 avril 1994, p. 17-18.

¹⁷ Cette deuxième partie reprend, en le modifiant, des éléments présents dans « Wittgenstein et la philosophie du cinéma »,

émotions¹⁸. 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. La première étape de l'enquête sur les phénomènes cinématographique est donc « holiste ».

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.

Par exemple, le grand théoricien et historien du cinéma, David Bordwell, auteur du best-seller *Film Art*¹⁹ déploie-t-il une explication téléologique intentionnelle²⁰ de la création cinématographique 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 style²¹ ; 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 des acteurs individuels. Il ne s'agit donc pas d'une « naturalisation » positiviste de la création artistique à l'aide d'explications purement nomologiques. Chaque problème posé par la création filmique est abordé pour lui-même selon

¹⁸ 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.

¹⁹ David Bordwell, *Film Art: An Introduction*, 10^e édition, New York, McGraw-Hill, 2012.

²⁰ Voir Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2007, p. 24-29.

²¹ Voir Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

une méthode « partielle »²², à l'aide de concepts d'un « niveau moyen », qui ne préjuge pas du caractère conceptuel ou empirique de la difficulté, bref sans « Grande Théorie »²³.

2.2 Critique du « naturalisme » cognitiviste de Bordwell de l'expérience esthétique cinématographique

Cette approche « holiste » et « partielle » n'est cependant pas, comme on sait, celle qui domine en philosophie analytique du cinéma. David Bordwell, lui-même, a récemment pris 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 contraints. »²⁴

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 neuronal²⁵ ! Tandis que l'un des essais originaux parus dans le recueil qui présente un aperçu de sa *Poétique du cinéma*²⁶ est marqué par une tension plus forte encore entre son approche holiste et l'approche cognitiviste. 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'explication intentionnelle pour ce qui est de la création cinématographique et l'approche naturaliste pour l'expérience du spectateur.

Ainsi, quand Bordwell aborde 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 mentale²⁷ ». Plutôt que de considérer la question de l'expérience filmique comme un problème conceptuel difficile qui relèverait de la

²² 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: A Personal Assessment », in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Noël Carroll et David Bordwell (dir.), Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 56-61.

²³ Voir Bordwell, « Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory », in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, *op. cit.*

²⁴ Bordwell, « Convention, Construction, and Cinematic Vision », in Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 82.

²⁵ Bordwell, « Cognitive Theory », in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Paisley Livingston et Carl Plantinga (dir.), Londres, Routledge, 2009, 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. »

²⁶ Voir Bordwell, « Poetics of Cinema », in *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 11-55.

²⁷ Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 44.

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 spectateurs²⁸ ». Si, pour reprendre le titre d'un des livres cités par Bordwell et qui s'inspire de lui, le film est « une machine à émotions²⁹ », et si la science consiste à rechercher des lois de la nature conçues comme ces régularités présentes à l'intérieur de notre « meilleur système » disponible³⁰, alors l'étude de l'expérience du spectateur semble en effet devoir ultimement consister en un relevé des corrélations constantes entre éléments filmiques et états mentaux, conçus plus ou moins comme des états cérébraux.

Mais 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. Par exemple, dans son article consacré à la technique du champ/contrechamp, David Bordwell prétend, à un moment, expliquer scientifiquement les émotions au cinéma à l'aide de la théorie de l'évolution. Mais 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

²⁸ *Idem.*

²⁹ 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.

³⁰ Voir Michon, « La vertu dormitive de l'opium », *op. cit.*

que les hommes qui eurent des attachements romantiques pour la mère eurent plus 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-mêmes³¹. »

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 faire³². 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 culture³³. 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 ailleurs³⁴.

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 film³⁵. »

2.3 Pour une autre naturalisation de l'esthétique

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 réductrices³⁶, mais de développer une « philosophie de la psychologie » à la manière de

³¹ 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.

³² Voir Edward O. Wilson, *Sociobiology. The new synthesis*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975.

³³ 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).

³⁴ Voir Bordwell, *Post-Theory*, *op. cit.*

³⁵ Bordwell, « Convention... », *op. cit.*, p. 53.

³⁶ 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

Wittgenstein, c'est-à-dire une philosophie qui soit attentive à la diversité ainsi qu'à la complexité 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 faubourgs³⁷ » 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 quartiers³⁸. Une façon de comprendre cette analogie est de concevoir l'ancienneté de la ville comme renvoyant, non seulement à l'idée d'un nécessaire héritage social de la langue, mais aussi à la familiarité de chaque locuteur avec sa langue maternelle, donc à la légitimité du philosophe qui cherche à savoir ce que nous disons quand nous parlons de nos expériences, de nos impressions, et à vouloir, à l'instar de Stanley Cavell,

« 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 empiristes. »³⁹

En philosophie de l'expérience esthétique cinématographique, cela voudra dire que pour identifier les effets multiples d'un film nous ne pourrions nous passer d'un effort pour décrire notre propre expérience en cherchant à la dire, c'est-à-dire en prêtant attention à ce que nous tendons à dire quand nous regardons des films et quand nous en parlons.

Mais cette façon de chercher à décrire nos impressions subjectives ne nous condamne pas à une pratique solipsiste⁴⁰ de l'enquête esthétique dans la mesure où ces impressions ne prennent leur sens que sur le fond de notre forme de vie humaine :

« 624. Nous jugeons un acte d'après l'arrière-plan qui est le sien dans la vie d'un homme ; or cet arrière-plan n'est pas monochrome : nous pourrions plutôt nous le représenter comme un motif en filigrane fort

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.

³⁷ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud, E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004 (1953), § 18, p. 34-35.

³⁸ Wittgenstein, *Cours sur les fondements des mathématiques*, Mauzevin, TER, 1995 (1939), p. 35. Voir aussi la comparaison entre l'activité philosophique et l'activité géographique présente dès le *Cahier bleu*, in *Le cahier bleu et le cahier brun (1933-1935)*, Paris, Gallimard, 1996, p. 111.

³⁹ Voir Stanley Cavell, *Philosophie le jour d'après demain*, trad. fr. N. Ferron, Paris, Fayard, 2011 (2005), p. 8.

⁴⁰ Voir Warren Buckland, « Solipsistic film criticism. Review of *The Language and Style of Film Criticism* », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 10, no 2, juin 2012, p. 288-298.

compliqué, que certes nous ne serions pas capables de reproduire, mais que nous pourrions reconnaître d'après l'impression d'ensemble qu'il produit sur nous. [...]

629. Comment pourrait-on décrire la façon dont les hommes agissent ? Comment, sinon en montrant la façon dont les actions des hommes, dans leur diversité, empiètent les unes sur les autres en une sorte de grouillement. L'arrière-plan par rapport auquel l'action est vue, ce n'est pas ce qu'un individu est en train de faire, c'est cet ensemble grouillant ; c'est lui qui détermine notre jugement, nos concepts et nos réactions. »⁴¹

Rapprocher nos expériences esthétiques de ce « motif en filigrane fort compliqué » afin de saisir les contours et les rythmes de cet « ensemble grouillant » que Stanley Cavell comprend comme un « tourbillon de l'organisme »⁴² peut être conçu comme la tâche principale de l'esthétique, une esthétique, en ce sens, « naturalisée ».

⁴¹ Voir Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie* II, §§ 624 ; 629, trad. fr. G. Granel, Mauvezin, TER, 1994 (1948), p. 126.

⁴² Cavell, « La seconde philosophie de Wittgenstein est-elle à notre portée ? », *Dire et vouloir dire*, trad. fr. S. Laugier et C. Fournier, Paris, Cerf, 2009 (1969), p. 138.