

Université de Montréal

Pour la suite de l'objet d'étude « cinéma »
La crise de la théorie comme possibilité d'une philosophie d'après le cinéma

Par
Félix Veilleux

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Juin 2017

© Félix Veilleux, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Pour la suite de l'objet d'étude « cinéma »
La crise de la théorie comme possibilité d'une philosophie d'après le cinéma

Présenté par :
Félix Veilleux

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marion Froger, présidente-rapporteuse
Richard Bégin, directeur de recherche
Serge Cardinal, membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose d'aborder les nombreux questionnements concernant le discours théorique du cinéma, en particulier en ce qu'il serait fondamentalement différent depuis le tournant du 21^e siècle. Tentant de démêler le tout, il s'agira d'abord de déterminer quelle fut cette théorie du cinéma qui semble maintenant contestée de nos jours. C'est en proposant des lectures compréhensives des raisons qui motivèrent Gilbert Cohen-Séat et Christian Metz à approcher l'étude du cinéma que nous comptons d'abord éclaircir ce premier point. Puis, il s'agira de comparer cette *idée* de théorie avec des idées plus contemporaines. Pour y arriver, nous effectuerons cette fois une analyse des écrits théoriques d'André Gaudreault, lui qui s'interroge également grandement sur cette question de la place de la théorie dans l'étude du cinéma. En réfléchissant avec Gaudreault sur ce que représente la crise de la théorie du cinéma, nous serons amenés dans un premier temps à dédoubler cette notion de crise de manière à la nuancer, mais surtout à affirmer que la réponse que nous offrent des positions comme la sienne ne semble pas être à la hauteur des ambitions de la problématique actuelle. Pour tenter de répondre à l'appel de la crise de la théorie du cinéma, nous proposerons d'y voir, à l'instar de D.N Rodowick et Stanley Cavell, une possibilité pour une philosophie *d'après* le cinéma.

Les différents chapitres de ce mémoire proposent au lecteur le récit de différents soubresauts de l'histoire de l'étude du cinéma *en elle-même*. Ce faisant, chaque chapitre propose des relevés compréhensifs d'approches diverses de grands théoriciens des études cinématographiques et peut être approché individuellement pour quiconque s'intéresse à l'éthique même d'étudier le cinéma et l'art en général. S'intéressant aux différentes implications de l'art, la philosophie et la science dans l'étude du cinéma, ce mémoire s'est également donné comme mandat d'éclairer et de convaincre les sceptiques qui ont du mal avec cette idée touchante que le cinéma puisse *faire de la philosophie*.

Mots-clés : Christian Metz, filmologie, philosophie et cinéma, histoire et cinéma, théorie du cinéma

ABSTRACT

This master thesis wishes to tackle with the many interrogations surrounding the discourse of theory as it relates to cinema, especially since it is claimed by many that this discourse is fundamentally different since the 21st century. Trying to clarify what many consider as a *crisis of film theory*, my first goal will be to describe what *was* the idea of film theory that is nowadays contested. This will be achieved by giving comprehensive readings of what motivated Gilbert Cohen-Séat and Christian Metz to embrace the challenge of film theory. This will then naturally lead to a comparison of the idea of film theory for the two men to more contemporary approaches. There we will offer a similar analysis of the writings of André Gaudreault, a theorician for whom the relation of theory and cinema is of capital interest. Reflecting on Gaudreault's own point of view on the matter, we will offer a nuanced decoupling of the notion of a film theory crisis and argue that Gaudreault's solution to the prolongation of film studies does not respond to the crisis' ambitions. In order to offer what we consider a more adequate perspective for the continuation of film studies, I instead intend to show how the film theory crisis offers a possibility for a film philosophy, suggestion that is made, among others, by after D.N Rodowick and Stanley Cavell.

The different chapters of this thesis offers the reader the story of different critical junctions of the history of film studies. They offer comprehensive readings of some major film theorist and may well be approached individually for whoever wishes to get a better understanding of any of those theorists ethical approach to the study of cinema and art and general. Focusing on the different implications of art, science and philosophy in the study of cinema, this thesis has given itself the mandate to enlighten and convince the sceptic who finds it hard to believe this wonderful idea that film may *philosophize*.

Keywords : Christian Metz, filmology, philosophy and film, history and film, film theory

Tables des matières

REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION	9
Cette réponse que nous savons si bien ne pas formuler.....	12
L’OBJET D’ÉTUDE « CINÉMA » EN QUESTION	16
I. La vie virtuelle du film.....	16
I.1. Théorie, théorique et acte de théorie	19
II. L’objet d’étude « cinéma » dans la filmologie de Gilbert Cohen-Séat.....	24
II.1. Un développement inquiétant du progrès scientifique.....	24
II.2. L’héritage positiviste	27
II.3. Une philosophie du cinéma.....	29
II.4. Le cinéma jusque-là	31
II.5. La révolution en profondeur du cinéma.....	33
II.6. Le fait social du cinéma	37
III. L’objet d’étude « cinéma » dans la sémiologie de Christian Metz	40
III.1. L’héritage structuraliste	40
III.2. La sémiologie à travers le cinéma.....	44
III.3. Discours filmique. Discours imagé.....	50
III.4. Le cinéma jusque-là (retour).....	52
III.5. L’art qui veut se faire langage	56
IV. Théorie, théorique, et acte de théorie (retour).....	65
(LES) CRISE(S) DE LA THÉORIE DU CINÉMA	71
X. Cerner le discours. L’objet d’étude « cinéma » dans l’historiographie d’André Gaudreault.....	73

X.1.	Une première crise	73
X.2.	Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe [2008]. Paradigme culturel. Série culturelle. Pratique culturelle	78
X.3.	La théorie, c'est l'histoire	80
X.4.	Une théorie structurale du cinéma, sans l'objet linguistique	84
XI.	Cerner l'objet. L'objet d'étude « cinéma » dans l'historiographie d'André Gaudreault (retour)	88
XI.1.	Une deuxième crise.....	88
XI.2.	La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique [2013]). Média et institution	90
XI.3.	Le rationnel. Le raisonnable	93
XI.4.	L'agent dans la théorie du cinéma d'après l'histoire	95
XI.5.	Une nouvelle homogénéisation de la vie virtuelle du film	101
	LA PHILOSOPHIE D'APRÈS LE CINÉMA	106
XII.	(S') Ouvrir (à) l'objet.....	107
XII.1.	Le cinéma comme ami philosophique	109
XII.2.	Percept, affect et concept	114
XII.3.	La figure cinématographique de la pensée.....	119
XII.4.	L'impouvoir de la pensée.....	123
XII.5.	Plaidoyer pour un Méliès cinéaste	128
	CONCLUSION.....	131
	Cette réponse qu'il faudra maintenant formuler	135
	BIBLIOGRAPHIE.....	139

Un travail entrepris par l'effort de la volonté n'est rien ; en littérature, il ne peut nous mener qu'à ces vérités de l'intelligence auxquelles manque la griffe de la nécessité, et dont on a toujours l'impression qu'elles « auraient pu » être autres, et autrement dites.

Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*

REMERCIEMENTS

La rédaction d'un mémoire de maîtrise pourrait sans doute se justifier ne serait-ce que par la chance qu'elle nous offre de prendre le temps de remercier ceux qui ont permis de simplement pouvoir considérer cette folle et stimulante aventure.

J'aimerais donc d'abord remercier mon jury de mémoire pour leurs justes et éclairants conseils. Vos chaleureux encouragements pour la suite des choses sont grandement appréciés. Un remerciement particulier à Richard Bégin d'avoir accepté d'encadrer mon projet.

À tous ces amis et camarades de classe, de Francfort à Paris jusqu'à Montréal, en n'oubliant surtout pas Dollard-Des-Ormeaux, Pierrefonds et Sainte-Geneviève : je vous envoie tout mon amour. Une reconnaissance particulière à ces remparts unitaires, sur qui j'ai le fol espoir de toujours pouvoir compter. J'espère que vous vous reconnaissez en moi comme je me reconnais en vous.

A special thanks to my Titans brothers : Sam, Thomas, Daniel, Anthony and John. Never could I have learned the language of Shakespeare so easily without your love and patience, for this I can never thank you enough. We became adults together, and I'm very grateful that you allowed me to open myself to the world.

Beaucoup de jeunes garçons n'ont pas la chance d'avoir des modèles masculins importants dans leur parcours scolaire et parascolaire. Comme si je n'étais pas déjà plus que privilégié, j'ai pour ma part su compter sur non pas un, mais trois de ces « monsieur Lazhar ». Un merci très particulier d'abord à Dany Tremblay, qui a su nourrir de toute sa bonté l'enfant en soif de savoir et de défis que j'étais. Puis à Ian Jordan, qui m'a appris le respect, la discipline, mais, surtout, la défaite. Et, finalement, à Pierre Sidaoui, qui un jour m'a dit qu'il avait apprécié mon texte sur *Les Ordres*.

À ma ravissante sœur, si je peux accomplir dans ma vie la moitié de ce que tu accompliras, je considérerai le parcours franchi.

Et bien évidemment, à mes parents, sans qui tous ces bonheurs ne seraient que vifs espoirs. Merci de me faire confiance dans les moments tristes comme joyeux. C'est maintenant à votre tour, de vous laisser parler d'amour.

INTRODUCTION

« most of us are not philosophers, sociologists, or economists but *film* scholars. What this means is that, at the end of the day, we have to use our expertise – gained from watching large numbers of films, observing them and the response of viewers to them carefully, and learning about the contexts in which they are made and exhibited – to evaluate the theories we take from other disciplines in terms of whether they successfully explain (or not) film. »

- Malcolm Turvey, *Theory, Philosophy, and Film Studies: A Response to D.N. Rodowick's "an Elegy for Theory"*

« Et si la théorie se faisait plus modeste ? »

C'est avec cette question non sans importance que l'article d'introduction de Roger Odin du vol. 17 du magazine *Cinemas* se conclut. Importante, disons-nous, car elle indique un jugement de valeur sur la pratique même de la théorie du cinéma qui, comme le titre du volume l'indique, est *enfin en crise*. Dans son article du même volume, Casetti exprime le paradoxe qui semble être sur toutes les lèvres dans les études cinématographiques au début du 21^e siècle : « theory does not exist anymore, at least as we knew and practised from the 1920s onwards [...] However, there is a second thing accepted as a fact : cinema is still an object of investigation » (Casetti 2007, p.42).

C'est à cette remarque laissée sans suite que nous désirons élaborer dans le présent travail. Le terrain nous semble d'ailleurs très fertile : qu'est-ce qui pourrait justifier la suite de l'étude de cet « objet d'investigation » qu'est le cinéma maintenant que la théorie n'est plus ? (Voir Gaudreault et Marion 2013; Lefebvre et Jullier 2016). Et si elle n'est plus, alors que fut-elle et comment le fut-elle ?

Pour plusieurs, les turbulences théoriques actuelles sont révélatrices de la fragilité de l'objet d'étude « cinéma ». Dans son texte, Casetti évoque par exemple le courant de la « nouvelle historiographie du cinéma », courant qui souligne l'identité plurielle trop souvent ignorée du

cinéma, aux intersections multiples entre science, théâtre, urbanisation, etc. Le carrefour cinématographique ainsi dessiné remet en question un concept d'« histoire du cinéma » pour s'en remettre à une histoire des « médias » ou bien à « des » histoires du cinéma. Ce *nouveau* courant interdirait une approche monologique en démontrant que les événements sociaux et culturels se mélangent fréquemment. Dans les études cinématographiques, le terme « cinématique » est une réponse à ce renouveau historiographique qui s'éloignerait un peu trop de l'étude délimitée du cinéma comme objet singulier. C'est ainsi sous cette nouvelle égide qu'André Gaudreault et Philippe Marion proposeront de mener les études cinématographiques, de manière à « rester du côté du cinéma tout en embrassant plus large » et cerner « ce qui reste du cinématographique dans le contexte contemporain » (2013, p.175-176).

Ce contexte contemporain dont évoquent les deux auteurs a évidemment son mot à dire dans la remise en question de l'objet d'étude « cinéma ». Les fameuses transformations apportées par la technologie du numérique ont sérieusement remis en question plusieurs présupposés de la théorie et c'est ce qui expliquerait qu'il ne resterait que des traces du *cinématographique* dans notre situation actuelle. Les caractéristiques de cette mutation du numérique ne finissent plus d'être discutées depuis plusieurs années, et nous nous contenterons ici de les survoler.

Ainsi le 21^e siècle nous a habitué à l'effacement de la valeur *différentielle* du cinéma par l'hybridation du numérique : les modes de réceptions - différents supports et plateformes - et de productions - démocratisation de la production amateur, engouement pour le remix - des propositions cinématographiques sont désormais extrêmement variés. L'aspect indiciel résolument perdu dans le cinéma numérique a fait également couler beaucoup d'encre : la pellicule photosensible, élément physique où une réaction chimique imprime l'élément profilmique à être par la suite monté et projeté, n'est désormais utilisée que dans une minorité de propositions cinématographiques. Évidemment, de nombreuses études sont dérivées des conséquences de ces changements, et la nôtre ne fait pas figure d'exception. Toutefois, en ce qui concerne précisément les *études* cinématographiques, et incidemment la théorie du cinéma, il est selon nous indispensable de ramener la discussion à nos pratiques mêmes de théorisation. On pourrait alors se demander assez intuitivement si la crise de la théorie du cinéma n'entre pas en contradiction avec le sens commun ou si elle n'intéresserait justement que ces mêmes théoriciens.

Certains, comme Roger Odin, répondront que le propre de la théorie est d'en être ainsi, qu'elle serait « par définition, rupture avec le sens commun, parce que sa tâche est de spéculer et non de décrire. [...] le propre de la théorie [étant] de démasquer l'évidence pour faire apparaître le code qui la fonde » (2007, p.19). Mais voilà que ce besoin même d'explication ou de spéculation semble désormais de plus en plus remis en question dans les sciences humaines, ce qui serait la troisième raison, selon Casetti, de l'affaiblissement de la théorie du cinéma. Après tout, si une tâche théorique présuppose que nous puissions négocier avec un objet définissable selon des lois générales et des procédés stables pour ensuite élaborer un discours mettant de l'avant la rationalité du dit objet, à quoi bon théoriser si ce sont précisément ces deux facettes qui ne feraient plus consensus dans notre monde contemporain ?

Il ne faudrait d'ailleurs pas oublier que le 7^e art n'est pas le seul à être plongé dans ce bouleversement. Au moment même d'écrire ces lignes, le grand chansonnier Bob Dylan vient de gagner le prix Nobel de littérature et un homme d'affaires démagogue, menteur, raciste et qui semble n'avoir à répondre à personne est le représentant républicain à l'élection américaine de 2016. Dans une mosaïque surprenante et évocatrice de notre propos, se suivent dans l'édition du *Devoir* du samedi 15 octobre 2016 un texte sur le rationalisme de Karl Popper, qui serait répugné chez les néoconservateurs Américains, eux qui ne sentent pas « le besoin de se référer à des études ou même des faits » (Jodoin 2016), ainsi qu'un texte d'un professeur de littérature du collège de Valleyfield qui, s'inspirant de la victoire surprenante du chansonnier américain dans une des plus grandes distinctions de littérature, débute son article en posant la question phare : « Qu'est-ce qu'on peut considérer comme de la littérature ? » (Catellier 2016).

Loin de nous l'idée d'attribuer une quelconque corrélation entre la nomination de Donald Trump et la victoire de Bob Dylan, ces événements ne sont tout de même pas sans nous rappeler ce que Casetti soulève en 2007 par rapport à ce qu'il appelle *la fin de l'explication* : du côté de la politique américaine, on se permet d'enflammer les esprits de manière pernicieuse en identifiant gratuitement des boucs émissaires pour tous les malheurs du monde, tout en ne se sentant pas redevable d'élaborer de quelconques explications basées sur des faits¹ ; du côté de la culture, on se questionne à savoir si la rationalisation ou l'institutionnalisation d'une discipline fait violence

¹ Ce que plusieurs s'empresseront d'étiqueter comme une ère de *post-vérité*, avec toute l'ambiguïté que ce préfixe est censé éclaircir.

à la réalité qu'on étudie en y appliquant des paramètres externes et en la coinçant ainsi dans des limites gênantes qui empêchent « de s'intéresser à ces transformations capitales dans la poétique d'une langue »² (Catellier 2016).

La théorie du cinéma est donc atteinte en son coeur non seulement par une soudaine précarité de son objet d'étude, mais aussi par la fragilité conséquente de son discours – ou est-ce l'inverse ?

Dans ce contexte, il est selon nous intéressant de souligner l'approche éthique de Karl Popper, qui est souvent surplombée par les apports concrets de ce grand penseur à la philosophie des sciences. Pour Popper, nous dit Jodoin, « choisir le rationalisme est une décision d'ordre moral. [...] elle peut avoir une profonde influence sur notre attitude à l'égard des autres hommes et des problèmes de la société. [...] La vérité ne se possède pas et les moyens pour la découvrir n'offrent aucune garantie » (Jodoin 2016). Nous sommes d'avis que cette considération éthique du philosophe est une première piste intéressante pour approcher la question suivante : pourquoi, alors, est-ce que le rationalisme fait autant violence à la politique par son absence qu'à l'art par sa présence ? N'approcher qu'un des deux éléments de cette question nous amènera inévitablement à discuter de celui qu'on laisse dans l'ombre. Ainsi, nous nous proposons d'aborder la question de l'art et de son étude et plus précisément du cinéma et de son étude.

Cette réponse que nous savons si bien ne pas formuler

En voulant approcher le théâtre de manière « scientifique »³, l'esthéticien Etienne Souriau prévoyait déjà la réponse à cette question que nous venons de poser, réponse qui est peut-être, sans doute à juste raison, présentement la vôtre, cher lecteur :

« Quoi ! ne pas sentir que le théâtre, c'est avant tout la vie éphémère et pourtant déjà immémoriale d'être nés d'une intuition profonde de la vie, et rendus, par magie, provisoirement responsables de toute la destinée

² À cet égard, la décision de l'académie serait un vent de fraîcheur.

³ Pour quiconque s'intéresse franchement à ce fascinant personnage qu'est Etienne Souriau, ce terme est à prendre avec des pincettes.

humaine, enclose en des symboles à demi adhérents au quotidien, à demi transfigurés par ce génie qui ne calcule rien, mais dont les magnifiques certitudes, et caetera, et caetera » (1950, p.5-6)

L'art, donc, c'est l'irrationnel, le Beau, le Sublime. L'art, c'est la tourmente de Nelligan, la sensibilité de Leclerc, le génie de Dolan. Soit. Nous exigeons toutefois, comme Souriau, que tous ceux qui nous répondent ainsi nous renseignent sur cette manie qu'a l'art de se dissiper dès qu'on la discute ; sur ce phénomène débilitant qui afflige le génie qui oserait parler de sa pratique en profondeur ; mais surtout, sur le fait même que plusieurs considèrent (encore) pertinent ce fait assez banal, mais qui nous concerne assez directement : il est pertinent pour un étudiant de rédiger un mémoire dans un département universitaire *d'études cinématographiques*. Vraiment, nous voulons savoir.

Voici, donc, la situation dans laquelle nous nous trouvons. Nous invitons le lecteur, s'il partage notre soif et notre égarement, à poursuivre avec nous l'étude d'un de ces problèmes où l'assurance de détenir une réponse n'a d'égale que l'angoisse de la formuler, un problème, nous voudrions dire, philosophique. Car, ultimement, la question demeure : la théorie a-t-elle sa place dans les études cinématographiques et sinon, comment justifier le cinéma comme objet d'investigation ?

Les manœuvres que nous proposons d'entreprendre pour retrouver notre chemin sont les suivantes. D'abord, nous proposerons de relever les grandes lignes de l'idée principale de théorie du cinéma qui donna lieu à son institutionnalisation⁴. *Idée de théorie* disons-nous, car, comme nous le démontrerons d'entrée de jeu, le concept même de 'théorie' apporte à lui seul son lot de difficultés. S'il y a crise de *la* théorie du cinéma, il faudra donc d'abord s'entendre de quelle *idée* de théorie du cinéma nous avons perdu le consensus de nos jours. À cet égard, nous tenterons de circonscrire comment deux personnages importants des études cinématographiques - un très connu, l'autre moins - conçoivent leur objet d'étude : d'un côté, Gilbert Cohen-Séat, instigateur du mouvement filmologique, mouvement que nous considérons comme le premier mouvement

⁴ Ce que nous nommerons *l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation*. Il est important ici de souligner que nous parlons de l'institutionnalisation' pour désigner les débuts de la théorie du cinéma en tant qu'elle est soutenue par l'institution universitaire. Il ne faudrait pas confondre cette institution avec le concept d'*institution du cinéma* chez André Gaudreault, concept dont nous discuterons abondamment et dont l'institution universitaire ne serait qu'une partie.

important d'institutionnalisation des études cinématographiques ; de l'autre, Christian Metz, à qui on doit une sémiologie du cinéma qui influencera grandement le déploiement des études cinématographiques, mais surtout - et c'est ce qui ressortira de la première partie de notre mémoire - donnera une seconde vie à l'esprit du mouvement filmologique en corrigeant certains de ses excès.

On se déplacera ensuite au début des années 1980 où nous rencontrerons ce que nous considérons comme la première crise de la théorie du cinéma, crise qui se déroule d'abord autour de la problématique du discours qui doit assurer la rationalité de l'objet d'étude « cinéma ». Nous y décrirons les revendications de ceux qui promeuvent une idée de théorie du cinéma *d'après* l'histoire. Plus précisément, nous nous intéresserons aux revendications d'André Gaudreault qui est pour nous un théoricien important, car il prit position de manière franche et persuasive *en faveur du cinéma* autant lors de la première crise de la théorie du cinéma, avec ses écrits qui menèrent à son livre *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe* [2008], que lors de ce que nous considérons comme la deuxième crise de la théorie du cinéma, avec son livre coécrit avec Philippe Marion *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique* [2013].

Nous devons donc démontrer que cette crise de la théorie du cinéma est multiple. Ceci nous amènera à se concentrer de près à la réponse que donne d'abord Gaudreault à la *première crise*, et qui nous permettra de suggérer que ce dernier, à l'image de Metz avant lui, perpétue l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation, mais en corrigeant certains excès qu'a pu prendre cette fois la sémiologie du cinéma.

En étudiant de plus près la deuxième crise de la théorie du cinéma par rapport à la réponse que lui donne cette fois Gaudreault, nous voudrions démontrer que si la réponse de ce dernier à la première crise de la théorie s'avérait convenable dans sa *rationalité*, la réponse qu'il offre au tout nouveau problème cette fois de l'objet par rapport au discours est *déraisonnable*. Ces concepts de rationalité et *raisonnabilité* nous proviennent de G.H von Wright et nous permettront entre autres de mieux comprendre que si la première crise de la théorie du cinéma nous informe sur les façons appropriées d'approcher rationnellement l'objet d'étude « cinéma », la deuxième quant à elle nous questionne quant à l'apport précis à la connaissance d'une manière d'étudier le cinéma, c'est-à-dire par rapport à l'éthique de l'étudier selon une fin qui justifie toujours *les mêmes moyens*.

C'est ce qui nous mènera finalement à la dernière partie de notre étude, qui se questionnera sur la possibilité d'une philosophie *d'après* le cinéma qu'entraînerait la deuxième crise de la théorie du cinéma. Grandement inspirés par les écrits de D.N Rodowick, et incidemment de Gilles Deleuze, nous tâcherons de voir comment la méfiance des partisans de l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation par rapport à ce que Rodowick appelle la « vie virtuelle du film » les empêche de concevoir le cinéma en tant qu'expression d'art. Nous aurons été à même de constater dans notre relevé de l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation que ce tiraillement avec la vie virtuelle du film est central à leur idée de théorie, surtout si on considère, ironiquement, que le concept même de « vie virtuelle du film » de Rodowick est en fait inspiré d'une ambivalence dans les écrits de Metz par rapport à la possibilité d'une théorie complète du fait filmique. Ce dernier, à la toute fin de sa carrière, semblera promouvoir la suite de l'objet d'étude « cinéma » en tant que son étude est dans un perpétuel *devenir philosophique*. C'est dans cette perspective philosophique, dans une philosophie *d'après* le cinéma où le cinéma - aussi saugrenue cette idée puisse paraître – *fait* de la philosophie, que nous croyons, après Deleuze, mais aussi Metz, que se justifie l'intérêt de l'objet d'étude « cinéma ». C'est ce que, modestement, mais concrètement, nous voudrions démontrer dans ce mémoire.

En dernier lieu, nous ne croyons pas qu'une question aussi vaste et potentiellement complexe se doit d'être évitée par crainte de ne pouvoir y donner qu'une réponse partielle et ce, surtout dans le cadre des premiers brefs balbutiements rédactionnels que représente l'élaboration d'un mémoire de maîtrise. Nous espérons que notre contribution modeste, à défaut d'être un exemple abouti de ce que nous appelons une philosophie *d'après* le cinéma, puisse à tout le moins justifier l'intérêt des études cinématographiques pour ces travaux émouvants qui considère qu'on puisse philosopher *avec* le cinéma. Car si nous pouvons tous être philosophes, le cinéma est sans doute l'expression d'art qui expose le mieux cette réalité à la fois grandiose et, nous le verrons, absolument terrifiante.

L'OBJET D'ÉTUDE « CINÉMA » EN QUESTION

Théorie, mon beau souci

Martin Lefebvre, *Théorie mon beau souci*

I. La vie virtuelle du film

La crise de la théorie du cinéma, engendrée en partie par le changement de paradigme vers le numérique, est avant tout signe d'un manque de repères : manque de repères dans ce qui constitue désormais l'objet d'étude « cinéma », et manque de repères dans le discours qui doit assurer la rationalité du dit objet. À la fin de son livre *The virtual life of film*, D.N Rodowick survole lui aussi les conséquences de l'avènement du numérique dans les études cinématographiques et conclut en affirmant l'importance de la théorie en tant que chaque discipline se justifie « en théorie » : « a discipline's coherence derives not from the objects it examines, but rather from the concepts and methods it mobilizes to generate critical thought » (2014, p.xi). Rodowick fait cette affirmation à partir d'une des seules spécificités qu'il ose admettre du cinéma : celle d'avoir une ontologie *proprement* insaisissable. C'est ce qu'il veut dire par ce qu'il nomme la vie *virtuelle* du film.

Se basant sur la distinction entre fait filmique et fait cinématographique que Metz effectue pour identifier l'objet d'étude de sa sémiologie – ce dernier étant lui-même influencé par la filmologie, nous le verrons -, Rodowick utilise l'exemple de Metz pour démontrer qu'on ne peut considérer le film concret sans la notion idéale de cinéma :

« Within the filmic, the cinematographic inscribes itself as a vast virtuality that is nonetheless specific and homogeneous – this is the notion of cinematic codes. The notion of codes could not be constructed without the possibility of regrouping, at least conceptually, « all messages of a certain sensory modality », that is, the totality of films that constitute cinema. *But only the messages are concret and singular; the codes are virtual, and the quality of being cinematic in no way derives from the physical nature of the signifier* » (Rodowick 2007, p.18-19).

Il ne s'agit donc pas de déterminer les conditions matérielles suffisantes au message pour en retour en déduire la spécificité du cinématographique : les codes cinématographiques, nous rappelle Rodowick, sont *immanents* aux films mais ne sont précisément pas *originaires* d'une quelconque spécificité matérielle : « to extract the codes that give this sense narrative and cultural meaning is a process that is, as Freud would have said, interminable » (2007, p.19).

Pour le professeur américain, cette particularité flagrante de l'objet d'étude « cinéma » est vraie pour tous les autres domaines des sciences humaines et c'est là un des grands enseignements que peut donner le cinéma, par l'histoire de sa propre théorie tumultueuse, à toute entreprise disciplinaire des sciences humaines qui recherche un cadre ou une substance stable (Ibid, p.23). Ainsi, ce qui succéderait à l'objet d'étude « cinéma » dans sa prétendue mutation à l'ère du numérique se doit d'être prolongé avec la base des concepts fondamentaux qui constituent la nature des sortes de questions que nous demandons et les genres de réponses que ces questions autorisent (Ibid) :

« Film has not died yet, though it may become thoroughly « remediated ». Nonetheless, *the main questions and concepts of film theory persist, and we should pay careful attention to how they define a certain history of thought, how they can be used to reexamine that history, and how they form the basis for a critical understanding of new media and old* » (Ibid, p.188, nous soulignons).

La théorie relèverait donc du problématique, car lorsque nous sommes en situation problématique, ou en manque de repères, on s'y tourne, non pas pour régler proprement le problème, mais pour trouver son chemin vers la pensée à travers l'objet que nous théorisons, pour déterminer quel genre de questions nous devons poser à l'objet d'étude en fonction des réponses qu'il autorise (2014, p.xii).

Mais voilà qu'en considérant de manière plus pointilleuse le discours lui-même par rapport à l'objet, c'est la théorie comme *concept* qui *devient* problématique. C'est là tout l'enjeu du livre suivant de Rodowick *Elegy for theory* [2014] : la théorie est en fait un concept instable qu'il ne faut pas prendre à la légère et qui, étudiée avec ferveur, lucidité et précision, peut mener à des découvertes épistémologiques intéressantes. En effet, n'ayant pas toujours posé les mêmes

questions au cinéma, ces dernières n'ont pas *autorisé* les mêmes réponses. Mais alors, à l'heure où la théorie elle-même semble être remise en question, y aurait-il au moins une *éthique* de la théorie qui, sans être un concept stable, pose problème de nos jours ? Rodowick tentera de répondre à cette question dans une perspective généalogique, c'est-à-dire en traçant ce qu'il appelle les différentes modalités énonciatives du cinéma, ainsi qu'en décortiquant les éléments d'une historiographie de concepts par rapport à la théorie elle-même.

Cette approche de Rodowick, qui ne s'intéresse pas aux discours en tant que tels « mais bien aux pratiques qui les sous-tendent [...] vers ce qui conditionne le discours, ce qui le limite et l'institutionnalise [...] » (Lévesque 2005, p.22), cette approche donc, n'est pas étrangère à la théorie du cinéma contemporaine ou même à n'importe quel débat actuel. En ces temps de renouvellement toujours plus rapide, pour plusieurs théoriciens ou commentateurs il s'agit d'effectuer un retour en arrière et de raviver les forces vives d'un objet qui en serait soit à une nouvelle étape de sa réalité ou qui se dévoilerait finalement dans sa *vraie* nature. Si on reprend simplement notre exemple d'introduction, le prix Nobel de littérature attribué à Dylan a causé une rapide remise en question et a amené plusieurs – qui ne sont pas nécessairement des spécialistes de la question – à reconsidérer et secouer certains *a priori* à propos de la littérature : « Avant de devenir « individuelle et silencieuse », la littérature passa par l'oralité, nous explique le professeur Benoît Melançon. [...] aujourd'hui, les moyens de communication redonnent ses lettres de créance à l'oralité » (Robitaille 2016).

En tentant de déterminer une régularité dans l'histoire du discours des études cinématographiques instaurée par la théorie et en menant ainsi une étude archéologique jusqu'à Aristote, Rodowick se voit plutôt confronté à un concept évanescent et multiple. Ainsi, la seule manière selon lui d'obtenir une compréhension satisfaisante de la théorie est de demeurer ouvert à la complexité de son mouvement présent et passé. Dans une adresse consciemment héritée de Foucault, Rodowick nous dit : « Discourse *produces* knowledge. Every theory is subtended by enunciative modalities that regulate the order and dispersion of statements by engendering or making visible groups of objects, inventing concepts, defining positions of address, and organizing rhetorical strategies » (Rodowick 2014, p.67). Ainsi, les discontinuités entre les discours se trouvent dans leurs pratiques d'explication et d'évaluation, dans leurs idées qu'ils se font de la théorie. Il en va là d'une des rares tendances communes de chaque idée de la théorie que se font

différents discours : lors de l'émergence d'une nouvelle modalité discursive, on examine et reconfigure notre généalogie et on supprime nos différents avec les genres et discours précédents ; la théorie se prend alors pour son propre objet et se dévoile (Rodowick 2014, p.23). C'est dans ces examens et ces reconfigurations, c'est lorsqu'elle se sort la tête de l'eau, qu'on peut observer *l'agir de la théorie*, son éthique, et alors dresser le portrait de ses différentes personnalités avant qu'elle replonge dans les eaux troubles de notre indifférence familière à son endroit.

Par conséquent, si nous disons qu'il y a crise de *la* théorie du cinéma, il s'agirait d'identifier, à tout le moins, la crise de quelle *idée* de théorie du cinéma il s'agit, au sens où nous devons déterminer quelle est la manière dont une certaine idée de la théorie du cinéma pose des questions et de quelle manière les réponses qu'elle autorise posent problème. Il s'agirait donc non pas d'identifier quelle position une théorie prend par rapport à un problème concret, mais plutôt qu'elle est la rhétorique de son discours global.

1.1. Théorie, théorique et acte de théorie

La remarque de Rodowick est particulièrement éclairante si on considère le texte de présentation de Roger Odin et le texte phare de Francesco Casetti qui le suit dans l'édition de *Cinémas* citée plus haut. Force est d'admettre que la conception qu'on se fait de l'idée de théorie du cinéma *enfin en crise* est hasardeuse. À cet égard, il est fascinant et révélateur de constater les différentes déclinaisons qu'on accorde au terme « théorie », c'est-à-dire : la théorie, le théorique et l'acte de théorie.

Le terme « théorique » provient de Casetti et désignerait selon lui le successeur de la « théorie », ce corps cohérent de réflexions qui seraient révolues. Ce corps cohérent de réflexions révolues serait très près de ce qu'on appelle communément la *Grand Theory*⁵, malgré qu'il ne le

⁵ Dans leur introduction à leur livre *Post-theory : reconstructing film studies* (1996), David Bordwell et Noël Carroll définissent la *Grand Theory* de la manière suivante :

« What we call Theory is an abstract body of thought which came into prominence in Anglo-American film studies during the 1970s. The most famous avatar of Theory was that aggregate of doctrines derived from Lacanian psychoanalysis, Structuralist semiotics, Post-Structuralist literary theory, and variants of Althusserian Marxism. Here, unabashedly, was Grand Theory – perhaps the first that cinema studies ever had. The

nomme pas ainsi. La ressemblance dans la description qu'il en fait est toutefois frappante : « Theoretical assumptions were based on a core of strong hypotheses and on some exemplary models whose purpose was to explore, define, and legitimate cinema in its essence, possibilities and entirety, together with all its peculiarities » (2007, p.42). Le « théorique », quant à lui, se manifesterait dans de multiples réseaux de discours, mais ses critères seraient beaucoup moins clairs que ceux de la théorie.

Quant à Odin, nous sommes selon lui dans le « théorique » :

« quand on est dans un discours questionnant et *questionnable*, le questionnable étant une version (très) affaiblie du « réfutable » (falsifiable) qui est, on le sait, selon Popper le critère du discours scientifique. (...) En revanche, entre la théorie et le théorique, il n'y a pas de rupture, mais des différences de degré : on peut avoir des théories plus ou moins fortes, plus ou moins cohérentes, jusqu'à des textes qui ne sont pas des théories, mais qui continuent à relever du théorique » (2007, p.28).

Odin continue en comparant le « théorique » à « l'acte de théorie » qui représente chez Jacques Aumont les « constructions théoriques » des cinéastes, que ce soit selon leur apport verbal ou filmique. Un « acte de théorie » est alors un « acte d'invention, de pensée et de création [où] en dernière instance un film peut évoquer, imiter ou frôler la théorie. (...) [Elle] n'est ni parfaite ni complète, mais elle est plus séduisante, plus vibrante, plus limpide souvent que la théorie des théoriciens » (Ibid, p.29) (voir Fig.1).

Pour Roger Odin, le théorique n'est qu'un sous-ensemble de la théorie, qui elle ne connaît réellement sa période « florissante » qu'après la Seconde Guerre mondiale. Le théoricien français reléguerait donc probablement les « théories classiques du cinéma d'avant-guerre » à des « actes de théories » étant eux aussi des discours certes vibrants, mais qui ne peuvent qu'aspirer à une théorie et qui, le terme est important, ne pourront jamais être complètes - le fait que plusieurs des

Theory was put forth as the indispensable frame of reference for understanding all filmic phenomena : the activities of the filmic spectator, the construction of the film text, the social and political functions of cinema, and the development of film technology and the industry » (voir Bordwell et Carroll 1996a)

premiers auteurs sur le cinéma aient aussi été des cinéastes pourrait probablement soutenir ce raisonnement). Toutefois, il ne croit pas, contra Casetti, que la période de la théorie soit révolue.

	Théorie	Théorique	Actes de théorie
Francesco Casetti	<p>Basée sur des hypothèses fortes issues de modèles exemplaires.</p> <p>Explorer, légitimer et définir le cinéma dans son essence, ses possibilités et son entièreté.</p> <p>Modèle contrôlé, discours défini qui enquête et ratifie <i>qu'est-ce que le cinéma</i></p> <p>Désormais révolue</p>	<p>Inspiré des théories classiques du cinéma par ses multiples réseaux de discours dont les critères sont moins claires que dans la théorie, sans identités.</p> <p>Approximations spéculatives, débat interdisciplinaires, confrontations internes.</p> <p>Répond à un besoin de compréhension pas encore atteint</p> <p>Hypothétiquement le successeur de la théorie</p>	
Roger Odin	<p>Discours falsifiant et falsifiable</p> <p>Particulier de l'époque d'après-guerre</p> <p>Démasquer l'évidence pour faire apparaître le code qui la fonde</p> <p>Complet</p>	<p>Discours questionnant et questionnable</p> <p>Sous-ensemble de la théorie</p> <p>Qui ne peut qu'aspirer à être complet</p>	<p>Sous-ensemble de la théorie</p>
Jacques Aumont	<p>Parfaite, complète.</p>		<p>Acte d'invention, de pensée et de création où un film peut évoquer, imiter ou frôler la théorie</p> <p>Plus séduisante, plus vibrante, plus limpide que la théorie</p>

Figure 1

Une corrélation semble toutefois se dessiner : une certaine idée de la théorie s'est formée dans la période d'après-guerre, et cette idée, que plusieurs voient soit révolue, problématique ou seule candidate possible à un discours rationnel, semble représenter une rupture spécifique dans l'histoire des études cinématographiques. C'est cette rupture qui mena par la suite à l'institutionnalisation d'une pensée particulière à son égard. Déjà, nous pouvons voir comment l'idéal d'une théorie *réfutable*, qui semble être une caractéristique majeure de cette idée de théorie, s'accorde mal avec le concept de *vie virtuelle du film* chez Rodowick, l'ontologie du cinéma y étant *proprement* insaisissable. Cette vision d'une certaine idée de la théorie du cinéma, qui évolue progressivement jusqu'à sa période florissante d'après-guerre par des approches de plus en plus réfutable plutôt que questionnable est donc ce qui serait *en crise*. Mais d'où vient cette idée de la théorie ?

Pour plusieurs, la sémiologie de Christian Metz, qui tente de prendre le modèle rassurant, scientifique et éprouvé de la linguistique pour « faire de la linguistique avec le cinéma » (Lefebvre 2016, p.3), serait un des premiers responsables de cette idée de la théorie du cinéma. En ce qui nous concerne, cette idée assez répandue pose problème pour plusieurs raisons. D'abord, de manière assez ironique, les représentants de nos deux positions opposées, Rodowick et Odin, sont tous deux des *élèves* de Metz. Ainsi, l'idée de théorie de la sémiologie du cinéma ne semble pas être aussi homogène qu'on le croit : Metz lui-même semble, à la fin de sa carrière, être totalement opposé à cette tournure qu'ait pu prendre son projet sémiologique d'après-guerre. Dans une réponse à Günther Bentele qui l'accusait de la sorte dans un article, il répond :

« Il est remarquable au contraire que les travaux français de sémiologie du cinéma, bien qu'ils aient donné le départ à ceux de tous les autres pays, *se présentent rarement comme scientifiques, du moins à l'état réalisé, et souvent même laissent paraître un fort coefficient d'essai littéraire ou philosophique dans leur écriture, dans leur facture même* » (2016, p.6, nous soulignons).

Il nous semble donc important, selon les observations jusqu'ici effectuées, de tenter de déterminer les pratiques d'explication et d'évaluation qui sous-tendent la sémiologie du cinéma de Christian Metz et à quelle *idée* de théorie le sémiologue français se réfère. Cette figure marquante des études cinématographiques, qui a généré des idées visiblement hétérogènes par rapport à la théorie du

cinéma, est d'autant plus importante qu'elle est à la base du mouvement d'institutionnalisation des études cinématographiques qui serait aujourd'hui *en crise*. D'une certaine façon, pour savoir comment nous pouvons aborder la suite de l'objet d'étude « cinéma », il s'agit d'abord de tenter de comprendre ce qui a d'abord motivé à le considérer comme un objet d'étude. Mais c'est précisément à cet égard que nous devons déjà réajuster le tir. Il n'est pas historiquement juste de considérer la sémiologie du cinéma de Christian Metz comme premier mouvement concret vers l'établissement d'une institutionnalisation des études cinématographiques. En fait, comme nous le verrons, la sémiologie du cinéma est en fait fortement inspirée et désireuse de contribuer, voire d'ajuster, une première entreprise institutionnelle de l'étude du cinéma, la filmologie.

Mouvement à vocation positiviste, l'entreprise filmologique française a connu une existence plutôt éphémère, de 1947 à 1962. Toutefois, nous voudrions démontrer que son importance dans notre façon de considérer le cinéma comme objet d'étude d'hier à aujourd'hui, et en particulier dans une certaine perspective philosophique, est trop souvent mise de côté. Dans ce qui suit, donc, nous tâcherons dans un premier temps d'identifier les liens qui unissent le projet filmologique et sémiologique du cinéma. Une fois ces liens clairement établis, nous serons mieux en mesure de discerner les pratiques d'explication et d'évaluation, les différentes idées de la théorie du cinéma, que les deux mouvements proposent. Fort de ces influences importantes dans notre manière d'aborder l'étude du cinéma, nous serons mieux en mesure de considérer comment la position que prenne encore certaines approches dans notre étude de l'objet cinéma sont inaptes à répondre convenablement à la problématique de la crise de la théorie du cinéma. Ce désir et cette éthique particulière d'une idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation se révéleront alors comme le problème principal la crise de la théorie du cinéma et nous proposerons, à l'instar de D.N Rodowick mais aussi de Stanley Cavell et de Gilles Deleuze, que seule une philosophie *d'après* le cinéma est une solution viable aux exigences de la crise de la théorie du cinéma.

II. L'objet d'étude « cinéma » dans la filmologie de Gilbert Cohen-Séat

Je ne sais si beaucoup de nos contemporains se rendent un compte exact de la philosophie infuse dans un film : je suis certain que M. Cohen-Séat est de ces rares hommes qui en ont conscience.

- Raymond BAYER, *Observation liminaire d'une philosophie du cinéma* dans *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*

En 1962, alors même que le partenariat entre la Sorbonne et l'Institut de filmologie est rompu, le jeune linguiste Christian Metz est très explicite quant à l'importance de la défunte institut dans son projet de recherche pour une thèse d'État intitulée *Cinéma et langage* : « Le candidat désirerait contribuer à l'établissement, entre linguistique et filmologie, d'un nouveau secteur de recherches où presque tout reste à dire et qui ménagerait à ses adeptes de longues années d'un travail passionnant » (Lefebvre 2009, p.60). Si dans son étude historiographique de l'Institut de filmologie Martin Lefebvre se demande si Metz est au courant « qu'au moment d'écrire ces lignes, [...] l'aventure *institutionnelle* de la filmologie est déjà, pour l'essentiel, terminée » (Ibid, p.62), une chose nous semble certaine : « l'aventure » filmologique a pris pour Metz un tournant malheureux et il désire ne garder de ce projet que ce qu'il considère le plus précieux. Jamais il ne pouvait se douter, toutefois, qu'on lui attribuerait plus tard le déchiffrement du chemin qu'il ne désirait que ramener dans la bonne direction.

II.1. *Un développement inquiétant du progrès scientifique*

L'institut de filmologie est officiellement créé au sein de la Sorbonne le 28 octobre 1950, bien que ses opérations se déroulaient officieusement depuis 1948. Peu de temps auparavant, en 1947, Gilbert Cohen-Séat - à qui on doit le terme « filmologie », utilisé pour la première fois en 1946 dans son livre *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Tome I, Introduction générale. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie* - et Mario Roques - professeur de

linguistique à la Sorbonne et au Collège de France de 1937 à 1946 – créent l'Association pour la recherche filmologique. Cette association est responsable des premières parutions de la *Revue internationale de filmologie* et de la tenue du premier congrès de l'Association, qui ont également vu le jour en 1947.

Bien que la mise sur pied de l'Association émane de deux individus, il est habituellement convenu que le grand maître d'œuvre de l'entreprise filmologique soit Gilbert Cohen-Séat. Aux yeux de Martin Lefebvre, « tout porte à croire que Roques, nouveau retraité du Collège de France [...] agissait principalement à titre d'intermédiaire pour Cohen-Séat [...] qui n'était pas professeur et n'était pas lié directement au milieu universitaire » (Ibid, p.63-64). Ce dernier point pourrait sembler banal pour plusieurs, mais il n'est pas à prendre à la légère. Effectivement, on omet souvent de considérer que Cohen-Séat est avant tout *homme de cinéma* et non un *universitaire* : après une licence de philosophie, Cohen-Séat est tour à tour « journaliste, producteur de films [...], fonctionnaire d'État (il préside le comité interministériel sur le cinéma dans le gouvernement de Léon Blum en 1936) et président du programme des maîtres artisans du cinéma en 1938 » (Ibid, p.67). Ainsi, si ce dernier énonce clairement dans ses premiers essais que la filmologie doit se faire selon la méthode scientifique, ce n'est pas par ignorance des conclusions du technicien, du poète ou de l'homme d'affaires de cinéma – trois rôles qu'il a lui-même endossés - mais bien par dévotion à une approche épistémologique *qui seule peut nous sauver* : « La science a cessé d'être le centre d'intérêt abstrait d'un petit nombre de chercheurs pour *devenir* l'affaire majeure de l'humanité tout entière. Il ne s'ensuit pas, *malheureusement*, que les solutions, qui sont du technicien, puissent [sic] aller de pair avec les conclusions, qui sont du savant » (Cohen-Séat 1948, p.239, nous soulignons)

Mais d'où vient ce zèle qui anime, soudainement, Cohen-Séat ? Nous voudrions émettre l'hypothèse, à l'instar de D.N Rodowick, qu'il s'inscrit dans un certain traumatisme d'après-guerre qui entraîne une désillusion et une inquiétude face à une philosophie, phénoménologique ou marxiste, qui n'a su formuler une épistémologie certaine et se présenter comme une force substantiellement critique (Rodowick 2014, p.139). Pour Cohen-Séat, il y a urgence de *s'occuper* du cinéma, une force socioculturelle sous-estimée qu'il faut mieux *comprendre* :

« Considérant donc cette puissance globale génératrice de conséquences humaines interminables, et l'infirmité des moyens – de connaissance et d'interprétation – dont on dispose au regard de ces effets [...] on tombe

d'accord pour voir dans le cinéma l'un des développements les plus inquiétants du progrès scientifique, et pour dire que ce phénomène doit être étudié » (1948, p.237, nous soulignons).

Ainsi, le projet filmologique jette son dévolu sur les *moyens* pour *comprendre* les *effets* du cinéma. Ce serait ces moyens pour comprendre les effets du cinéma qui seraient insuffisants dans les écrits sur le cinéma, jusque-là bornés dans des visées essentialistes ou métaphysiques. Contrairement à une approche phénoménologique, donc, il ne s'agit pas de décréter des préceptes *a priori* à partir du cadre de l'expérience humaine qui nous renseigneraient sur l'être fondamental du cinéma – on pourrait prendre comme exemple d'une telle philosophie les écrits de Jean Epstein, dans lesquels il décrète que le cinéma est doté d'une *intelligence* et que son caractère le plus important est sans doute son *animisme*, sa conscience primitive : « Dès les premières projections ralenties et accélérées, furent balayées les barrières que nous avons imaginées entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'immobile pas de mort » (Epstein 1974, p.244) ; contrairement au marxisme, il ne s'agit pas de dériver d'un idéal transcendantal - i.e. l'Esprit hégélien -, une théorie normative et théologique du cinéma – on pourrait alors prendre comme exemple d'une telle philosophie les écrits de Sergei Eisenstein dans lesquels il décrète que l'idéal du montage dialectique nous renseigne sur « l'être tout entier, la partie essentielle et l'idée du film » (1976, p.50). Après la guerre, ces approches sont considérées comme futiles par plusieurs : elles ne permettent pas le développement prospère de l'homme. Après tout, le cinéma n'a-t-il pas été un grand moyen de propagande qui huila habilement la grande machine propagandiste nazie ?

C'est ainsi que Gilbert Cohen-Séat tente de partager son inquiétude par rapport aux connaissances que nous avons des effets du cinéma à des gens qui jusqu'ici ne s'y étaient que trop peu intéressés selon lui, c'est-à-dire les intellectuels *rigoureux*, ceux que l'on retrouve à la Sorbonne à l'époque par exemple. Il est assez facile de déduire que *L'Essai* leur est directement adressé : écrit dans une prose recherchée et remplaçant les allusions précises aux écrits théoriques de l'époque sur le cinéma aux écrits des sociologues, linguistes et historiens fortement influencés par le positivisme d'Auguste Comte, Cohen-Séat s'adresse à des intellectuels pour qui le cinéma n'est qu'un spectacle forain. Son objectif est de démontrer que les *circonstances* commandent une étude approfondie et rigoureuse de l'objet d'étude. Ce n'est donc guère le temps discuter entre

cinéphiles (Lowry 1985, p.7). Plutôt, le cinéma y est alors décrit comme une « technique [qui] dispose d'une autonomie paradoxale » dont les lueurs d'efficacité auxquelles a contribué *l'art* dans sa recherche de moyens d'expression efficaces « contribuent grandement à faire apparaître une manière de base aux lois de sélection naturelle » (Cohen-Séat 1958, p.44).

Ainsi, Cohen-Séat, quoiqu'ils ne les citent pas directement, ne nie pas les points de vue des *industriels* et des *poètes* du cinéma : il est au courant des discours sur le cinéma, ces *lueurs d'efficacité* d'abord économique puis artistique. Or, cette autonomie de la technique cinématographique est pour lui, nous l'avons dit, paradoxale : bien qu'elle présente certaines idées intéressantes, sa doctrine n'est basée que sur de la spéculation. S'il y a bien une chose dont cette doctrine du cinéma nous informe, ce n'est pas des lois immanentes de l'objet d'étude, mais de l'existence de son *phénomène* sensible indompté. C'est ce phénomène, selon Cohen-Séat, qui doit être étudié sur des bases *positives* de manière à connaître son *fonctionnement* : le cinéma doit être étudié scientifiquement, sur une quête de données sûres : « Si l'on n'a pas à discuter sur les principes du commerce, de la morale, de la pensée du film, il reste à connaître leurs éléments. Si ce champ est étroit par tout ce qu'il exclut, *le raffinement s'impose* » (Ibid, p.51, nous soulignons).

II.2. *L'héritage positiviste*

Le cinéma doit donc se plier à une philosophie positiviste. L'homme aurait atteint un niveau de la pensée qui ne peut plus se satisfaire des lueurs d'efficacité de la théorisation des industriels et des poètes. Mais qu'est-ce que, plus précisément, le positivisme ?

D'abord, on doit l'extension de ce terme à la philosophie par le philosophe français Auguste Comte, que l'on considère comme le premier philosophe des sciences. De ces *Cours de philosophie positive*, Comte postule que la pensée doit se raffiner et se contenter de ce qui est positif, c'est-à-dire se contenter de ce monde de perceptions et d'expériences immédiates (Benrubi 1926, p.18) que nous avons. Le phénomène, pour Comte, n'est pas une représentation d'une réalité transcendante comme elle pourrait l'être chez Hegel : il n'est que *présentation* de faits positifs observables. En termes cinématographiques, on pourrait traduire cette maxime de la façon suivante : le montage dialectique, par exemple, n'est pas la représentation de l'esprit du cinéma,

comme le voudrait Eisenstein. Plutôt, la *phénoménalité* de notre objet d'étude est tout ce dont nous pouvons avoir une connaissance positive : le cinéma se présente donc, *entre autres* phénomènes observables, comme une articulation d'images.

De cette phénoménalité, Comte prend en compte le problème d'induction de Hume et identifie le Positif avec le Relatif (Ibid, p.18). Grossièrement, Hume considère que les généralisations empiriques que des gens comme Locke ont utilisées comme prémisses pour déduire des lois universelles ne peuvent jamais être suffisamment vérifiables et qu'elles ne peuvent donc s'appuyer sur la logique. Nos raisonnements causaux seraient donc injustifiables car invérifiables hors de tout doute et, comme dirait Popper : « rationally, or logically, no amount of observed instances can have the slightest bearing on unobserved instances » (cité dans Gorton 2006, p.26). Or, pour Comte la recherche rigoureuse de *lois* prend le dessus sur celle des *causes* et c'est la méthode de déduction hypothétique qui doit être favorisée. Par conséquent, la prémisse sera une hypothèse de laquelle nous déduirons des lois qui elles nous approcheront de plus en plus d'une science complète. Ultérieurement, le concept de falsification instauré par Popper sera appliqué dans la même veine. Popper nous enseigne qu'on ne peut jamais décréter une loi comme vraie, mais seulement comme falsifiable, c'est-à-dire que la loi en question tient lieu de consensus jusqu'à preuve du contraire par des procédés vérifiables. Ainsi, chaque science n'est pas distinguée par sa méthode mais par son objet : il s'agit de saturer les lois immanentes – observables - de chaque phénomène. Pour Comte, il n'y a pas de vérité absolue, il n'y a qu'une « connaissance rapprochée » qui nous amène toujours plus près de la vérité sans l'atteindre ; mais du même coup, il n'y a pas de standard plus *élevé* que le phénomène lui-même, ce qui fait du positivisme une approche foncièrement anti-métaphysique. (Bourdeau 2015)

C'est cette uniformité de la méthode scientifique et le rejet de la métaphysique qui permet à Comte d'étendre cette méthode aux sciences humaines selon sa loi de l'unicité des sciences : chaque science, et donc même, voire surtout, les sciences humaines, répondent d'un objet dont les lois propres au phénomène doivent être saturées positivement par la méthode scientifique; le raffinement de la pensée est devenu l'affaire majeure de l'humanité tout entière, comme dirait Cohen-Séat. Il est à noter que Comte considère cette conception toute-puissante de la science comme elle-même déduite positivement : il ne fait que constater dans un relevé historiographique de l'évolution de la pensée humaine. C'est de ce relevé synthétique qu'il établit

sa fameuse « loi des 3 états » de toute science et qui caractérise grandement sa philosophie : d'abord il y aurait dans chaque développement de la pensée humaine l'étape théologique, étape où nous attribuons des intentions aux choses, où les choses détiennent un pouvoir surnaturel; puis il y aurait l'étape spéculative, progrès par rapport à la dernière, où nous remplaçons les pouvoirs surnaturels par des abstractions *de philosophe*; et, finalement, l'étape positiviste, où nous essayons de formuler des lois générales des phénomènes que nous observons. La chimie, par exemple, a évolué d'un fétichisme primitif à l'alchimie jusqu'aux sciences empiristes (Holmes 2015).

II.3. *Une philosophie du cinéma*

Fort de cette contextualisation, reprenons une citation de Cohen-Séat à propos du raffinement qu'impose la filmologie dans son étude de l'objet cinéma : « Si l'on n'a pas à discuter sur les principes du commerce, de la morale, de la pensée du film, il reste à connaître leurs éléments. Si ce champ est étroit par tout ce qu'il exclut, le raffinement s'impose » (op.cit. Cohen-Séat 1958, p.27). Ici nous pouvons constater le *raffinement* qu'impose l'approche positiviste ainsi que son approche évolutive de la connaissance. La première étape théologique de l'objet d'étude « cinéma » semble être ici comprise par Cohen-Séat selon qu'elle aurait été entreprise par l'industriel qui, dépourvu de connaissances précises au sujet du cinéma, reconnaît toutefois qu'il est *vendable*, qu'il a un pouvoir inouï, presque surnaturel, d'engendrer un intérêt. La deuxième étape spéculative de l'objet d'étude « cinéma » serait quant à elle le terrain de jeu du « poète » du cinéma⁶, qui reconnaît que la façon de pensée de l'industriel est une embûche aux possibilités de ce « merveilleux jouet à figurer et à transfigurer l'univers » (Cohen-Séat 1958, p.41). La troisième étape scientifique - ou positiviste - serait finalement celle du filmologue, qui doit connaître les éléments du film et déterminer des généralisations par rapport aux lois immuables qu'il déduit d'hypothèses - ce qui requiert un raffinement de la pensée. Cohen-Séat s'applique donc à démontrer que l'évolution du cinéma permet de dégager des hypothèses – des lueurs d'efficacité - qui peuvent nous amener à le considérer, si elles s'avèrent, comme une *manière de base aux lois de sélection naturelle* et donc objet d'une science de laquelle on pourrait déceler des lois

⁶ C'est-à-dire l'artiste ou le théoricien du film qui sont, à cette époque, souvent la même personne.

immuables mais, surtout, tirer des généralisations et des doctrines appropriées et nécessaires.⁷ C'est en cela que consiste sa philosophie du cinéma.

Car, en effet, le principe d'une philosophie du cinéma serait alors de démontrer comment l'objet d'étude « cinéma » est un phénomène qui se manifeste empiriquement, qui ne peut que s'étudier positivement et qui s'inscrit dans une image uniforme et universelle de la réalité. *Atteindre* le plus près possible cette image que la philosophie positiviste du cinéma découpe n'est possible que par les sciences. Le rôle de la philosophie n'est donc pas de se *diluer* dans la science, mais bien de l'organiser, de « s'approprie[r] un territoire nouveau et le circonscri[re] pour permettre son exploration par les autres sciences humaines » (LeForestier 2009, p.117).

Il est évident que cette image uniforme et universelle de la réalité que la philosophie positiviste du cinéma convie la science d'acquérir trahit une conception évolutionniste de l'homme, que nous sommes à même de constater dans cet éloge du « progrès » que traduit la loi des 3 états de l'évolution scientifique chez Comte. À propos de la sociologie de Comte, Émile Durkheim, successeur et critique de Comte, écrit :

« [...] la matière principale de sa sociologie, c'est le progrès de l'humanité dans le temps. Il part de cette idée qu'il y a une évolution continue du genre humain qui consiste dans une réalisation toujours plus complète de la nature humaine et le problème qu'il traite est de retrouver l'ordre de cette évolution [...] » (2002, p.26).

Cette conception sociologique du progrès de l'humanité sera très importante pour Cohen-Séat, surtout si on considère la place éminemment sociologique qu'il réserve au cinéma. C'est sur ce principe que se base sa « philosophie du cinéma » - terme qu'il ne reprendra guère dans le restant de son plaidoyer. Le cinéma est pour Cohen-Séat un phénomène au service du progrès de l'humanité. Les modifications sociales qu'il impose sont indépendantes de notre volonté humaine et nous ne saurions lui résister qu'à notre détriment. Plutôt, nous devons le placer « à la fine pointe de nos moyens d'expression et de leur subtilité » (Cohen-Séat 1958, p.31), dans une symbiose avec son mode d'existence positif. En d'autres termes, nous devons découvrir les techniques

⁷ « scientific doctrines change (that is what « progress » mean), but the value of science lies in its methods. » (Bourdeau 2015)

immuables du cinéma – ses lois – pour développer une technologie du cinéma – au sens où la technologie est considérée comme l'application de principes scientifiques. En somme, le cinéma est un phénomène naturel socioculturel qui est traduit par le film et dont la découverte est redevable de la progression naturelle de la pensée de l'homme.

II.4. Le cinéma jusque-là

La première étape d'une philosophie du cinéma consiste donc à tirer des leçons de l'évolution du cinéma qui orienteront nos hypothèses. Là où tous s'entendent selon Cohen-Séat, industriels et poètes du cinéma, c'est que le cinéma est un art de masse qui profite d'un « langage humain » à l'efficiencia grandiose :

« On s'accorde, au moins, pour voir dans le film un système de signes universels liés à une fonction de jeu également universelle. On ne conteste pas qu'il existe désormais une « langue » humaine pour parler chaque jour à l'oreille de quelques millions de confidents, et des gestes capables de porter un ou mille messages personnels à leurs yeux, et à chacun selon ses yeux et selon ses oreilles » (Ibid, p.46-47).

Pour Cohen-Séat, le brio du cinéma est d'être une force socioculturelle qui a le potentiel de défier toutes les barrières culturelles et même religieuses pour s'étendre à l'ensemble des hommes. Le cinéma, en somme, est à l'image de la science, il est le médium par excellence de l'âge positiviste. Le cinéma aurait ainsi institué dans l'histoire « le groupe le plus étendu d'hommes qui se ressemblent, qui sont le même homme, qui « accomplissent également quelques actions d'un certain genre, et visent à un but communément désiré » (Ibid, p.19). Jamais les effets d'un médium n'avaient engendré des conséquences d'une portée aussi universelles ; telles les mathématiques ou la biologie, la science du cinéma – la filmologie – permet aux hommes de « poursuivre les « idées », les intuitions les *mieux* partagées, les plus aptes à être mises en commun » (Cohen-Séat 1959, p.28). Si après la guerre l'homme veut parler aux peuples les uns des autres et commencer à éliminer l'incompréhension et la peur de l'autre, mieux comprendre ce qui les unit, mieux comprendre le médium universel par excellence qu'il a sous la main est de

première importance. C'est à peine si Cohen-Séat ne prétend pas que la Seconde Guerre mondiale aurait pu être évitée si son initiative filmologique n'avait pas été entamée plus tôt. Le cinéma déborde les frontières, remet en question la notion de *popularité* : le cinéma parle à tout le monde de tout le monde. Selon Cohen-Séat, l'humanisme que représente le cinéma tient à son rôle dans l'*idée de civilisation* propre à l'idéal positiviste de l'évolution de la pensée humaine :

« Cette idée suppose que l'homme est capable de créer les conditions de sa vie supérieure. La civilisation a pour but l'épanouissement de la vie humaine, ou plutôt elle suppose que, dans la marche de l'humanité vers une fin que nous ignorons, l'épanouissement de la vie humaine constitue, selon notre logique, une condition primordiale » (1958, p.30).

Le cinéma, progrès scientifique inouïe, ne peut que permettre le salut de l'homme - à moins qu'on refuse de déceler ses lois immuables et de les *utiliser* à cette fin. Il faut donc agir rapidement. Le cinéma recèle trop de mystère. Il faut *comprendre* ce qui *permet* au cinéma d'être cette force socioculturelle jusque-là jamais vue, c'est-à-dire une force socioculturelle *universelle*.

Car si ce que nous venons de dire peut être potentiellement vrai pour toutes les iconographies signifiantes – « du vase étrusque au vitrail et à l'image d'Épinal » (Ibid, p.33)(voir Fig.2) – ces derniers étant tous, eux aussi, des forces socioculturelles, il faut ajouter à la révolution en étendue du cinéma le problème de sa « révolution en profondeur » (Ibid, p.34). En d'autres termes, il faut déterminer *comment* le *discours filmique* permet de renverser les barrières existantes entre les groupes humains tels qu'on l'observe. Il faut déterminer en quoi son *efficience* le distingue des autres formes d'iconographies signifiantes. Il s'avère donc *urgent* que ce nouveau rapport au monde, que manifestement propose le cinéma en tant qu'il est une sorte de *fait social total*, soit mieux compris et orienté vers le salut de l'homme. Sans compter que c'est bel et bien cette révolution en profondeur qui justifierait l'établissement d'une discipline filmologique, l'iconographie signifiante du cinéma se détachant des autres en tant qu'elle « constitue[rait] une entreprise rationnelle relativement unifiée par un ensemble de méthodes, de problématique et de concepts communs, lesquels sont sujet à des transformations dans le temps » (Albera et Lefebvre 2009, p.36).

II.5. La révolution en profondeur du cinéma

Qu'est-ce qui distingue aussi brutalement, donc, le cinéma des autres iconographies signifiantes ? Pour démontrer la révolution en profondeur du cinéma, l'argumentation de Cohen-Séat sera en deux temps. D'abord, il décide de démontrer que le film n'est pas et ne peut pas devenir un *langage verbal*. Puis, il démontre que « dans l'étude de la *communication filmique*, l'élimination de l'idée de langage n'entraîne pas celle de *discours* » (Cohen-Séat s.d., p.39).

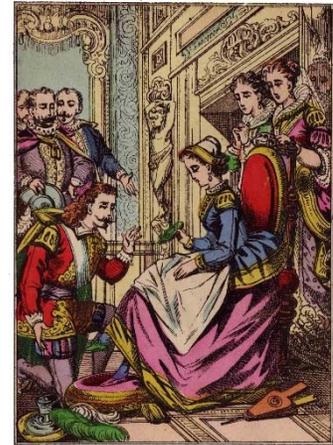


Fig.2 : « À des titres et à des degrés très divers, toutes les iconographies signifiantes, du vase étrusque [gauche] à l'image d'Épinal [droite], ont une portée semblable » (Cohen-Séat 1958, p.33).

Mais serait-ce que Cohen-Séat s'improvise sémiologue ? Nous y reviendrons.

Tout d'abord, évaluons les observations de Cohen-Séat, ce qui n'est pas une mince affaire. Une des premières manœuvres de Cohen-Séat sera d'opposer les techniques verbales – presse, littérature à gros tirage, téléphone, radio – aux techniques visuelles⁸ – cinéma et télévision. Cohen-Séat nomme ainsi les premières techniques en tant qu'ils sont tributaires du langage verbal, qu'il entend comme « tout système de signes convenus pouvant servir à l'échange de communications entre des individus » (Ibid, p.40). Pour un même discours à être communiqué, le langage peut être *présenté* de manière orale (discours ou conversation dialoguée), écrite (presse) ou par transmission (téléphone, radio). Ainsi, bien que la radio-transmission ait pu apporter, par son instantanéité, une révolution *en étendue*, elle n'a pas apporté, contrairement au cinéma, une révolution *en profondeur*, car « quant à la matière ainsi transmise, il faut bien convenir qu'elle se distingue

⁸ Nous nous devons d'ajouter ici une précision importante. Dans le texte de 1948 ou 1949 (le texte est non daté) « Le discours filmique », Cohen-Séat utilise plutôt le terme de *communication filmique* qui a lieu selon une *signification particulière*, différente du langage. Alors qu'il revient sur cette même approche en 1959 dans son texte « Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle », il utilisera le terme de « technique visuelle », technique qui produit une « information visuelle », vraisemblablement pour y rajouter le médium télévisuel. Pour les besoins de la cause, nous avons préféré les termes « technique visuelle » et « information visuelle », qui soulignent mieux selon nous l'esprit de Cohen-Séat et l'opposition « technique visuelle » / « technique verbale », « information visuelle » / « langage ».

encore à peine de ce qui forme la matière de l'imprimé » (Ibid, p.42). Ainsi, l'émetteur des techniques verbales est compris par le récepteur parce que ce dernier dispose du langage utilisé; toute communication est donc « toujours semblablement *secondaire* d'une technique commune » (Ibid, p.43). Mais en ce qui a trait au cinéma et à la télévision, quelle technique commune possédons-nous ?

Que cette technique commune relève également du langage verbal, l'idée est fort bien répandue à l'époque de Cohen-Séat, et il le sait. C'est d'ailleurs précisément cette ambiguïté qu'il veut exploiter : le cinéma a toutes les allures du langage verbal, mais il ne faut pas se fier à cette image qu'on s'en fait, ou du moins, il faut en tirer des leçons. Il est vrai, après tout, que « toute réalité filmique, se trouve normalement élaborée et présentée en fonction d'une signification, et donc « *veut dire* » quelque chose » (Cohen-Séat 1948, p.241). D'autre part, rajoute-t-il, « il est incontestable que cette signification donne au spectateur un *sentiment de comprendre* » (Ibid, nous soulignons). Cohen-Séat nous rappelle toutefois qu'il ne s'agit pas de crier au langage verbal dès qu'on en retrouve les apparences : en parlant aussi bien du langage des fleurs et des rêves, « si tout ce que l'on peut interpréter en quelques manières est un langage, le mot n'a plus alors d'autre sens que celui-là, tellement creux qu'on y peut mettre n'importe quoi » (s.d, p.40). Mais c'est précisément sur cette ambiguïté du *vouloir dire* (= différence entre le désir de signification et le contenu des signes) et du *sentiment* de comprendre où le bât blesse. Comment pouvons-nous affirmer que les iconographies signifiantes émanant des techniques visuelles sont des systèmes de signes convenus ? Comment pouvons-nous affirmer que ce qui est exprimé est ce qui est reçu, ou du moins que l'absence de confusion des esprits sur un point donné – manifeste pour n'importe quelle *compréhension* d'un film - est due à une *mauvaise* émission des signes d'un film ou une *mauvaise* réception de ces derniers (ce qui insinue un cadre de référence *approprié*) ?

Pour plusieurs raisons, Cohen-Séat affirme que nous ne pouvons pas. En premier lieu, les iconographies signifiantes des techniques visuelles ne sont pas des signes : ce ne sont pas des signes naturels (ne découlant évidemment pas d'un rapport direct, naturel, à la chose signifiée) ; ce ne sont pas des signes expressifs (car il y est représenté de manière symbolique des formes du langage ou du discours sans que j'aie à décider de ce qu'il représente pour les comprendre) ; et ce ne sont surtout pas des signes artificiels (au sens où pourrait l'être la parole dans sa nature volontaire et plus ou moins collective). De cette première constatation, nous comprenons alors,

selon Cohen-Séat, que les représentations des techniques visuelles, bien qu'elles ne soient pas des signes, *fonctionnent comme des signes* : c'est ce qui cause en nous une intuition de juger et de raisonner :

« ce sont encore des images réelles, qu'une vue *directe et immédiate* transforme en un objet de pensée actuellement présent à l'esprit, et saisi dans sa réalité individuelle. [...] ces images, élaborées en système dont une partie (un aspect, un objet) est déterminée, engendrent une connaissance qui nous est donnée d'un seul coup, non seulement des choses, mais aussi des choses dans une ou plusieurs séries de leurs rapports. C'est pourquoi, en suivant des représentations, nous passons sans cesse d'une intuition à une autre, avec l'intuition supplémentaire de juger et de raisonner » (1948, p.241, nous soulignons).

Ce terme omniprésent « d'intuition » souligne notre rapport *passif* avec les iconographies signifiantes des techniques visuelles par rapport à la relation *active* qui serait entretenue avec les techniques verbales. Avec le verbal, nous devons explorer et trouver une acceptation convenable dans l'épaisseur sémantique d'un mot et des sens du vocabulaire qu'il possède. Au contraire, dans l'image filmique (ou télévisuelle) la signification est directement engendrée : c'est l'image elle-même qui nous est présentée, belle et bien réelle mais transfigurée, « représentative, certes, mais subjectivement réelle » (s.d, p.43). Autonomie, donc, du phénomène filmique. Lors du visionnement d'un film, l'individu peut interpréter ou non, après coup, ce qu'il a vu, mais cela n'empêchera pas qu'il a bel et bien *compris le film* et l'interprétation devra toujours se faire après coup.

C'est alors que Cohen-Séat fait sa déclaration la plus surprenante. Prévoyant ses détracteurs, il admet que ce qu'il vient de décrire n'est ni plus ni moins que la réalité du phénomène artistique : d'abord une signification directement engendrée ; puis une intuition d'une représentation à partir d'une réalité ; finalement une interprétation. Mais en aucun cas, précise-t-il, il ne considère que le cinéma n'est pas un art : c'est d'ailleurs précisément pourquoi il n'est pas langage. Mais si les autres arts figuratifs, ces autres iconographies signifiantes, ne sont pas langage, elles permettent néanmoins la confusion des esprits sur un point donné, *comme un langage* : elles sont *re-présentation* et non *présentation*; *figuration* et non *transfiguration*. Avant le cinéma, « l'art [...] c'était ce qui correspondait le plus intensément à tel ou tel groupe social [...] » (Cohen-Séat 1958, p.21). Avant le cinéma, le rapport entre le créateur et le public était *convenu*. Or, nous

l'avons dit, le cinéma vient bouleverser cette notion de popularité : les arts figuratifs de l'époque des techniques verbales convenaient à l'analogie de ces techniques, elles étaient des pratiques au sens où elles désignaient des règles de conduite, c'est-à-dire une idée commune partagée par des initiés. Ainsi, les arts figuratifs de la tradition verbale ne sont ni langage, ni discours : elles sont la *destination* d'un discours, d'une pratique.

Arrivent les techniques visuelles, tout se chamboule. Le film n'est pas destination de discours, il n'est pas le lieu d'une *re-présentation* : il est la source d'une présentation, il est subjectivité réelle, il est lui-même discours ! Discours *en dehors* du langage verbal. Il n'est pas qu'une pratique – malgré qu'il le soit car il demeure un art– il est aussi une *praxis révolutionnaire*, un fondement pratique tout autre, « c'est-à-dire suffisant pour déterminer la volonté » (Cohen-Séat 1948, p.243). Les arts figuratifs avant le cinéma sont des pratiques basées sur le *fondement pratique* de l'écriture que, du reste, nous connaissons très bien : les linguistes nous ont permis de comprendre sa structure tandis que la sociologie nous a permis de comprendre son fonctionnement sur nos habitudes de pensée. Du côté sociologique, l'environnement immédiat de l'individu dans le fondement pratique de l'écriture est celui de sa société distinguée, de sa *psychologie différenciée* : une mise en commun de termes correspondants à une conception du monde y est établie. Les modalités principales de perceptions et de jugements « ne laissent passer les messages émané du monde extérieur que sous condition de leur incorporation à des structures perceptives et conceptuelles déjà préparées à les recevoir » (Cohen-Séat 1959, p.9), c'est-à-dire à une mise en forme classique de la sémantique. Cette mise en forme échapperait au cinéma selon Cohen-Séat.

Le fondement pratique du cinéma et des techniques visuelles, son efficience qui renverse le rapport populaire, pour Cohen-Séat c'est son *logomorphisme* : « la figuration (dessin, peinture, sculpture, etc.) est incompatible, à l'état statique, avec l'enchaînement discursif. [...] lorsque la conjonction (puis, donc, parce que) est proposée, dans l'intervalle des images elle le doit à une intervention extérieure à l'œuvre, rajoutée, et de caractère anesthétique » (s.d, p.45). C'est ce manque de précision dans l'effet de la signification qui fait que précisément le cinéma n'est redevable d'aucune technique verbale et donc n'est pas un langage. Le cinéma appelle donc une *praxis révolutionnaire*.

II.6. *Le fait social du cinéma*

Nous avons pu voir jusqu'ici que pour Cohen-Séat il existe une importante codépendance des effets du film et des effets du cinéma comme fait social, c'est-à-dire comme idée de civilisation : « le cinéma se propose à la fois comme chose à expliquer et comme un principe d'explication » (Cohen-Séat 1958, p.63) .

Au niveau social, le cinéma semble être le reflet d'un idéal de civilisation moderne, humaniste et universelle, c'est-à-dire une idée commune propre à la nature humaine. Ce reflet propre du cinéma, c'est ce que Cohen-Séat va appeler le fait cinématographique, en référence évidente au fait social de Durkheim, selon que le fait cinématographique « met en circulation dans des groupes humains un fond de documents, de sensations, d'idées, de sentiments, matériaux offerts par la vie et mis en forme par le film à sa manière » (Ibid, p.54). Le fait filmique, quant à lui, est l'étude de la confrontation en circuit fermé du spectateur et du film, mais c'est surtout l'étude de l'expérience qui *traduit* la nouvelle relation de l'homme au monde, l'interprétant, en somme, du fait cinématographique (Cohen-Séat 1959, p.10-11). C'est dans le fait filmique qu'est étudiée la manière propre qu'a le film de recréer les choses par son logomorphisme et donc d'interpréter une idée commune. La filmologie pour Cohen-Séat semble se constituer comme une discipline connexe à la sociologie qui est considérée comme la science ultime chez Comte. Le film interprète en somme une *praxis révolutionnaire* jusque-là inconnue à l'homme et qu'il faut mieux comprendre pour atteindre une nouvelle étape dans cette possibilité qu'a l'homme de créer les conditions de son épanouissement.

Il n'en fallait pas plus pour qu'un objet de recherche soit délimité, un objet qui devait révolutionner l'image que la culture a d'elle-même. Il s'agira de prime abord de respecter la division des tâches que l'objet complexe en soi impose. Chaque méthode, que ce soit l'esthétique, la sociologie, la psychologie ou l'étude du langage, pourra apporter au cinéma des précisions et le cinéma pourra leur en apporter en retour : il faudra d'abord traverser « cette période de désordre apparent et de fécondité réelle où chaque notion est étudiée à part et creusée à fond » (Cohen-Séat 1958, p.60-61). L'objectivité *complète* est impossible, alors nous devons garder en tête les hypothèses énoncées ; le but ultime, comme tout travail positif, est de déceler le fonctionnement

du cinéma à travers le film, de manière à mieux juger de son application à la culture, d'y établir un champ de validité pour toutes les approches des sciences humaines.

Ainsi se développa le projet ambitieux de filmologie de Cohen-Séat. Le cinéma y est un progrès scientifique de première importance, un fait social qui s'étudie en lui-même et qui *doit* être étudié pour rétablir un équilibre dans notre rapport au monde. Il s'avère donc le phénomène par excellence à être soumis aux disciplines académiques de l'époque qui sont rigoureusement inspirées par le positivisme. Le cinéma est le résultat de cette *idée de civilisation* de l'humanité, accomplissement indépendant d'actions d'un certain genre visant un but communément désiré : il est un phénomène nouveau aux lois immuables en attente d'être découvertes. Comme tout phénomène à valeur scientifique, il a d'abord passé par une étape théologique puis spéculative, desquelles Cohen-Séat tire ses hypothèses. L'étude du cinéma suppose, d'une part, que nous pouvons éclaircir nos connaissances sur les faits filmiques en ce qu'ils représentent les « idées », les intuitions les mieux partagées, les plus aptes à être mises en commun » (op. cit. Cohen-Séat 1959, p.30). Ces observations de Cohen-Séat, qui renversent la notion de « public » et de « popularité », sont renforcées par sa démonstration *linguistique* de l'efficiences du discours filmique qui n'est pas redevable au langage verbal mais qui représente tout de même une possibilité de communicabilité « avec et entre les systèmes mentaux sans commune mesure avec tous les témoignages que l'histoire des cultures met à notre disposition » (Cohen-Séat 1959, p.28). On comprend dès lors pourquoi la filmologie fut surtout reconnue pour avoir été le premier courant de pensée à développer un intérêt pour les tests d'électroencéphalogrammes sur des spectateurs.

À la lumière des ambitions de la filmologie mais aussi du soutien quasi immédiat qu'il a reçu du milieu universitaire français après la parution de *l'Essai*⁹, comment se fait-il, donc, que le mouvement soit tombé dans l'oubli ? Comme le souligne Edward Lowry, bien que la filmologie n'ait pas été en mesure de produire une théorie unifiée et synthétique du cinéma, il n'en demeure pas moins qu'elle a été une des premières à poser de manière très spécifique les questions devant se rapporter à l'étude du film et du cinéma (Lowry 1985, p.5). Ce sont ces questions qui influenceront grandement, en 1962, un jeune sémiologue français du nom de Christian Metz.

⁹ La destinée tragique du mouvement est très pertinente à sa compréhension. Toutefois, nous avons désiré demeurer du côté épistémologique de l'entreprise de manière à la comparer avec d'autres approches. Pour un compte-rendu passionnant de cette destinée, voir (Lefebvre 2009)

Les liens entre Metz et la filmologie sont très peu relatés et nous aimerions maintenant démontrer qu'ils sont pourtant très importants. On se limite la plupart du temps à souligner que Metz emprunte de Cohen-Séat les concepts de « fait cinématographique » et « fait filmiques » sans la connotation révolutionnaire que ce dernier pouvait y attribuer. Nous montrerons dans la suite de ce travail que ce seul emprunt mérite d'être nuancé et qu'il ne témoigne pas à lui seul de l'influence majeure que le courant ait pu avoir sur Metz. Le point de vue de D.N Rodowick à propos des liens de Metz avec la filmologie reflète bien la pensée courante au sein des études cinématographiques à ce sujet, point de vue que nous aimerions actualisé, voir dépassé :

« Metz's frequent references to the movement, which often reveal both admiration and an internal struggle with its scientific aspirations, project a certain shared vision with filmology – that the « filmolinguistic » or cine-semiological enterprise is in many respects indebted to both criticism and history yet remains epistemologically distinct from them » (2014, p.152-153).

Nous sommes d'avis que notre conception des études cinématographiques bénéficierait grandement d'une certaine révision de la nature de ce lien entre Metz et la filmologie. Il est faux de croire que Metz se dissocie du mouvement filmologique à cause de son aspiration scientifique. En fait, nous aimerions démontrer que Metz désire plutôt insuffler *davantage* de scientificité à un mouvement qu'il considère comme trop *idéologique*. Cette idéologie, il accuse Cohen-Séat de la propager dans son approche maladroite d'une sémiologie du cinéma, approche qu'il proposera d'ajuster. La filmologie a flanché, Metz veut la redresser.

III. L'objet d'étude « cinéma » dans la sémiologie de Christian Metz

Q : Am I correct in saying that your work is not oriented toward values, ethical or aesthetic, but toward description, exposition, and a science ?

M : Oh yes, a science, except that science is a big word. You know, in physics, in chemistry, the people who are really informed are not sure what they are doing is science. So, how could I be sure that what I am doing is science ? Science remains the goal, but I would hesitate to use the word science except as a very far away target – a direction of mine.

- Christian Metz, *The cinematic Apparatus as Social Institution – An interview with Christian Metz*

Si les hypothèses de Cohen-Séat sur l'objet d'étude « cinéma » concernent dans un premier temps l'aspect sociologique du cinéma (= fait cinématographique/public) et dans un deuxième temps l'aspect non langagier du cinéma = (fait filmique/efficacité du discours filmique), Metz semble vouloir réduire la portée des hypothèses à l'endroit de l'objet d'étude « cinéma » : elles devront se limiter, du moins dans un premier temps, au discours filmique comme objet de signification. Nous verrons toutefois que si la portée de l'entreprise est davantage circonscrite, elle semble tout de même s'inscrire, comme la filmologie, dans l'objectif ultime de fournir aux hommes les instruments qui leur permettront de circonscrire concrètement l'étendue du cinéma. Observons d'abord les hypothèses de Metz et comment il en arrive à s'intéresser à l'aspect langagier du cinéma.

III.1. L'héritage structuraliste

Il est d'abord important de souligner que bien que Metz semble être un cinéophile et un lecteur des écrits théoriques sur le cinéma, il se considère d'abord et avant tout sémiologue. Rien ne nous porte à croire qu'il se considère comme homme de cinéma, au contraire. Permettons-nous

donc d'abord une précision primordiale qui n'est que très peu souvent soulevée à son sujet, encore aujourd'hui : Metz n'a aucunement l'ambition d'élaborer une théorie complète du fait filmique, malgré qu'il croie en sa valeur. En revanche, il a l'intention d'élaborer une théorie complète de la *sémiologie du cinéma*, qui elle s'inscrit dans une théorie complète du fait filmique, mais surtout, dans une théorie complète du fait sémiologique, cette « étude des mécanismes par lesquels les hommes se transmettent des significations humaines dans des sociétés humaines » (Metz 1964, p.90). Nuance importante qui mérite des précisions.

En 1963, le jeune Christian Metz devient associé à l'École Pratique des Hautes Études sous la tutelle de Roland Barthes. À l'époque, l'institution est reconnue entre autres pour son penchant structuraliste, mouvement en devenir qui s'oppose à l'existentialisme et au curriculum traditionnel de la Sorbonne. Pour bien comprendre le structuralisme, dont les maîtres à penser de Metz Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss furent des figures marquantes, permettons-nous d'opérer une légère digression de manière à mieux comprendre la place que le structuralisme occupe parmi la sémiologie et la linguistique.

Pour le Roland Barthes des années 50, le structuralisme n'est pas (encore) un mouvement, mais bien une *activité*, un mode de pensée, « la succession réglée d'un certain nombre d'opérations mentales » (Barthes 2002a, p.467). Cette succession réglée est la suivante : *l'homme structural* prend un objet naturel, le décompose et le recompose de manière à reconstituer les règles de fonctionnement de l'objet. Une structure est invisible, mais potentiellement intelligible, dans l'objet naturel : dans la recombinaison de l'activité structurale, elle devient visible selon un simulacre. Ainsi, le structuralisme n'a aucunement la prétention d'expliquer ce que *sont* les objets naturels, il n'a de mots que pour leur *fonctionnement*, ce qui le rapproche du positivisme et lui donne un caractère de scientificité. En tant qu'activité toutefois, et contrairement au positivisme à cet égard, ce n'est pas tant l'objet naturel qui est important, mais plutôt l'activité qui mène à son simulacre, c'est-à-dire l'intellect qui est ajouté à l'objet naturel et qui permet le simulacre ou l'objet nouveau, dévoilé. Cette addition a une valeur anthropologique, « en ceci qu'elle est l'homme même, son histoire, sa situation, sa liberté et la résistance même que la nature oppose à son esprit » (Ibid, p.468). L'activité structuraliste tend donc à une scientificité mais aussi à une conscience critique qui ne se laisse pas duper par l'apparence des choses et qui ne tente pas d'édifier cette apparence. Cette approche de Barthes n'est pas sans rappeler celle de Lévi-Strauss, autre figure

marquante du structuralisme, qui en étudiant les mythes, par exemple, ne prétend pas démontrer « comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu » (cité dans Giddens 1987, p.87, traduction tirée de Lévi-Strauss 2009, p.20).

Pour l'homme structural, ce qui concerne les sciences humaines, c'est-à-dire tout ce qui est *donné à l'homme*, est toujours *déjà* humain - « jusqu'à la forêt et au fleuve que nous traversons lorsque nous voyageons » (Barthes 2002a, p.471). Ainsi, la nature sociale n'est *que* fabrication de sens, c'est-à-dire que la *vie*, au sens de la vie vécue, ne serait qu'une « totalité indiscernable de structures et de formes » (Barthes 2002c, p.825). C'est dans son livre *Mythologies* [1957] que Barthes démontre que cette fabrication de sens tend à se naturaliser et donc à être indiscernable,

d'où l'exemple du mythe : le mythe serait un métalangage qui naturalise un concept linguistique de base, déformant le sens initial du langage sur lequel est basé le mythe sans

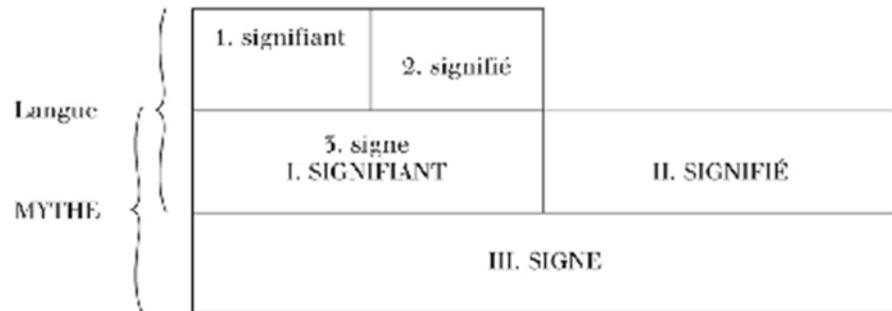


Fig.3 :Structure métalangagière du mythe Roland Barthes, « Mythologies ». Dans *Œuvres complètes : 1942-1961*, 2002, p.828. Paris : Éditions du Seuil

l'épuiser, ce qui fait que le mythe « est toujours un vol de langage » (Ibid, p.843) (voir Fig.3). Le rôle du mythologue, homme structural avant la lettre, est de démystifier, de déchiffrer le mythe, c'est-à-dire de le décomposer en ses formes linguistiques de base et le recomposer en sa structure. C'est ainsi que si le mythe est métalangage, il est une unité de signification, et donc relève de la sémiologie, la science des formes en tant qu' « elle étudie des significations indépendamment de leur contenu » (Ibid, p.825). Si la sémiologie fut d'abord appliquée par Ferdinand de Saussure au système de significations de la *langue* et s'en était jusque-là limitée, Barthes le mythologue décide d'appliquer la sémiologie à la démystification des mythes, à un autre système de significations que la langue mais qui lui est tout de même relié. Lentement, nous comprenons mieux la motivation du sémiologue français : il veut réaliser le *rêve saussurien*, il veut développer une sémiologie générale de la culture.

Dans son manifeste *Élément de sociologie*, Barthes précise que ce projet grandiose requiert l'activité structurale : « le but de la recherche sémiologique est de *reconstituer* le fonctionnement des systèmes de signification autres que la langue *selon le projet même de toute activité structuraliste* [...] » (1964a, p.132, nous soulignons). On voit bien comment la sémiologie est ici considérée comme intrinsèquement liée à une activité structurale selon qu'elle *reconstitue* le fonctionnement des systèmes de signification. Mais l'exigence du mode de pensée structural n'est pas la seule exigence de la sémiologie de Barthes et le sémiologue énonce deux autres règles méthodologiques primordiales à la recherche sémiologique : le principe de pertinence et le choix d'un *corpus*.

Issue de la linguistique, le principe de pertinence restreint la description des faits rassemblés à un seul point de vue. Ainsi, d'un point de vue sémiologique « le phonologue, par exemple, n'interroge les sons que du point de vue du sens qu'ils produisent sans s'occuper de leur nature physique, articulatoire » (Ibid, p.132-133).¹⁰ Mais si la sémiologie structurale se concentre sur la *signification* des objets analysés, il n'en demeure pas moins que l'objectif ultime demeure d'ériger l'activité structurale en science unifiée des sciences humaines, objectif qui n'est pas sans rappeler l'idéal positiviste : *pour l'instant*, la sémiologie ne fait pas intervenir les autres déterminants - psychologiques, sociologiques, physiques – des objets analysés : elle ne se concentre que sur la signification; mais lorsque ceux-ci, tout comme la sémiologie, auront reconstitué le fonctionnement de leurs propres systèmes aussi loin que possible, alors ils pourront être appelés à s'unifier dans la *science structurale unique des sciences humaines*.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas précipiter les choses et le principe de pertinence est pour l'instant de rigueur. C'est ce principe qui entraîne chez l'analyste le besoin de définir un corpus. Car s'il faut reconstituer un système, il faut d'abord déterminer un ensemble de faits sur lesquels nous voulons travailler et s'en tenir. Le corpus est donc pour Barthes « une collection finie de matériaux, déterminée à l'avance par l'analyste, selon un certain arbitraire (inévitabile) » (Ibid,

¹⁰ Par exemple, dans sa linguistique Saussure délimite d'abord son champ d'enquête pour comprendre les dynamiques plus générales du système langagier. Du langage il reconnaît deux dimensions fondamentales : le système abstrait de règles qui constitue n'importe quel système de langage à un moment précis dans le temps (la langue) et les occurrences hétérogènes des actes de paroles auxquelles s'engage chaque individu (la parole). Ainsi, en décidant de se concentrer sur la *langue*, son resserrement sert à séparer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire mais surtout à souligner que la langue peut servir « comme norme à toute autre manifestation du discours ». (Saussure 1915, p.9; dans Wolfe 2010, p.234)

p.133). Ce corpus doit guider notre étude et l'objectif est de le saturer. Le corpus devrait être le plus homogène possible, et s'il advenait qu'on devait y retrouver des substances mêlées, alors c'est l'articulation systématique de ces substances sur lesquelles il faut se concentrer. Finalement, on préférera un corpus varié mais resserré dans le temps. Cette étape préalable est sans aucun doute en partie arbitraire, mais il en va là d'une exigence même de la recherche sémiologique, car son but « est précisément de découvrir le temps propre des systèmes, l'histoire des formes » (Ibid, p.134) : on ne peut présumer les rythmes de changement des systèmes.

Nous pouvons donc voir que, mis à part ce concept de « l'activité structuraliste de l'homme structural » qui se méfie de l'apparence positive des choses, la sémiologie structurale de Barthes et Lévi-Strauss répond à des principes positivistes que nous avons déjà rencontrés dans le projet filmologique : les langages coextensifs de la langue, à l'image de la langue, sont des objets qui répondent à des lois, « une manière de base aux lois de sélection naturelle » (op.cit, Cohen-Séat 1958, p.26) ; les langages coextensifs de la langue, jusqu'ici considérés spéculativement, doivent s'inscrire dans une théorie rigoureuse d'une sémiologie générale de la culture ; chaque science déjà établie tire ses principes de pertinence de l'objet à *scientificiser* selon son point de vue et en tire un corpus ; lorsque chaque système ainsi constitué est complété, on les fait intervenir dans une synthèse unificatrice qui permet à l'homme d'avoir une meilleure emprise sur l'aspect naturalisé des choses.

III.2. La sémiologie à travers le cinéma

Armés de ces précisions à propos du structuralisme et de la recherche sémiologique, nous sommes désormais en meilleure position pour démontrer notre point de vue selon lequel la sémiologie du cinéma de Metz s'inscrit *d'abord* dans une théorie complète du fait sémiologique. Car lorsque Metz entreprend d'étudier le cinéma, c'est pour étudier l'objet de la même manière que Barthes aborde le mythe dans *Mythologies* : il s'agira de montrer que le cinéma est un métalangage, qui ne fonctionne pas *précisément* comme une langue, mais dont on peut découvrir la structure coextensive par un simulacre. Or le projet de Metz est drôlement ambitieux : contrairement aux mythes, il concerne un phénomène qui est d'une certaine façon doublement

représentatif par son articulation d'images. Alors que l'image est traitée avec peu d'intérêt par Barthes à l'époque de *Mythologies* - il ne fait alors que soumettre l'hypothèse que cette dernière s'accorderait au même type d'étude que le mythe (2002c, p.824) - elle inquiète de plus en plus ce dernier dans l'élaboration d'une science générale des signes de la culture : « [...] si l'image est d'une certaine façon *limite* du sens, c'est à une véritable ontologie de la signification qu'elle permet de revenir. Comment le sens vient-il à l'image ? Où le sens finit-il ? » (1964b, p.40). C'est donc bel et bien à cet obstacle, à cette ultime résistance à la sémiologie générale de la culture, que Metz s'adresse.

C'est ainsi qu'il se met au boulot. Mais dès son premier article, *Cinéma : langage ou langage* [1964], quelque chose d'inusité survient. Dans le même numéro de la revue *Communications* où paraît *Élément de sémiologie* - numéro 4 du journal *Communications* - et où Barthes écrit que la recherche sémiologique doit se faire *dans l'esprit de l'activité structuraliste*, Metz écrit ceci :

La démarche qui conçoit et fabrique tous ces *produits* est largement la même : l'objet naturel (langage de l'homme ou lait de la vache) est considéré comme un simple point de départ. On l'analyse, au propre comme au figuré, on isole ses éléments constitutifs, c'est le moment du *découpage*, comme au cinéma. Puis ces éléments sont répartis en catégories isofonctionnelles [...]. C'est le moment de la *paradigmatique*. Mais tout cela n'est que préparatif, comme l'était pour Eisenstein le tournage séparé de chaque « plan ». Le grand moment, celui que l'on attend, celui auquel on pensait depuis le début, c'est le moment *syntagmatique*. On reconstitue un double de l'objet initial, un double totalement pensable puisque pur produit de la pensée : c'est l'intelligibilité de l'objet devenue elle-même un objet. Et l'on ne considère nullement que l'objet naturel a servi de *modèle*. Bien au contraire, c'est l'objet construit qui est un objet-modèle, l'objet naturel n'a qu'à bien se tenir (1964, p.55).

Metz, par son étude du cinéma – en cours à l'époque – se sent obligé de se distancier de ses maîtres à penser : le structuralisme ne considère nullement que l'objet naturel a servi de *modèle* et cette approche est incompatible à une sémiologie du *cinéma*. La sémiologie générale structuraliste de Barthes et Claude Lévi-Strauss est utopiste : elle est drôlement efficace en dehors de l'étude du cinéma, et cela ne fait que souligner sa pertinence selon Metz à l'égard de ce qu'il appelle des systèmes transverbaux (= contes, mythes). Mais Barthes avait raison de se méfier du système d'articulation des images. Ce que Metz reproche au structuralisme, c'est d'avoir décrété que la

structure de signification de la linguistique - qui est au fond une science issue de l'application de la sémiologie à l'objet langue - devait s'appliquer à chaque objet signifiant : « les post-saussuriens sont plus saussuriens que Saussure : cette sémiologie dont rêvait le linguiste, ils la bâtissent carrément comme une translinguistique » (Ibid, p.73) (voir Fig.4). Le structuralisme n'accueille pas l'altérité propre du film et les problématiques qu'il pourrait émettre. Pour l'homme structural, il ne s'agit pas *d'apprendre* de l'objet naturel, mais de s'en *méfier* de manière à permettre à l'homme de se *retrouver*, retrouver « son histoire, sa situation, sa liberté et la résistance même que la nature oppose à son esprit » (op.cit Barthes 2002a, p.40) : l'objet naturel, ou le phénomène réel du positivisme, recèle une structure qu'il naturalise, qui est latente dans l'objet (= des lois). Il ne s'agit pas alors de démontrer *comment* les hommes pensent *dans* les mythes et, par exemple, comment les mythes peuvent, en retour, *problématiser* l'existence, c'est-à-dire à nous questionner sur l'éthique même de *dire* les mythes ; il s'agit plutôt de découvrir un possible latent dans les mythes, une manière de dire les mythes qui est intrinsèque à l'objet, une structure que la linguistique nous permet de découvrir et qu'il faut re-découvrir sans cesse pour se re-trouver, pour ne plus douter du rapport de soi-même à ses perceptions de l'objet naturel, pour découvrir « comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu » (op.cit. Lévi-Strauss p.42). Le mythe possède donc une part ombrageuse, un possible latent, mais qui est toujours *réalisable*, c'est-à-dire qui peut toujours être exposée par l'activité structurale qui suppose la structure de signification linguistique : « le possible est exactement comme le réel, il ne lui manque que l'existence » (Lévy 1995, p.14)¹¹. Selon Metz, si la sémiologie veut vraiment être générale, elle

¹¹ Pierre Lévy, s'inspirant de Gilles Deleuze, distingue l'activité de réalisation, d'actualisation et de virtualisation. Pour l'auteur, la réalisation d'un possible n'implique pas *d'invention* à proprement dit, « le possible se [réalisant] sans que rien ne change ni dans sa détermination ni dans sa nature », la différence entre un possible et le réel étant « purement logique » (1995, p.14). Ainsi, le virtuel s'oppose au possible non pas en tant qu'il est statique et déjà constitué mais en tant qu'il est « le nœud de tendances ou de forces qui accompagne une situation, un événement, un objet ou n'importe quelle entité et qui appelle un processus de résolution : l'actualisation. » (Ibid). De cette façon, l'entité, ou ce que Deleuze appelle *l'état de choses*, porte en elle cette problématique : « le problème de la graine, par exemple, est de faire pousser un arbre. La graine « est » ce problème, même si elle n'est pas seulement cela » (Ibid). En effet, la graine n'est évidemment pas qu'un *problème* mais est aussi une entité de réalisation concrète et possible. Or, « cela ne signifie pas qu'elle « connaisse » exactement la forme de l'arbre qui, finalement, épanouira son feuillage au-dessus d'elle. *À partir des contraintes qui sont les siennes*, elle devra l'inventer, le coproduire avec les circonstances qu'elle rencontrera » (Ibid, nous soulignons). L'actualisation n'est alors pas le *choix* approprié d'une manière de dire quelque chose, c'est le choix de le dire *en lui-même* : « c'est l'invention d'une forme à partir configuration dynamique de forces et de finalités » (Ibid, p.15). La virtualisation, en revanche, est le mouvement inverse : « virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité en direction de cette interrogation et à redéfinir l'actualité de départ comme réponse à une question particulière » (Ibid, p.16). Le virtuel ne s'oppose donc pas au réel, mais à l'actuel : « l'actualisation allait d'un problème à une solution. La virtualisation passe d'une solution donnée à un (autre) problème. Elle transforme l'actualité initiale en cas particulier d'une problématique plus générale, sur laquelle est désormais placé l'accent

devra assouplir le modèle *dur* de la linguistique et c'est l'étude du cinéma qui permet de développer une avenue en ce sens : une nouvelle science doit être établie de manière à contribuer à la sémiologie générale et elle se doit d'être issue de la confrontation de la sémiologie à l'objet d'étude « cinéma ». (voir Fig.5)

Structure de la recherche sémiologique chez Barthes

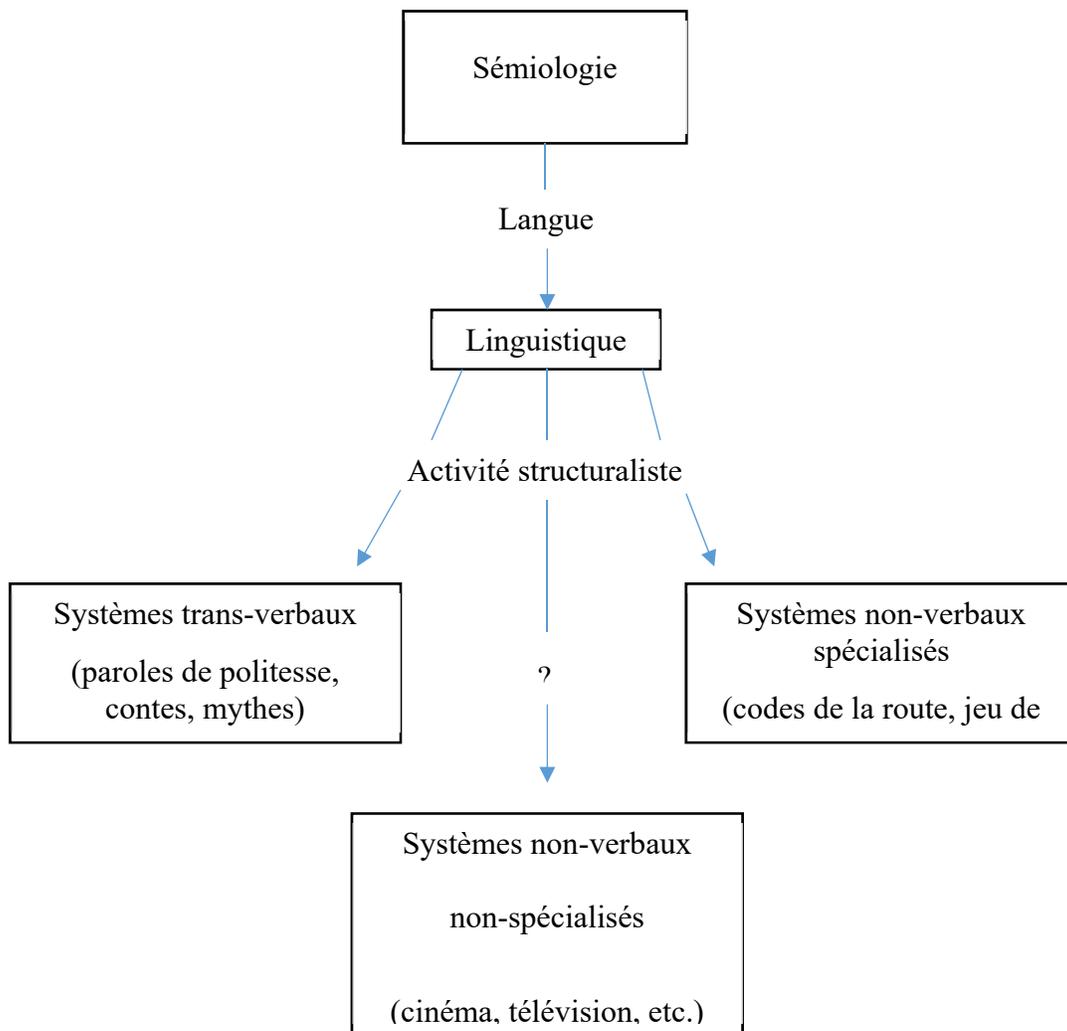


Figure 4

ontologique » (Ibid, p.16). Nous verrons que ce déplacement ontologique est caractéristique de ce que Rodowick appelle la vie virtuelle du film et est central dans la question d'une philosophie *d'après* le cinéma.

Structure de la recherche sémiologique chez Metz

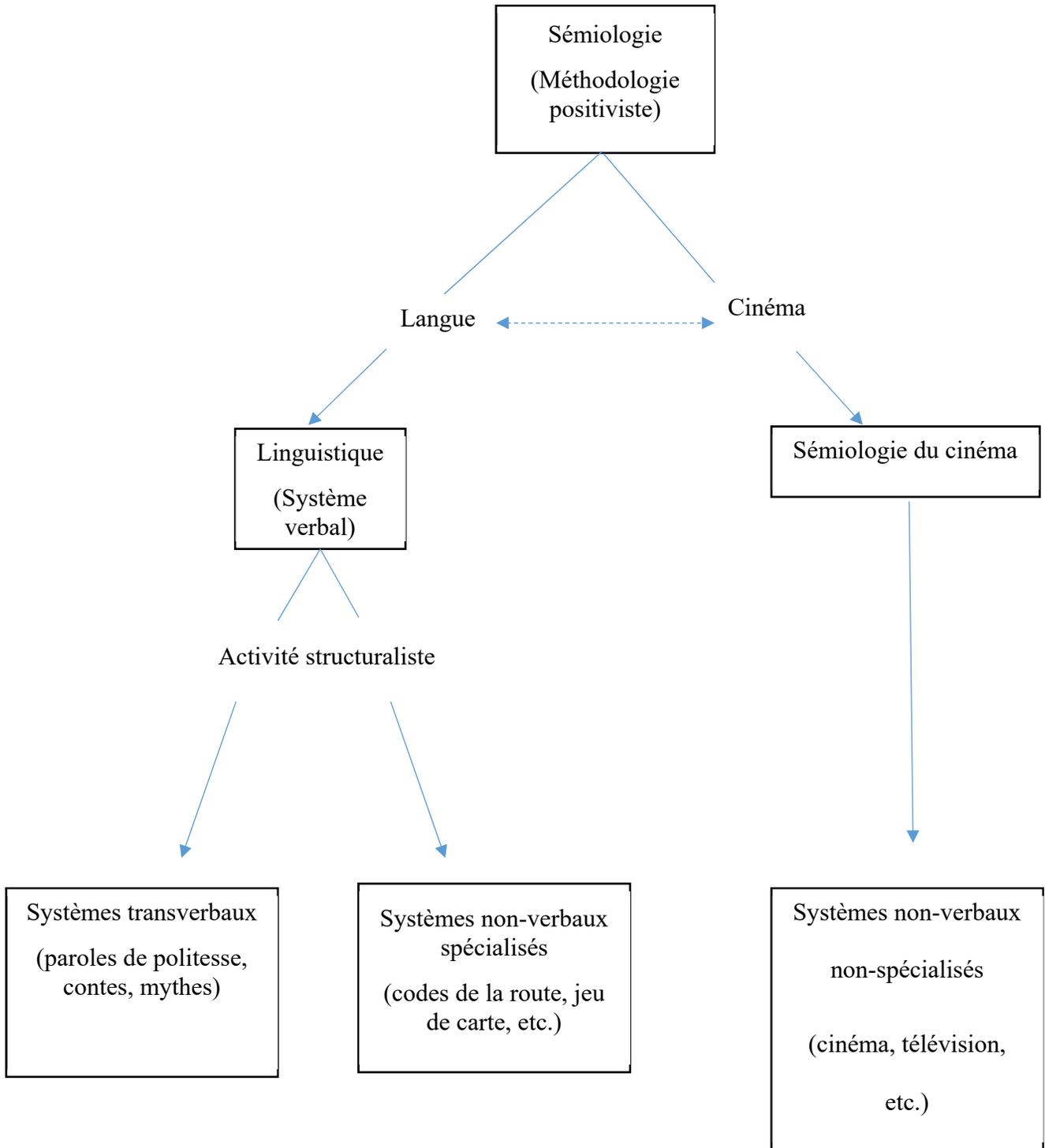


Figure 5

Cette réaction de Metz est-elle si surprenante ? Ironiquement, si on considère l'influence de la filmologie sur son approche, elle le devient beaucoup moins. Nous avons vu plus haut que Metz était plutôt explicite dans sa proposition de thèse d'état quant à l'influence de la filmologie. Sa méthodologie en est d'ailleurs beaucoup plus influencée que par le structuralisme. Le jeune Metz écrit :

« La méthode qui (sans avoir été délibérément choisie au départ) s'est de plus en plus répandue dans les travaux de filmologie est la suivante : tel chercheur qui (pour prendre un exemple) travaille sur le rythme EN GÉNÉRAL, se met à étudier le rythme AU CINÉMA (et dans cette mesure devient « filmologue »). Ce faisant, il se penche sur un cas particulier de rythme, et s'efforce d'appliquer et d'adapter à ce cas les connaissances et les idées qu'il a sur le rythme – mais par choc en retour, ces idées peuvent être enrichies, voire plus ou moins modifiées, par l'étude du rythme CINÉMATOGRAPHIQUE comme tel » (cité dans Lefebvre 2009, p.59 - 60).

En fait la filmologie n'a là rien de très révolutionnaire, elle ne fait que respecter le principe positiviste qui postule que ce qui semble nécessaire doit être démontré : on favorise le relatif à l'absolue (= *si cela est vrai alors ...*). De l'étude de la *langue*, le structuralisme déduit quant à lui une nécessité linguistique à chaque objet signifiant : là est son erreur selon Metz, les hypothèses et l'observation du fait filmique n'ont pas été posées. La sémiologie ne peut pas se faire selon un principe a priori qui s'appliquerait à toutes les sciences humaines et c'est la résistance du fait filmique qui dévoile cette réalité au grand jour et qui rend Metz critique de ses maîtres à penser. Suivant les enseignements de Cohen-Séat, « à côté d'un vaste champ théorique, et à travers lui » (Cohen-Séat 1958, p.62-63), Metz prépare une action pratique, efficace et raisonnable qui *considère* néanmoins la linguistique, tout en s'incluant dans la sémiologie (voir Fig.5). Il faut donc nuancer nos propos quand on affirme unilatéralement que Metz *fait de la linguistique avec le cinéma*¹². À cet égard, la perspective sémiologique de Metz rejoint celle de Tzvetan Todorov quand il déclare que

¹² Par exemple, l'affirmation de Deleuze qui voit dans la sémiologie du cinéma un équivalent de la dichotomie entre phénotexte/génotexte nous semble un peu précipitée (voir Deleuze 1985, chap.2 p.38-61).

« la sémiologie doit quitter cet état de dépendance [à la linguistique] si elle veut cesser d'être une science auxiliaire; son but ne peut pas se limiter à la recherche de ce qui correspond, dans les domaines divers, aux phénomènes linguistiques déjà connus [...] c'est plutôt à partir des autres systèmes de signification que nous pourrions reconsidérer le langage et réviser certaines de nos conceptions à son sujet » (1966, p.143)

Comme Cohen-Séat donc, Metz tirera ses hypothèses non pas de la linguistique, mais des écrits spéculatifs du cinéma, de ceux qui considèrent le cinéma comme modèle ; il fera un retour en arrière sur la théorie du cinéma mais s'assurera de reconfigurer ces lieux d'efficacités en s'assurant de ne pas s'égarer du modèle positiviste, en restant attentif à comment le cinéma peut nous aider à reconsidérer le langage, et le langage reconsidérer le cinéma. Or, le souci de rigueur exemplaire de Metz l'amènera devant un obstacle qui le tirailera durant toute sa carrière : si on peut beaucoup apprendre du système de significations du cinéma, si l'éthique du choix que nous avons de *dire* le cinéma est si importante, c'est parce qu'elle nous ramène à un constat qui ne nous était pourtant pas étranger : le cinéma est un art.

III.3. Discours filmique. Discours imagé

Suite à cet ajustement nécessaire face à une approche structuraliste jugée trop intransigeante, Metz s'engage donc à établir le principe de pertinence de l'étude des mécanismes de signification du cinéma. À travers des observations d'intervenants aussi variés que Roberto Rossellini, André Bazin, Edgar Morin, Bela Balazs et Alexandre Arnoux, Metz avance qu'il ne croit pas que les théories de montage souverain d'Eisenstein puissent être une source transposable d'hypothèses convenables pour l'étude de l'objet cinéma en tant qu'objet de signification. Les lacunes qu'il voit dans la théorisation de Eisenstein sont les mêmes que pour l'approche structuraliste *dure* : « le montage-roi est jusqu'à un certain point solidaire d'une forme d'esprit propre à « l'homme structural » (Metz 1964, p.57). Toutefois, les théories dites *phénoménologiques*, quant à elles, ne semblent pas plus appropriées. Ces approches qui considèrent « qu'une séquence de cinéma, comme un spectacle de la vie, porte son sens en elle-même, le signifiant n'y [étant] que malaisément distinct du signifié [...] » (Ibid, p.60), c'est pour Metz celle de Cohen-Séat, par exemple, dans le rapport

qu'il établit entre le fait filmique et le fait cinématographique, mais c'est aussi celle d'André Bazin et Étienne Souriau. Ces approches se doivent toutefois d'être modérées : « le cinéma n'est tout de même pas la vie, c'est un spectacle composé » (Ibid, p.61). Ainsi, en ce qui a trait au point de vue qui l'intéresse, c'est-à-dire la spécificité signifiante du cinéma *en lui même*, les points de vue théoriques sont jusque-là trop polarisés : d'un côté il y a le camp du montage souverain qui affectionne une approche structurale *dure* avec la ciné-langue ; de l'autre, il y a le camp phénoménologique qui affectionne une approche où le cinéma est infiniment différent du langage verbal, où il a sa *subjectivité propre*. Pour Metz, il s'agit de s'inspirer de ces théories, de travailler *à travers eux* plutôt que de transposer leurs hypothèses : il faut trouver une convergence de faits dans ces écrits, une médiane, une donnée constante.

C'est alors que Metz émet son hypothèse : ce qui est spécifique au cinéma c'est un *discours imagé* qui s'articule à l'intérieur d'un *discours filmique*.

En tant que message concret, il est manifeste que le *discours filmique* rassemble non pas un seul langage cinématographique mais bien une articulation de différents langages, c'est-à-dire différents systèmes de significations : certains correspondent pleinement au langage naturel (= élément verbal de la parole), d'autres sont des langages figurés (= musique, image, bruit). Pour bien comprendre le film en sa totalité, il faut donc l'approcher en tant qu'il est langage souple et non en tant qu'il est une langue. Il est *discours* filmique en tant qu'il est *composition* de différents signifiants, en tant qu'il est composition de différents systèmes langagiers, naturels et figurés, et donc en tant qu'il est art : c'est parce qu'il est composé de différents langages qu'il est un langage :

« [...] À partir du moment où des substituts des choses, plus mobiles et plus maniables que les choses elles-mêmes, et en quelque sorte *plus proches de la pensée*, sont délibérément organisés en une continuité discursive, il y a fait de langage, par-delà toutes les différences que l'on voudra avec le langage verbal » (Metz cité dans Aumont et al. 1983, p.131).

Ces différents systèmes langagiers du film peuvent d'ailleurs se retrouver dans d'autres arts, sauf en ce qui concerne le système langagier spécifique au cinéma.

C'est d'ailleurs ce dernier système langagier qui intéresse la sémiologie : elle veut aller au sein de ce langage souple pour découvrir l'objet de signification qui n'existait pas *avant* le cinéma.

Cet objet de signification, c'est le discours imagé, « cette sorte de courant d'induction [qui relie] *quoi qu'on en fasse* les images entre elles, comme s'il était au-dessus des forces de l'esprit humain (celui du spectateur comme celui du cinéaste) de refuser un « fil » dès lors que deux images se succèdent. » (Metz 1964, p.63). C'est ce que Metz appellera plus tard, dans la publication de sa thèse d'état, le *cinématographique* – qui n'est, bien que spécifique, qu'une infime partie du *filmique*.

Il nous semble donc manifeste que malgré qu'il y cite une quantité impressionnante d'*hommes de cinéma* – qu'il différencie d'ailleurs en 3 catégories : cinéaste, cinéaste-théoricien et théoricien – CLL s'adresse d'abord à l'homme structural sous forme d'avertissement : la sémiologie générale de la culture devra se faire en considérant l'objet qui nous sert de modèle - c'est-à-dire l'immanence du texte - ou bien la sémiologie devra demeurer limitée dans sa portée. C'est pourquoi Metz s'efforce de considérer ces hommes qui abordent le *cinéma* et non la *linguistique* comme modèle. Mais alors, il ne s'agit pas de laisser tomber la linguistique pour autant. La linguistique demeure une science extrêmement pertinente pour *d'autres* systèmes de significations et, en nous informant sur ce que le cinéma n'est pas, elle nous permet de mieux le connaître et d'en retour enrichir une connaissance élargie de la sémiologie. La démonstration technique des particularités qui font que le cinéma n'est pas une langue aux yeux de la linguistique sera effectuée dans la deuxième partie de ce texte majeur de Metz. (Voir 1964, p.72-90)

III.4. *Le cinéma jusque-là (retour)*

Comme Cohen-Séat, donc, Metz est intéressé par cette efficience propre du discours filmique. Mais ce qui est implicite dans ce premier texte phare de Metz, c'est que Cohen-Séat ne s'y est pas pris correctement dans son approche sémiologique : certes son idée de logomorphisme - que Metz reprend sous le nom de *discours imagé* - semble prometteuse car elle conclut provisoirement qu'il faut du moins « venir à bout de la tentation de considérer le cinéma comme un langage [...] que l'on pourrait confier aussi au langage des mots [...] » (Ibid, p.61). Mais l'approche de Cohen-Séat ne justifie pas d'écarter la sémiologie du projet filmologique pour autant - au profit, par exemple, d'études psychologiques extensives – car si le système filmique, c'est-à-dire l'addition de tous les films réalisés, n'est pas une langue, il est tout de même un *discours langagier*. C'est un des reproches de Metz par rapport à la filmologie : la sémiologie semble y être le terrain pauvre,

avec l'esthétique, et c'est là une situation plutôt paradoxale parce qu'il semble que ce soit précisément les résultats désolants de ces rares travaux sémiologiques et esthétiques – cette fameuse démonstration que le cinéma serait une *praxis révolutionnaire anesthésique* - qui ont justifié par la suite les dérives dogmatiques du mouvement qu'on connaît¹³. Les sémiologues ont finalement eu peu de mots à dire dans l'aventure filmologique : avec *Langage et cinéma*¹⁴, Metz démontre qu'ils auraient dû être invités à la fête.

Abordons, par exemple, cette fameuse révision que Metz fait des concepts de fait cinématographique et fait filmique, qu'il hérite de Cohen-Séat. Revenons sur ces deux notions avec l'interprétation que fait Metz du fait cinématographique :

« le film n'est qu'une petite partie du cinéma, car ce dernier figure un vaste ensemble de faits dont certains interviennent *avant* le film (infrastructure économique de la production, studio, financement bancaire ou autre, législations nationales, sociologie des milieux de décision, état technologique des appareils et des émulsions, biographie des cinéastes, etc.), d'autres *après* le film (influence sociale, politique, idéologique du film sur les différents publics, « patterns » de comportement ou de sentiment induits par la vision des films, réactions des spectateurs, enquêtes d'audience, mythologie des stars, etc.), d'autres enfin pendant le film mais *à côté et en dehors de lui* : rituel social de la séance de cinéma [...] (1971, p.7).

À cet égard, il est important de comprendre que Metz ne nie pas le fait cinématographique, mais que, selon le principe de pertinence, il ne considère pas que ce dernier concerne, *pour l'instant*, le point de vue du sémiologue. Il s'agit là d'une première fronde à Cohen-Séat. Aveuglé par les aspirations humanistes et utopiques que le cinéma semble présenter, Cohen-Séat est trop pressé d'ériger le cinéma comme un fait social connu et prévisible et aborde avec urgence, maladresse et manque de scientificité l'objet sémiologique du fait filmique, l'établissant comme une *praxis révolutionnaire* jamais vu et ne détenant aucune parenté avec n'importe quelle forme langagière connue jusque-là. Ce faisant, il flirte avec ce que Metz décrit comme un fanatisme ou un prophétisme audiovisuel, qui « n'en a pas moins pour effet de rendre difficile une calme

¹³ Pour ce changement d'attitude de la filmologie au niveau des années 50, voir (Quaresima 2009). Pour l'approche conventionnelle face à la filmologie comme épiphénomène de l'institutionnalisation des études cinématographiques, voir (Andrew 2009, p.888-896).

¹⁴ Dorénavant abrégé LC.

réflexion sur les problèmes du film » (Ibid, p.5). Metz considère que Cohen-Séat tente trop rapidement d'établir une synthèse avec des problèmes qui ne sont que partiellement résolus. En somme, les observations sociologiques qu'il relève, certes hors du commun, sont tout de même trop rapidement corrélées à une forme révolutionnaire de mécanisme de signification. Car, n'oublions pas, ce n'est pas la scientificité de la filmologie que Metz rejette, ou même celle du structuralisme de Barthes ou Lévi-Strauss, mais bien le caractère idéologique de certaines positions de ces approches. Considérant Cohen-Séat comme le fanatique audiovisuel et Barthes comme le fanatique structural, Metz s'affiche comme l'homme *raisonnable* : il urge ses maîtres à penser de se calmer et de se rappeler les principes positivistes à la base de leurs entreprises. Il les urge de se souvenir de ce qu'implique le principe de pertinence et le choix d'un corpus, ce qu'implique la division des objets d'étude dans l'espoir d'une synthèse.

Metz démontre d'ailleurs une certaine adhérence à une conception évolutive de la pensée scientifique qui pourrait s'apparenter à la loi des 3 états de l'évolution scientifique chez Comte. Comme l'avait fait Cohen-Séat dans son *Essai*, nous avons pu entrevoir dans CLL la définition de différentes « époques évolutives » de notre conception de l'objet d'étude « cinéma ». Dans LC, Metz précise cette approche. Il souligne d'abord que tous les hommes de cinéma qu'il cite dans CLL font partie de la première époque de l'étude du cinéma : il s'agit de l'époque spéculative, où les auteurs « ont consacré le tout ou une partie notable de leurs efforts cinématographiques à analyser les films tels qu'ils existent, et qui apparaissent pour autant comme des précurseurs d'une *description* du film, au sens qu'a ce mot dans les sciences humaines et notamment en linguistique » (Ibid, p.6). Ces théoriciens, Metz les nomme les « hommes-orchestres » : leur objet d'étude étant pauvrement défini, ces hommes sont tenus à détenir un savoir encyclopédique. Metz considère qu'il faut viser une troisième époque du cinéma, époque où la théorie du cinéma sera une synthèse vraie, non syncrétique. Il faut viser une époque où la théorie du cinéma sera une réconciliation en profondeur de ces différents problèmes spécifiques, qui seront dès lors résolus : une époque où le cinéma sera une science, où sa synthèse sera « capable de déterminer exactement le champ de validité de diverses approches, l'articulation de divers niveaux » (Ibid, p.14).

Mais, d'abord, cette époque doit se construire convenablement et, pour se faire, nous nous devons d'entamer une deuxième époque où un pluralisme méthodologique est établi selon différents points de vue. C'est l'époque des théoriciens-analystes, qui s'occupent de *décrire*

Évolution tripartite de la réflexion sur le cinéma chez Christian Metz

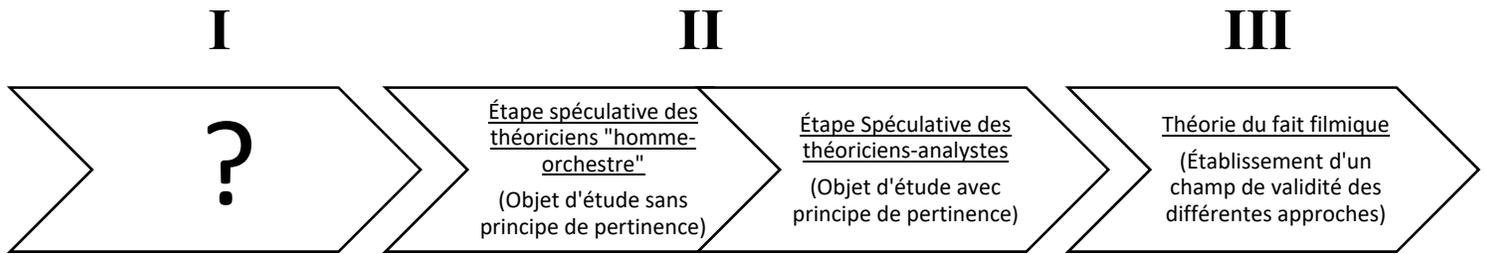


Figure 7

Metz semble donc avoir à coeur cette importance de la division des tâches initiales dans le but de la synthèse future d'une science; en ce qui le concerne, il annonce qu'il s'occupera de l'objet d'étude sémiologique du cinéma. À cet égard, Metz suit également à la lettre le principe de pertinence de Saussure qui est relayé par Barthes : l'objet d'étude sémiologique du cinéma s'inscrit autant dans la théorie complète du fait *filmique* que du fait *sémiologique*, et il ne faut pas perdre de vue l'immanence de l'objet du premier au profit du second. Après tout, c'est de là que vient l'intérêt de Metz pour la filmologie : la filmologie enrichit le domaine de Metz, la sémiologie, alors que le domaine de Metz enrichit en retour le domaine de la filmologie en y considérant la sémiologie *du fait filmique*.

III.5. *L'art qui veut se faire langage*

Avec un principe de pertinence solidement établi, Metz devra finalement établir un corpus. C'est alors qu'il reprend son analyse préliminaire de CLL pour délimiter, à l'intérieur du fait *filmique*, une collection finie de matériaux qu'il faudra saturer. Deuxième fronde à Cohen-Séat. Car si ce qu'appelle Metz le *discours imagé* est spécifique au fait filmique, il ne peut correspondre seul au fonctionnement *complet* de ce dernier. Selon Metz, Cohen-Séat a raison de considérer ce discours différent du langage verbal mais a tort d'en déduire qu'il correspond à l'entièreté du discours filmique – et, par ricochet, du fait cinématographique. Pour Metz, le discours filmique est un langage qui est ouvert à une multitude diversifiée de discours – ce que Metz appellera dans LC une multitude diversifiée de codes. Ensemble, l'articulation des *codes* à l'intérieur du message concret qu'est le film émane du texte du film. À l'intérieur du système filmique, compris comme

la somme des groupes de codes de tous les textes filmiques, seulement le groupe de codes *cinématographique* que forme le discours imagé est propre au système du cinéma, les autres (le groupe de codes photographique, le groupe de codes musical, le groupe de codes phonique, le groupe de codes verbaux) sont *filmiques* mais ne sont pas proprement *cinématographiques* – ils sont dans les films mais ne se retrouvent pas *qu’au cinéma*¹⁵. C’est donc l’ensemble du groupe de codes cinématographiques qu’il faut saturer, car c’est cette collection finie de matériaux qui sont connectés, de manière indirecte et complexe, au fait cinématographique et qui, par leur reflet dans le système filmique, le représentent. (voir Fig.8) Ainsi, la méthode sémiologique approche le fait cinématographique en tant que ce dernier est représenté indirectement *à l’intérieur du film* :

« L’approche sémiologique, avons-nous dit, « laisse de côté » les phénomènes que Cohen-Séat appelle cinématographiques : il faudrait plutôt dire, comme on le voit maintenant, qu’elle n’aborde pas *directement* leur étude mais qu’elle les retrouve par l’autre bout, et qu’elle les atteint dans leur présence au cœur du film ; c’est lorsque le cinéma, immergé et solubilisé dans le film, devient lui-même fait de langage et de discours, que la vocation sémiologique peut s’en emparer utilement » (Ibid, p.35).

Bien que Cohen-Séat établisse également un principe de pertinence en divisant le fait cinématographique du fait filmique, et se permet ainsi de mieux les penser *ensemble* – ou du moins c’est son intention - jamais il n’établit un corpus précis dans son étude du fait filmique selon une méthode sémiologique. Pour Cohen-Séat, il n’existe qu’un seul système de codes cinématographiques et il représente l’entièreté du système filmique (voir Fig.9). Un des détails de l’idée de théorie de Cohen-Séat qui en découle et que Metz juge inacceptable est son opposition entre le visuel au verbal :

« Ce n’est pas parce qu’un message est visuel que tous ses codes le sont; et ce n’est pas parce qu’un code se manifeste dans des messages visuels qu’il ne se manifeste pas ailleurs. [...] Au vrai, la notion de « visuel », dans le sens totalitaire et monolithique que lui prêtent certaines discussions

¹⁵ « Un exemple traditionnel de code spécifique est celui des mouvements de caméra. Celui-ci concerne la totalité du champ associatif lié aux rapports de fixité et de mobilité qui peuvent intervenir dans un plan cinématographique [...] » (Aumont et al. 1983, p.140)

Distinction du fait filmique et du fait cinématographique dans la perspective sémiologique de Christian Metz

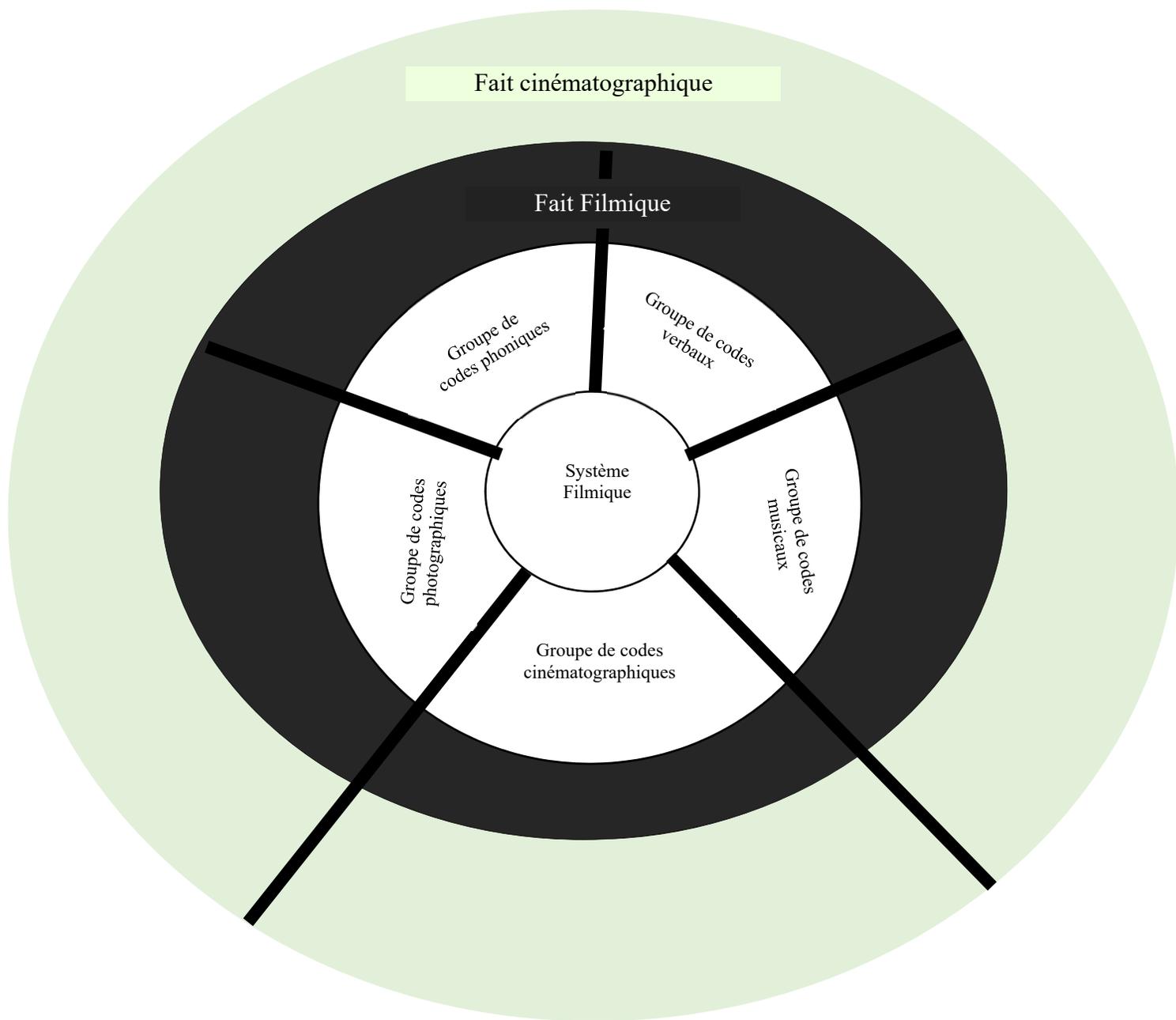


Figure 8

Distinction du fait filmique et du fait cinématographique dans la perspective sémiologique de Gilbert Cohen-Séat

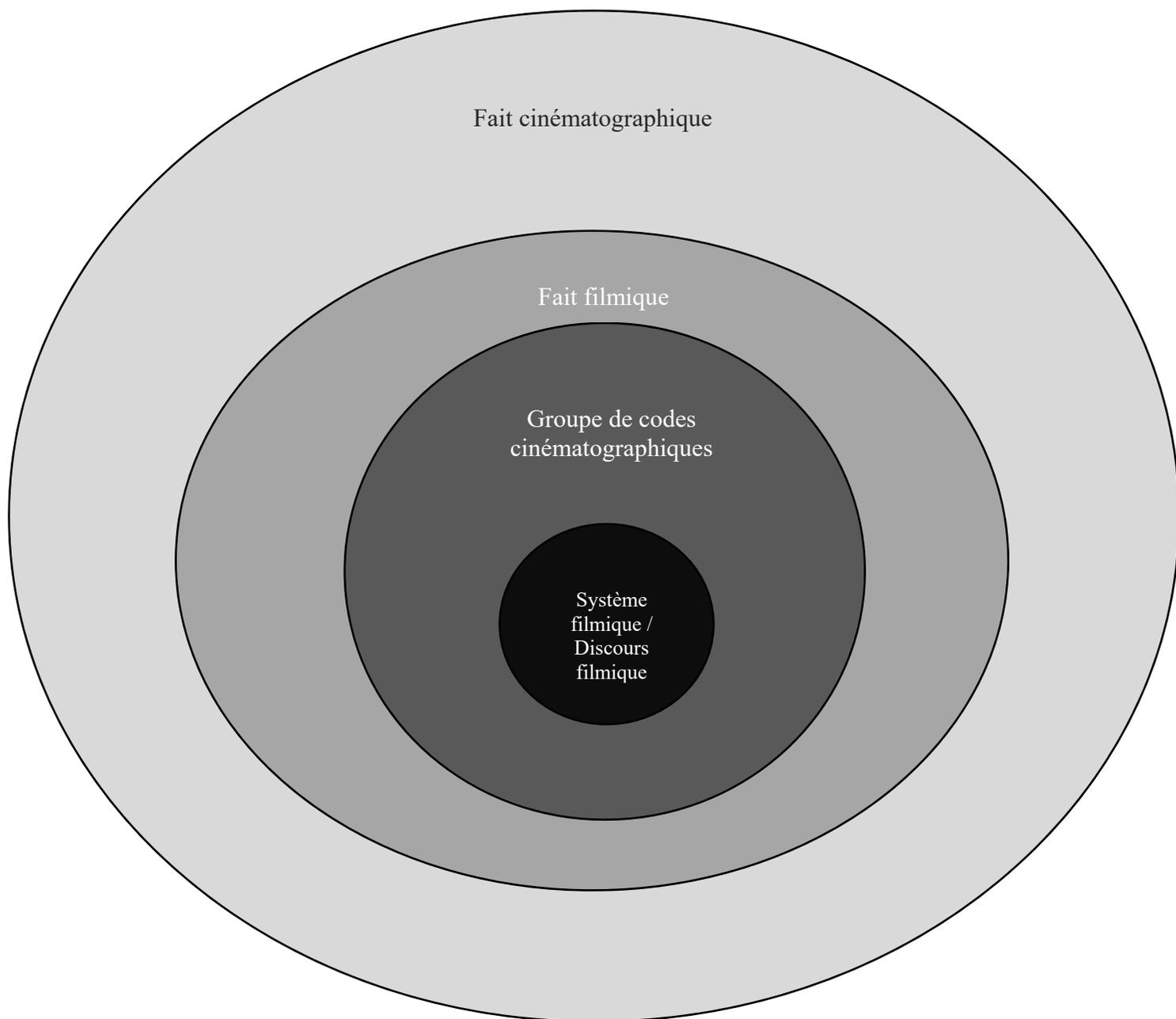


Figure 9

actuelles, est un fantasme ou une idéologie, et l'image (dans ce sens-là du moins) est proprement une chose qui n'existe pas » (Ibid, p.24-25).

Car un autre aspect que Cohen-Séat néglige selon Metz, en plus de l'aspect sémiologique, c'est l'aspect esthétique : si le film est bel et bien discours, il est aussi art et donc moyen d'expression. Le moyen d'expression du cinéma est un langage intransitif, ce qui implique qu'« il n'a pas de but utile ni même clair [...], ce qui implique aussi qu'il n'y a pas de signifié fixe et vraiment nommable, mais une nébuleuse de signifiante [...] » (Metz 2016, p.14). En considérant le modèle à analyser, Metz réfute cette prétention que donne Cohen-Séat et plusieurs théoriciens russes au cinéma en tant qu'il serait un art couplé d'une langue révolutionnaire¹⁶.

Cette conception est pour Metz une image bien pauvre des arts : le cinéma est art et *donc*, est langage. Il n'est pas un support à la communication, mais une nébuleuse de signifiante. En d'autres termes, la structure de signification du cinéma est belle et bien redevable des codes cinématographiques en tant qu'ils sont un groupe virtuel spécifique au cinéma et qui, sans leur existence, nous empêcheraient de *concevoir* le cinéma, de le dire. Mais ces mêmes codes ne sont concevables que s'ils sont articulés dans le discours filmique avec d'autres groupes de codes qui eux, sans être spécifiquement cinématographiques, permettent l'articulation du moyen d'expression - c'est-à-dire de passer des groupes de codes virtuels au message concret du film. Par l'analyse structurelle, ces codes sont en retours construits et actualisés par l'analyste *dans un système singulier qui n'épuise jamais complètement la structure du texte* - c'est-à-dire le message concret, qui lui seul est réel. Le système singulier construit par l'analyste serait donc actuel sans être réel, une actualisation plutôt qu'une réalisation, à l'image du message concret, seule réalisation qui n'est pas concevable, à l'émission comme à la réception, sans le groupe de codes cinématographiques virtuels (voir note #11)¹⁷.

On voit ici tout le tiraillement qui anime l'approche de Metz (Voir Chateau et Lefebvre 2013). Si les codes sont essentiels à notre *compréhension* du film et donc justifient une approche

¹⁶ En effet, nous l'avons vu, si Cohen-Séat considère les arts jusque-là en tant qu'ils sont couplés aux langages verbaux (= langue), ce qui ferait la révolution de l'art cinématographique, c'est qu'il soit couplé à une langue révolutionnaire, un nouveau fait social universel d'une ampleur inégalée (chap.II.5).

¹⁷ Nous verrons que cette façon de voir les choses se rapproche grandement à la conceptualisation de l'Événement chez Deleuze.

sémiologique, ils nous révèlent en retour que cette analyse n'épuise jamais entièrement la structure du film : il semble y avoir effectivement une *manière* de dire le cinéma à laquelle la sémiologie peut être particulièrement utile, mais cette même manière de dire le cinéma ne pourra jamais nous mener à l'établissement d'un champ de validité des différentes approches par rapport au cinéma : on se retrouve éternellement coincé à ce que Metz appelle la deuxième étape, c'est-à-dire éternellement coincé à considérer le cinéma avec les lueurs d'efficacité des hommes-orchestres, *mais jamais dans l'espoir d'atteindre une synthèse de la théorie du fait filmique*. Mais comment alors justifier de laisser vivre ces recherches nombreuses de la psychologie du cinéma ou de la sémiologie du cinéma ou de n'importe quel point de vue du cinéma si en retour elles ne pourront jamais nous amener à une synthèse de la théorie du film, ou du moins nous assurer que nous sommes véritablement dans un processus de « connaissance rapprochée » comme disait Comte - ce qui justifierait ultimement une discipline des études cinématographiques ? En d'autres termes, comment arriver à un consensus sur l'objet d'étude « cinéma », comment - sans tomber dans l'utopisme positiviste de cette idée de civilisation que le cinéma serait sensé refléter - expliquer que le film semble bel et bien *porter un ou mille messages personnels à nos yeux, et à chacun selon ses yeux et selon ses oreilles ?*

Pour David D.N Rodowick, c'est là tout l'enjeu de la « vie virtuelle du film » (chap.I) qui émane de la différence cruciale qu'identifie Metz dans LC entre le système singulier construit de l'analyste et le message concret du texte filmique :

« Il est donc vrai que les codes s'opposent aux systèmes singuliers comme des *possibles à leurs réalisations*. Pourtant, on se gardera de dire que les systèmes singuliers sont « réels », car *un système n'est jamais réel* (seul un texte l'est) : si les systèmes singuliers ont un air réel, c'est parce qu'ils sont singuliers, donc repérables en un lieu unique et « concret » ; mais ce lieu n'est concret que pour autant qu'il est un texte [...] » (Metz 1971, p.60)(voir. Fig.10).

C'est ainsi que Cohen-Séat *homogénéise* la vie virtuelle du film : en ne considérant une homogénéité que sur un caractère technico-sensoriel flagrant, le logomorphisme des images, il tend à l'unité homogène du groupe de codes cinématographiques qui correspond à son tour à une

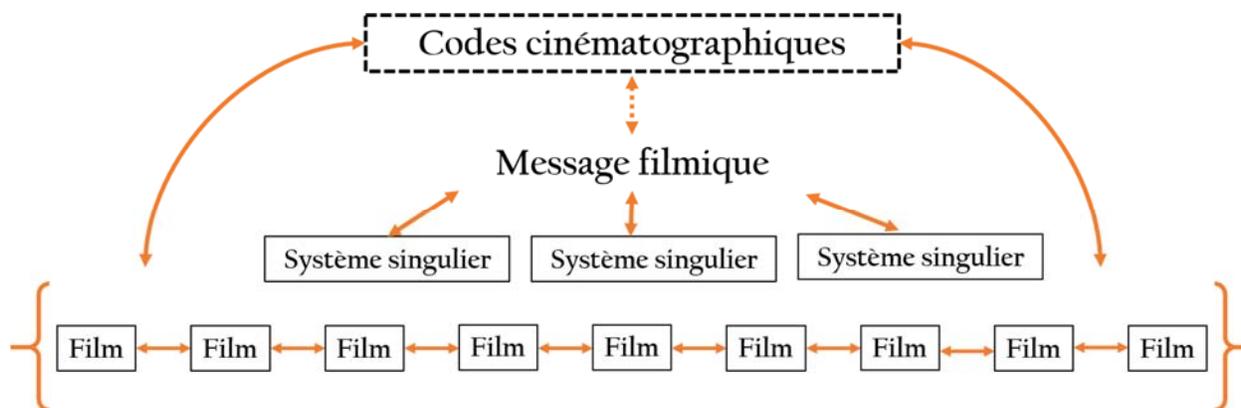


Fig. 10 : Inépuisabilité fondamentale du texte filmique dans le schéma de la vie virtuelle du film

unité homogène du fait filmique et ultimement à une unité homogène du fait cinématographique (voir Fig. 8) ; c'est cette homogénéité de la vie virtuelle du film qui amène Cohen-Séat à croire que le logomorphisme des images doit être issu d'une praxis coextensive de la langue mais qui n'est pas un langage, d'où son caractère révolutionnaire : Cohen-Séat homogénéise un groupe de codes cinématographiques virtuels en les rendant universels, désirant limiter à l'avance et pour toutes les circonstances la réalité possible du cinéma (Cardinal 2010, p.57). Cohen-Séat, à l'image de l'homme structural, est pressé de trouver une structure dans le film *que nous n'avons toujours pas découverte*, un phénomène naturel nouveau qu'il reviendrait à la science d'offrir à l'homme pour qu'il se re-trouve, pour qu'il cesse d'agir dans *l'illusion* et puisse cesser d'édifier les fausses apparences en les confrontant à la connaissance (Ibid, p.83) . Or c'est le contraire que Metz prouve dans la deuxième partie de LCC : si le cinéma n'a rien à voir avec la *langue* c'est parce qu'il est un langage poétique, une nébuleuse de signifiante. Le code est chez Metz un potentiel de création, un langage qui veut se faire art, l'entité abstraite du code est « transformée par le travail du texte et ira s'impliciter dans un texte ultérieur où il faudra à nouveau l'explicitier, et ainsi de suite » (Aumont et al. 1983, p.140), un procédé qui s'avère être interminable (op.cit. Rodowick 2007, p.17).

Metz nie lui aussi que le langage spécifique du cinéma soit un langage naturel, mais s'en tenir à ce fait ne peut être une avenue justifiable pour exclure une sémiologie sérieuse du cinéma, tout objet de signification n'étant pas nécessairement *coextensif* du langage naturel :

« On ne remarquera jamais assez que c'est *par rapport aux* langues que le langage cinématographique apparaît comme tellement a-systématique [...] L'un des buts de ce livre était de montrer que le problème de la signification cinématographique ne peut pas être traité convenablement si l'on s'en tient à la définition du langage comme système de signes destiné à la communication. Il ne commence à se poser que si on a recours à des notions plus précises. [...] » (1971, p.217).

Mais en retour, si le cinéma est un langage souple, s'il n'est pas un langage coextensif du langage naturel, c'est parce qu'il est art : c'est en tant qu'il est art que le cinéma est la combinaison de plusieurs langages, figurés ou naturels. À l'intérieur de la structure du texte filmique, le système de codes cinématographiques, en tant que langage figuré, tente de se faire art, de s'actualiser, en se combinant aux autres systèmes : « La « spécificité » du [système langagier du cinéma], c'est la présence d'un langage qui veut se faire art au cœur d'un art qui veut se faire langage » (Metz 1964, p.72). Il n'y a pas communication dans l'art, l'art est un langage intransitif, comme toujours *en voie* d'actualisation ; il n'en demeure pas moins qu'*il y a* une part de technique dans l'art, un principe de cohérence, et que bien qu'on tende à la structure d'un *texte*, on ne peut en effet qu'y tendre selon le principe de cohérence propre à la structure. Le film ne s'épuise pas dans sa *réalisation* structurale : le film est toujours *en voie* d'être actualisé.

Dans un article de 1986 où Metz fait un retour sur l'entreprise de la sémiologie du cinéma, il insiste sur cet aspect inépuisable du texte et sur l'absence de fonction d'un film et nous aide à mieux comprendre le tiraillement qui a traversé sa carrière quant à l'aspect phénoménologique du film et la résistance à la théorie qu'impose le film en tant qu'il est moyen d'expression artistique ; il semble alors, contre toute attente, promouvoir l'éthique de l'analyse structurale en tant qu'elle n'aurait pas eu d'autre valeur que son exercice même :

« [...] ce qui implique à son tour que le seul sens un peu pertinent est dans la construction même de l'œuvre (le « message », c.-à-d. le texte, compte pour lui-même : Jakobson), ce pour quoi depuis tout temps on étudie la structure des œuvres ; ce qui implique à son tour que l'œuvre *est* une structure et non une fonction = quand on a étudié *à fond* les retours de motifs, les jeux d'échos, les co-occurrences significativement supérieures à la moyenne (car ça ne veut pas dire que *l'étude* doit être vague), les progressions, les marques d'énonciation, etc., eh bien, on a tout dit, on a établi (*empiriquement*, d'après le texte = chose à remarquer) le cadre à

l'intérieur duquel la signification continuera éternellement à bouger, mais pas n'importe comment et sur toute l'étendue du spectre » (2016, p.14).

Si à la fin de ses jours Metz semble encore et toujours tirillé par cette interrogation qui le tracasse depuis le début de ses recherches en sémiologie du cinéma, nous voudrions démontrer dans ce qui suit que c'est parce qu'il n'a jamais voulu adopter la perspective philosophique qu'il promouvait pourtant : ce qu'il faisait n'était pas de la science ou une philosophie du cinéma, c'était une philosophie *d'après* le cinéma.

IV. Théorie, théorique, et acte de théorie (retour)

Tentons désormais de résumer ce que nous venons de dire en circonscrivant *l'idée* de théorie du cinéma qui s'est instaurée lors de ce que nous considérons comme l'institutionnalisation des études cinématographiques, avec les courants de la filmologie et de la sémiologie du cinéma.¹⁸ Les diverses considérations de la théorie, du théorique et des actes de théorie par Odin, Casetti et Aumont, préalablement schématisées dans ce travail (voir Fig.1), nous servirons de cadre de référence.

Il nous semble d'abord significatif que l'objet d'étude « cinéma » de la filmologie et de la sémiologie du cinéma soit un objet qui *aspire* à devenir complet et qui donc, jusqu'à preuve du contraire, demeure dans le *théorique*. Les *théories* qui sont formulées pour contribuer à la formation de l'objet d'étude « cinéma » complet, elles, sont toujours saturées par rapport à la contribution déterminée d'un point de vue à l'objet d'étude « cinéma », mais sont à leur tour incomplète par rapport à leur *propre* objet d'étude¹⁹. Ainsi, la sémiologie du cinéma est une théorie qui contribue à la *théoricité*, si on peut dire, de l'objet d'étude théorique « cinéma » - c'est-à-dire à l'atteinte d'une synthèse finale. Le reproche qu'adresse Metz à Cohen-Séat est d'avoir conclu trop rapidement une théorie de la sémiologie du cinéma, ce qui devait ultimement biaiser la *théorisation* de l'objet d'étude « cinéma ». Les raisons données par Metz pour expliquer cette conclusion hâtive sont doubles : premièrement, en s'improvisant sémiologue, Cohen-Séat ne considère pas plusieurs acquis de la linguistique de l'époque, en particulier cette fameuse distinction que nous nous devons d'effectuer entre *langue* et *langage* pour les objets de significations non verbales. Cette différence, démontrée par l'absence de la double articulation au cinéma mais aussi par le fait que l'art soit un langage intransitif, est primordiale et réfute ainsi cette distinction entre *verbal* et *visuel* qu'opère Cohen-Séat : certes il faut distinguer le langage

¹⁸ Il est à noter que les préoccupations par rapport à une *crise* d'une *certaine* théorie du cinéma qui nous intéresse émanent surtout de l'Occident. L'institutionnalisation des études cinématographiques n'est évidemment pas exclusive à cette région du globe et il est indéniable que certains programmes universitaires virent également le jour en Orient au même moment, particulièrement au Japon (voir Andrew 2009. p.885-886). Auparavant, l'existence d'institutions telle que l'Institut supérieur cinématographique d'État en Russie, où enseigna Eisenstein, est aussi un fait connu. En ce qui concerne l'approche russe, nous nous concentrerons sur le point de vue de Metz à ce sujet.

¹⁹ La *sémiologie du cinéma*, par exemple, en tant que point de vue particulier par rapport à l'étude du cinéma, propose un principe de pertinence et un corpus qui est complet par rapport à l'objet d'étude « cinéma » mais incomplet par rapport à l'objet d'étude « sémiologie ».

verbal du non verbal, mais l'art cinématographique, en tant que langage non verbal, ne se distingue pas des arts figuratifs qui le précède dans la manière dont il signifie et donc dans la manière dont il n'est *pas* couplé à un langage verbal. Si Cohen-Séat s'en était tenu à confier cette tâche à des linguistes, peut-être cette erreur aurait-elle pu être évitée. Mais c'est là qu'apparaît la deuxième source du problème : Cohen-Séat a présupposé que cette manœuvre n'était guère utile :

« Il est bien entendu, au contraire, que l'on considérerait, avec tout le sérieux voulu, pour s'y adapter, la méthode, le labeur énorme, la prodigieuse richesse de minutie et de subtilité accumulée par la linguistique. [...] Mais si ce travail, en admettant que la réalisation en soit possible, si tout cela était un leurre, un jeu de construction arbitraire et factice ? » (Cohen-Séat s.d, p.38)

Si Cohen-Séat propose de façon éloquente à différents intellectuels d'apporter leurs différents points de vue à condition de *partir du film*, l'idée de civilisation qu'il voit refléter dans le cinéma l'empêche d'aborder les choses calmement, comme dirait Metz.

Car tous deux semblent croire, ou du moins veulent croire, à la possibilité de l'achèvement théorique de l'objet d'étude « cinéma ». En d'autres termes, Metz soutient l'approche philosophique de Cohen-Séat (chap.II.3), mais le tempérament des deux hommes à l'égard de cette philosophie, lui, diffère grandement. Pour celui qui a été prisonnier durant la Seconde Guerre mondiale, qui connaît bien le milieu décousu mais très inventif du cinéma et qui croit dur comme fer au progrès humaniste tel qu'enseigné par le positivisme d'Auguste Comte, l'urgence et l'anxiété se fait sentir devant cet objet d'étude qui est appelé à être, comme le dira en rétrospective Amédée Ayfre, « l'instrument privilégié par lequel l'homme est appelé à se réfléchir, à se reconnaître et à se rencontrer » (1963, p.185). Les principes d'une philosophie du cinéma émergent chez Cohen-Séat par rapport à des considérations sociologiques, c'est-à-dire à partir de considérations reliées au fait cinématographique : le cinéma est une force socioculturelle que nous devons pouvoir maîtriser. Pour prouver le potentiel universel intrinsèque de l'iconographie signifiante unique qu'est le cinéma, Cohen-Séat procède à une étude sémiologique du fait filmique de laquelle il croit démasquer le code unique qui fonde l'objet d'étude : le cinéma est un discours qui n'est pas un langage naturel.

Pour Metz, toutefois, la complexité de l'objet d'étude n'est qu'une indication de plus de la vigilance que son étude requiert. La filmologie propose une méthode qui peut autant enrichir l'objet d'étude « cinéma » que l'objet d'étude propre au point de vue externe sollicité, mais il ne faut pas perdre de vue un objet au détriment de l'autre : l'aboutissement du fait théorique du cinéma est une tâche ardue qui s'annonce longue. Ainsi, le reproche qu'adresse Metz à ses maîtres à penser Barthes et Lévi-Strauss est le même qu'il reproche à son autre maître à penser, Cohen-Séat : en faisant fi de l'immanence de l'objet d'étude, leurs approches trahissent une idéologie impropre au fait filmique. Bien qu'il seconde l'approche philosophique de Cohen-Séat, Metz est d'une certaine façon beaucoup moins utopiste : certes nous devons tendre vers une totalisation de l'objet d'étude « cinéma » et de l'objet d'étude « sémiologie » de manière à établir un champ de validité disciplinaire, mais dans les deux cas la sagesse du sémiologue français est de se retenir à se prononcer sur l'atteinte d'une cible qui est peut-être inatteignable, ambiguïté qui traverse les écrits de Metz et qui se résume dans cet aphorisme placé en exergue : « Comment puis-je être sûr que ce que je fais est de la science ? » (Op.cit. Metz 1979, p.40). C'est bien cette vigilance qui permet à Metz de penser les problèmes du film calmement et d'établir que le film est d'abord et avant tout un langage souple composé de plusieurs codes dont seulement une faible partie d'entre eux sont spécifiquement cinématographiques ; c'est aussi cette vigilance qui lui permet d'établir que le film est, au-delà de toutes considérations, un langage intransitif parce que moyen d'expression artistique. Cette dernière observation fut certes facilitée par le point de vue sémiologique, mais elle le fut aussi, et selon nous surtout, par la sensibilité du chercheur face à son objet d'étude.

Cohen-Séat et Metz partagent donc tout deux le désir d'une connaissance éprouvée et rationnelle du fait filmique, même si dans le premier cas ce désir se doit d'être justifié par un caractère révolutionnaire qui est redevable d'une idéologie évolutionniste questionnable et que dans le deuxième on doit faire fi d'une caractéristique primordiale qu'on dérive certes de la structure de signification du cinéma mais qui nous empêche par le fait même la synthèse de sa théorie : *le cinéma est un langage parce qu'il est art et est donc un discours qui n'a pas de fonction précise.*

C'est donc cette vie virtuelle du film tel que l'entend Rodowick qui sera refoulée, si on veut, dans l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation. Metz, en voulant réorienter la

filmologie, considère comme elle les hypothèses des cinéastes et théoriciens du cinéma qui le précède de manière à en déduire des hypothèses qu'on pourra par la suite démontrer. De ces théoriciens, qu'il surnomme « homme-orchestre », Metz opère la distinction entre les théoriciens « normatifs » et les théoriciens « descriptifs ». Les Eisenstein, Poudovkine et Arnheim formeraient le premier groupe alors que les Bazin, Ayfre et Souriau formeraient le deuxième.²⁰ Quoi qu'il en soit, l'enjeu le plus marquant qui émane de la distinction entre théoriciens est l'importance du modèle (= le film) pour certains par rapport au système construit (= l'analyse, et ultimement, la théorie) pour d'autres. Chez les théoriciens « normatifs », on dérive d'un code cinématographique *essentiel* (i.e. le montage, le logomorphisme, etc.) une théorie normative globale qui s'applique à la totalité du film (alors que le montage, bien que cinématographique, n'en demeure pas moins partiel à la totalité du film). Chez les théoriciens descriptifs, on s'intéresse au sens immanent du film subjectivement réel en ce qu'il se présente à nous; comme dirait Rossellini : « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » (1964, p.56). Bien que Metz favorise clairement la deuxième avenue²¹, dans les deux cas la rigueur désirée n'est pas au rendez-vous et la recherche doit être approfondie. Les conclusions de nos hommes-orchestres n'étant que spéculations, elles ne sont que *questionnables* et non *falsifiables*, elles ne peuvent nous amener à une connaissance rapprochée de la vérité. Elles sont certes mieux organisées que celles des cinéastes, mais elles

²⁰En ce qui concerne les cinéastes non-théoricien - le meilleur exemple de Metz à cet égard est sans aucun doute Rossellini - on pourrait dire que le sémiologue semble assez d'accord avec la définition de Odin et déclarerait que leurs gestes se déclinent en *acte de théorie*. Soulignons par exemple cette remarque de Metz à propos des opinions du cinéaste italien :

« Les propos de R.Rossellini, pour peu « philosophiques » qu'ils soient, n'en vont pas moins dans le même sens. [...] Pour l'auteur de *Rome, ville ouverte*, qui comme il est normal n'a cure de sémiologie, c'était là une sorte de conclusion. Elle s'exprimait un peu au hasard (dans le choix des termes), tout de go, en fait avec un grand bonheur : il n'est pas fréquent qu'un homme de métier, ailleurs que dans ses films, suggère tant de choses en si peu de mots » (1964, p.61).

²¹ Il ne faut pas perdre de vue que les deux avenues sont explorées par Metz par rapport à leur aspect linguistique. Ces théoriciens ont bien d'autres choses à dire et même l'inclusion de certains d'entre eux parmi les partisans de la « cinélangue » semble questionnable. Les écrits de Jean Epstein, pour ne prendre que lui, sont selon nous mal servis par cette dichotomie qu'instaure Metz. Annette Michelson, par exemple, valorise les écrits d'Epstein par rapport à l'intérêt de ceux-ci pour les cultural studies et l'historiographie du cinéma et précise qu'Epstein avait probablement une approche plus nuancée par rapport au montage (Michelson 2014). Teresa Castro, quant à elle, souligne l'importance du concept d'animisme chez Epstein (Castro 2016). Quoi qu'il en soit, cela ne peut que soutenir notre argument que les théoriciens de l'époque d'après-guerre, avec Cohen-Séat en tête, considéraient important de respecter leur point de vue méthodologique extra-cinématographique tout en tentant de garder un équilibre avec le modèle d'étude. Il est clair qu'avec ses hypothèses et ses démarches, Metz rend visible un groupe précis d'objet qu'il met de l'avant et d'autres qu'il laisse de côté.

demeurent un pur potentiel à rationaliser, à rendre efficace²² : comme dirait Cohen-Séat, elles ne sont pour le moment que des *lueurs d'efficacités*. Il est temps de passer à une autre étape, la pensée doit se raffiner, on doit affirmer un point de vue : d'une approche théorique on doit désormais se diriger vers une théorie où les *réponses autorisées*, malgré qu'elles soient inévitablement théoriques par rapport à l'objet d'étude « cinéma » complet, sont *globales* et *falsifiables* et donc complètes par rapport à un point de vue affirmé. Que le cinéma se présente ontologiquement comme un objet instable, ce sera bien au final le résultat de la théorie rigoureuse de Metz, cette sorte de secret de famille refoulé. Ainsi, Metz pourra aussi bien affirmer que la principale différence entre la signification et l'expression est qu'avec cette dernière « le sens est immanent à ce qui est perçu » (cité dans Chateau et Lefebvre 2013, p.90), et que « rien ne pénètre plus dans la conscience perceptive qui ne serait d'abord codé » (Ibid, p.102)²³.

En reprenant le vocabulaire de Casetti, Odin et Aumont, nous pourrions donc formuler l'idée de théorie de l'institutionnalisation de l'objet d'étude « cinéma » de la manière suivante : l'objet d'étude « cinéma » est un objet qui aspire à être complet et falsifiable et qui évite les confrontations internes entre disciplines avant que chacune d'entre elles n'ait exploré et légitimé le cinéma dans son entièreté selon son point de vue. Pour ce faire, chacun doit, selon leur point de vue, démasquer l'évidence du cinéma de manière à dépasser le sens commun et faire apparaître les différentes nébuleuses de codes qui fondent l'objet d'étude. De cette manière, l'étude du cinéma doit tendre vers une scientificité tout en prenant soin de ne pas attribuer la spécificité des

²² Il est également significatif de remarquer que nos deux groupes de théoricien représentent assez bien les deux courants philosophiques pointés du doigt après la Seconde Guerre mondiale : les théoriciens « normatifs » représenteraient alors le courant marxiste, alors que les théoriciens « descriptifs » représenteraient le courant phénoménologique.

²³

« Il n'est pas sans objet de rappeler les ressemblances partielles de la perception filmique avec la perception de la vie quotidienne (dite parfois « perception réelle »), ressemblances que certains auteurs (dont nous) ont parfois mal interprétées. Elles ne tiennent pas à ce que la première est naturelle, mais à ce que la seconde ne l'est pas. La première est codée, mais ses codes sont en partie les mêmes que ceux de la seconde. L'*analogie*, comme l'a montré clairement Umberto Eco, n'est pas entre l'effigie et son modèle, mais elle existe bien – tout en restant partielle – entre les deux situations perceptives, entre les modes de déchiffrement qui amènent la reconnaissance de l'objet en situation réelle et ceux qui amènent sa reconnaissance en situation iconique, dans l'image fortement figurative comme celle du film » (Metz cité dans Chateau et Lefebvre 2013, p.101).

différents points de vue nécessaire à son développement à sa spécificité propre, qui elle ne pourra qu'être déduite d'une synthèse interdisciplinaire future. Ainsi s'accomplira la théorie du cinéma.

(LES) CRISE(S) DE LA THÉORIE DU CINÉMA

Affirmer que la théorie n'existe plus tel que le fait Casetti en 2007 n'est pas une mince affaire, et si nous voulons relever le défi que nous nous sommes donné en entrée de jeu et tenter de déterminer qu'elle pourrait être une avenue pour la suite de l'objet d'étude « cinéma » - objet qui continue à attirer l'attention même si sa *théorie est* questionnée – nous nous devons d'abord de nous renseigner à propos de quelle *idée* de théorie il est question quand nous disons que la théorie du cinéma est en crise.

En misant sur une relecture des influences et des rapprochements entre la filmologie et la sémiologie du cinéma, nous sommes demeuré ouvert à la complexité du mouvement passé de la théorie et nous avons pu déterminer quelques modalités énonciatives et quelques groupes d'objets que rend visibles cette idée qu'on avait de la théorie lors de l'institutionnalisation des études cinématographiques. Il s'agit désormais d'évaluer en quoi ce modèle est en crise et si les réponses apportées à cette crise amènent une solution viable. Nous argumenterons dans ce qui suit qu'une réponse particulière apportée à la crise contemporaine de la théorie du cinéma ne répond pas au potentiel que démontre l'intérêt persistant de l'objet d'étude « cinéma » à travers la crise de sa théorie. Nous démontrerons en quoi cette réponse est *déraisonnable* et proposerons de la considérer comme symptomatique d'une exigence plus profonde des études cinématographiques à s'affirmer dans une approche philosophique, une idée de théorie que nous appellerons après Hugo Clémot une *philosophie d'après le cinéma*. (Voir Clémot 2013)

De manière à exposer notre point de vue, nous utiliserons bien sûr comme cadre de référence le modèle de l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation que nous venons tout juste d'élaborer, mais aussi les approches qui se dégagent de deux récents ouvrages d'André Gaudreault : *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle historiographie du cinématographe* [2008]²⁴ ainsi que *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique* [2013]. Nous sommes d'avis que l'idée de théorie qui se dégage de ces deux livres synthétise les causes de la crise contemporaine de la théorie du cinéma, tout en y étant une réponse importante. Nous avancerons

²⁴ Désormais CA.

toutefois que cette réponse, quoiqu'importante, est *déraisonnable*. Nous nous assurerons par la suite de proposer une alternative à une crise de la théorie qui demeure, elle, bien réelle.

X. Cerner le discours. L'objet d'étude « cinéma » dans l'historiographie d'André Gaudreault.

C'est en ce sens que les hypothèses que j'ai présentées ici voudraient constituer une sorte de *modèle* théorique, en vue de faire (refaire, en fait) l'histoire des premiers temps du cinématographe (et l'histoire du cinéma, éventuellement).

- André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*

Nous avons vu en introduction qu'il y aurait pour Casetti deux grandes causes de la crise de la théorie du cinéma : l'embrouillement d'une part de l'identité de l'objet cinéma, c'est-à-dire l'absence d'une forme délimitée qui produit des effets spécifiques; et d'autre part l'embrouillement du discours qui assure son explication, c'est-à-dire l'inefficacité d'un modèle théorique qui assure la rationalité de l'objet. Il s'agit évidemment là de deux piliers importants d'une discipline qui se fragilise soudainement et donc qui mène à une crise. Ces problèmes ne nous semblent toutefois pas surgir simultanément et nous aimerions avancer qu'ils s'inscrivent dans une chronologie que nous pourrions délimiter ainsi : l'incertitude du discours qui doit assurer l'explication de l'objet cinéma précède l'incertitude quant à l'identité de son objet. Voyons ces deux problèmes de plus près.

X.1. Une première crise

Dans les années 1980, un fort mouvement de renouveau historiographique s'empare des études cinématographiques et procède à une sérieuse révision des acquis historiques et théoriques de l'étude du cinéma²⁵. Suite au fameux congrès de Brighton de 1978, une des sources d'intérêt

²⁵ Nous sommes particulièrement intéressés par les historiens du cinéma qui sont considérés comme les plus influents par David Bordwell dans son livre *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (1989) : Donald Crafton, André Gaudreault, Tom Gunning, Charles Musser, Janet Staiger, Kristin Thompson et Charles Wolfe. (Voir 1989, p.266)

majeur de la « nouvelle histoire du cinéma » est le cinéma des premiers temps, mais le mouvement voit son terrain de jeu progressivement s'élargir au fil des années (voir Gunning 1994; Bordwell, Staiger, et Thompson 1985; Crafton 1997 et Bordwell 2006). Le mouvement procède à de nombreuses recherches historiques rigoureuses, et le travail de l'historien du cinéma André Gaudreault s'y distingue par son impressionnante collecte d'archives, sa revisite d'artistes comme Georges Méliès, mais aussi, et surtout, par ses thèses contre-intuitives à propos du cinéma des premiers temps. À cet égard, CA est sans aucun doute son magnum opus. La thèse qu'il y soutient est simple, soigneusement élaborée et très originale: il faut différencier le cinéma des premiers temps du cinéma institutionnel, car le cinéma, comme on l'entend habituellement, est le fruit d'une institution et il n'est donc pas historiquement juste de considérer le cinématographe des premiers temps à partir de l'institution distincte qu'est celle du cinéma. Le cinématographe est né en 1895; le cinéma, lui, aux alentours de 1910.

Cette thèse pourrait sembler banale à première vue, n'être qu'une simple dispute d'historien à propos de dates. Il n'en est rien. Derrière les propositions originales de Gaudreault dans CA est clairement manifesté une volonté de raffiner le discours qui doit assurer la théorisation de l'objet d'étude « cinéma ». Cette volonté de *cerner le discours* cause donc une crise de la théorie dès les années 1980²⁶ :

« L'alliance de la théorie et de l'histoire, à laquelle on a pu assister dans le champ des recherches sur le cinéma des premiers temps, est d'autant plus intéressante qu'elle n'a pas seulement « convoqué » la *théorie* de l'histoire (ce qui n'en représenterait pas moins une nouvelle donne en matière de cinéma), puisqu'elle a aussi permis la mise en forme de la *théorie* même de l'objet dont on voulait faire l'histoire, soit le cinéma » (Gaudreault 2008, p.23).

Mais quel est donc le problème avec la théorisation de l'objet dont on désire faire l'histoire dans les années 1980 ? D'abord, cette relation problématique avec la théorie, aussi bien la nommer la relation problématique avec la sémiologie du cinéma, car c'est bien de cela qu'il est question –

²⁶ CA est publié en 2008, mais la réflexion de Gaudreault à ce sujet débute au milieu des années 80.

du moins pour Gaudreault²⁷. Trop souvent, nous dit l'historien, l'histoire traditionnelle du cinéma²⁸ s'est faite par rapport à une vision linéaire du cinéma – c'est-à-dire selon une approche diachronique de l'histoire. Deux causes sont redevables à cette situation: d'un côté l'idée qu'on se fait de la théorie de l'histoire et de l'autre l'idée qu'on se fait de la théorie du cinéma. Avec le modèle exemplaire prédominant d'une certaine extension de la sémiologie et la définition globale qu'elle impose, on considère l'histoire du cinéma comme une progression de plus en plus raffinée vers le langage « naturel » du médium. Le cinéma des premiers temps, selon ce cadre de référence, est alors considéré comme un cinéma *primitif* qui découvre non sans mal comment composer avec son essence propre, c'est-à-dire selon le cadre de référence synchronique de la sémiologie du cinéma²⁹. Il s'agit là d'une vision intemporelle de l'objet d'étude « cinéma » qui répondrait à un langage *essentiel* qui lui se trouverait *en germe* dans le cinéma.

Pour Gaudreault, la sémiologie, en ne se concentrant que sur les structures textuelles, ne peut se concentrer que sur le système clos du signifiant et du signifié, le signifiant n'étant pas assimilable à la chose qu'il désigne, mais à une entité purement codifiée. Ce faisant, lorsqu'on applique ces principes à l'œuvre filmique, notre façon de faire l'histoire devient biaisée, car « on en déduit nécessairement la clôture du système pour l'analyse duquel on ne peut invoquer les

²⁷ Dans un article coécrit avec Tom Gunning en 1989, Gaudreault est encore plus explicite à ce propos qu'il l'est dans CA, soulignant la dominance de la sémiologie comme cadre de référence durant les années 1960 à 1980 :

« À la suite de toutes les études entre 1960 et 1980 ayant porté sur ce que l'on ne s'est même pas encore entendu pour appeler le « langage cinématographique », il n'est peut-être pas étonnant que de jeunes « post-structuralistes » aient fortement ressenti le désir d'en savoir plus long sur cette Atlantide quelque peu oubliée et, disons-le, souvent maltraitée (dans les deux sens) par les historiens des générations précédentes » (1989, p.52).

²⁸ Les références principales de Gaudreault en ce qui a trait aux « historiens traditionnels » sont Lewis Jacobs (voir 1939), Georges Sadoul (voir 1948), ainsi que Jean Mitry (voir 1967).

²⁹ Gaudreault et Gunning résument la dualité entre la synchronie et la diachronie de la manière suivante :

« Le cloisonnement entre l'étude synchronique et l'étude diachronique des phénomènes trouve son origine, comme on le sait, dans les travaux de Ferdinand de Saussure qui distinguait l'axe de simultanéité pour lequel le vecteur temporel est exclu et l'axe de succession pour lequel, au contraire, l'analyste doit prendre en compte les transformations d'essence temporelle. Pour Saussure, l'opposition entre les deux axes est irréductible : on ne peut pas, *simultanément*, étudier à la fois les rapports synchroniques qui forment un système et le cours de leur évolution dans le temps. Même si les deux approches sont essentielles, la description synchronique vient en premier lieu puisque les transformations ne peuvent être comprises qu'une fois décrit le fonctionnement statique du système » (1989, p.50).

rappports sociaux extérieurs » (Gaudreault et Gunning 1989, p.50). Le système est alors coupé de tout potentiel d'évolution par rapport à des rapports sociaux et « apparaît ainsi radicalement étranger à toute compréhension historique » (Ibid). En d'autres termes, Gaudreault revendique la possibilité de faire l'étude structurale du cinéma sans que l'objet d'étude doive être coextensif de la langue³⁰.

Les historiens du cinéma des années 80, étant eux-mêmes théoriciens, participent donc à un discours métathéorique, qui n'est pas sans rappeler celui de Metz ou de Cohen-Séat : il s'agit d'examiner et de reconfigurer notre généalogie pour supprimer nos différends avec les genres et les discours précédents. La discipline de l'histoire du cinéma des années 80 serait particulièrement apte à ce genre de tâche selon Gaudreault, car elle reflète un renouveau *post*structuraliste de la théorie *de* l'histoire qui expose les lacunes des approches précédentes qui ne se seraient pas montrées assez critiques envers ce qu'on considère jusque-là comme la théorie du cinéma. En vrai, pour les Gunning, Bordwell et Gaudreault, nous n'avons jamais vraiment « fait » l'histoire du cinéma, nous avons plutôt fait le relevé diachronique d'un modèle exemplaire qu'on impose de l'extérieur : selon un concept fort, le langage cinématographique, on cherche comment le film et l'histoire du cinéma correspond à cette façon de comprendre un mode d'expression et on en déduit une définition globale du mode d'expression. L'histoire, toutefois, impose des règles particulières à l'étude des formes d'expressions qui sont incompatibles avec cette façon de faire. Les objectifs du théoricien qui interprète à partir de modèles exemplaires, selon une idée essentialiste de la théorie, et ceux du théoricien-historien, selon une idée de la théorie *d'après* l'histoire, sont différents.

Différents parce que le théoricien-historien, *lui*, est sensible au principe d'immanence des œuvres qu'il hérite de la méthode formelle du formalisme russe. Un des deux principes de la méthode formelle, telle qu'elle est exposée par Boris Eikhenbaum, est de contextualiser le travail empirique de l'oeuvre : « [one must] work inductively and empirically through « the examination of specific material in its specific context » » (cité dans Rodowick 2014, p.101). C'est ce travail que, manifestement, nous empêche de faire l'approche sémiologique du cinéma. Il s'agit de découvrir ce que *le film* nous permet d'induire et non pas ce qu'on *veut* lui faire induire. L'histoire

³⁰ « Le principe voulant que seul un phénomène a-temporel [sic] et a-social [sic] puisse faire l'objet d'une approche structurale ne se trouve [...] nulle part chez Saussure. La description synchronique doit précéder la description diachronique, mais elle ne l'exclut pas. » (Gaudreault et Gunning 1989, p.50)

du cinéma veut recentrer la théorie du cinéma en se concentrant sur l'étude du film *lui-même* dans une optique de recherche historique rigoureuse et empirique. Il s'agit de se permettre de découvrir la totalité de l'expression filmique en se donnant des principes de pertinence claire : « [Les normes du langage cinématographique] sont certes spécifiques au cinéma, mais [elles] ne sauraient représenter *toute la spécificité* de l'expression filmique » (Gaudreault et Gunning 1989, p.53, nous soulignons). On veut rompre avec les estimations naïves et considérer les formes d'expression selon *leur* système et c'est ainsi que Gaudreault et ses confrères « se sont [...] refusé [sic] à juger le cinéma des premiers temps autrement qu'à partir du seul programme fixé par les « instances » diverses (personnes, institutions, pratiques, us et coutumes) qui avaient, à l'époque, force de loi » (Gaudreault 2008, p.27)

Ainsi, pour Gaudreault, ce n'est pas *l'essence* du cinéma qu'on aurait découvert en 1915, « mais ce que la culture dominante de l'époque, dans les sociétés et cultures associées à son avènement, a fait du cinéma » (Ibid, p.39). Si on découvre un ensemble signifiant au cinéma, un langage cinématographique, c'est d'abord parce qu'une institution, un contexte, le rend *fonctionnel*³¹ : l'époque du cinéma des premiers temps a sa spécificité à elle tout comme l'époque du cinéma institutionnalisé a la sienne. L'histoire du cinéma nous force donc à considérer les formes d'expressions selon leurs « modes de pratiques filmiques », concept que Gaudreault et Gunning empruntent à Bordwell et qui circonscrit l'étude des formes d'expressions à l'interdépendance de l'analyse intertextuelle et historique, c'est-à-dire « au système de règles et de normes qui contribuent à mettre en place une série cohérente d'attentes sur la manière dont un film devrait fonctionner » (Gaudreault et Gunning 1989, p.57). Par conséquent, chaque système, dans leur singularité, répond à une synchronie *historique*, et l'évolution dans leur substitution à une diachronie *théorique*. Selon les théoriciens-historiens, l'alliance entre l'histoire et la théorie paraît ainsi d'autant plus naturelle qu'elle permet de solutionner une tension entre *diachronie* et *synchronie* en considérant les acquis des formalistes russes, acquis qu'on pourrait résumer une fois

³¹ Considérons l'intervention de Noël Burch à cet égard dans *La lucarne de l'infini*, une source importante pour Gaudreault :

« [...] ce n'est pas tant que je ne crois pas au caractère « sémiotique » de l'ensemble des systèmes symboliques à l'œuvre dans le cinéma de l'Institution. Mais ce qui fait l'objet de mon étude n'est pas cet ensemble, ce sont plutôt les conditions de base qui le *rendent possible* [...] les sens qu'il produit ne sont pas sans rapport avec le lieu et l'époque qui l'ont vu se développer : l'Occident capitaliste et impérialiste du premier quart du XXe siècle » ([1991] 2007, p.9).

de plus avec cette citation synthétique de Boris Eikhenbaum : « We have no theory [...] that can be laid out as fixed, ready-made system. For us theory and history merge not only in words, but in fact. We are too well trained by history itself to think that it can be avoided » (cité dans Rodowick 2014, p.108).

X.2. Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe [2008]).

Paradigme culturel. Série culturelle. Pratique culturelle

Dans CA, Gaudreault applique ce modèle théorique à l'étude du cinéma des premiers temps. Selon une impressionnante analyse intertextuelle des différentes *vues* de l'époque et une colossale recherche d'archives générées par les différents contextes de production - journaux corporatifs, relevés des organismes de production, matériel promotionnel et catalogue des éditeurs de vues animées - l'historien québécois conclut que les formes d'expressions filmiques correspondent toujours à un rapport avec une *institution* qui reconnaissent des finalités et qu'il est donc faux d'affirmer que le cinématographe et le cinéma sont deux formes d'expressions qui répondent à ces mêmes finalités. Les institutions en question se déclinent selon trois critères précis : leur stabilité, leur légitimité et leur spécificité (Gaudreault 2008, p.145). Ce sont les archives qui témoignent des finalités reconnues à l'époque : par exemple, des journaux corporatifs qui reconnaissent des pratiques qui appartiendraient en propre au cinéma (= spécificité); des organismes qui s'assurent de la standardisation des modes de production et qui régularisent des rapports entre les intervenants (= stabilité); et du matériel promotionnel et des catalogues des éditeurs de vues animés qui sanctionnent lesdits rapports et pratiques (= légitimité). C'est l'institutionnalisation qui domine, c'est elle qui permet à une certaine *forme d'expression* de se stabiliser. C'est pourquoi il faut différencier le *cinématographe* du *cinéma* : le cinématographe ne répond pas, selon les archives et les analyses intertextuelles, aux critères d'une institution propre, il est sous la tutelle de plusieurs autres institutions. Nous pouvons remarquer selon les archives et

les variations formelles des films que le cinématographe n'a seulement su s'institutionnaliser autour des années 1910.³²

C'est ainsi que Gaudreault établit ses propres concepts de *paradigmes culturels*, *série culturelle et pratique culturelle* de manière à différencier franchement le *cinéma des premiers temps* du *cinéma institutionnel* : le cinéma des premiers temps est une *pratique culturelle* au sein du *paradigme culturel* « spectacle de scène de la fin du dix-neuvième siècle » ; « le cinéma institutionnel », quant à lui, est un *paradigme culturel* qui ne serait qu'apparu autour des années 1910. Un *paradigme culturel* est un *polysystème* auquel sont subordonnées plusieurs unités de significations (littérature, peinture, art et tradition populaire, etc.) que Gaudreault nomme *série culturelle*. Ces séries culturelles répondent à des normes instituées par leurs différentes institutions, qui elles répondent du paradigme culturel. Le paradigme culturel « spectacle de scène de la fin du dix-neuvième siècle » est donc composé de plusieurs unités de significations qui lui sont propres : café-concert, théâtre d'ombres, sketches magiques, féerie, arts du cirque, théâtre de variétés, pantomime, etc. (Ibid, p.114). Le cinématographe est alors considéré comme une pratique culturelle : l'historien ne peut pas le considérer comme formant une série culturelle. Ainsi, le cinématographe se cherche une identité³³.

Le paradigme culturel du cinéma institutionnel, quant à lui, est le résultat de l'institutionnalisation du cinématographe. Avant l'institutionnalisation, le cinématographe était *support* des différentes séries culturelles, c'est-à-dire qu'il était de nature intermédiaire ; lors de l'institutionnalisation, il a absorbé ces séries culturelles, les a « fédéré » et est devenu un média autonome, il est devenu la série culturelle « cinéma ». C'est bien de cela qu'il s'agit quand on parle d'un média nous dit Gaudreault : le « cinéma institutionnel » devient un média autonome, un média étant « un faisceau de déterminations qui règle la production de sens en sélectionnant,

³² Remarquons la similarité de cette approche avec celle de David Bordwell et cie dans leur étude du cinéma hollywoodien classique, étude qui s'inscrit dans le courant de la nouvelle historiographie : « The way that films are conceived, planned, and produced leave their mark upon the films – not only directly, in telltale details, but structurally as well. At the same time, stylistic aims have shaped the development of the mode of production. The relations between film style and mode of production are, we argue, reciprocal and mutually influencing » (Bordwell, Staiger, et Thompson 1985, xiv).

³³ Gaudreault donne une liste impressionnante de ces différentes identités 'hybrides' : ainsi, les vues *Lumière* relèvent de la série culturelle de la photographie (cinématographe + PHOTOGRAPHIE), les vues *Edison* relèvent de la série culturelle du Vaudeville (cinématographe + VAUDEVILLE), les vues *Méliès* correspondent à la série culturelle du « café-concert » (cinématographe + CAFÉ-CONCERT), etc. La thèse de Gaudreault est que c'est parce que les frères Pathé n'étaient influencés par aucune de ces séries culturelles qu'ils ont pu en quelque sorte enclencher le processus d'institutionnalisation.

hiérarchisant et structurant les modes de production de sens qui seront mis à l'œuvre » (Odin cité dans Gaudreault 2008, p.125). L'apparition de genre de plus en plus *propre* à ce que l'institution considère cinématographique est signe de cette institutionnalisation en tant que le genre est un modèle institutionnel de production de sens, l'équivalent *in média* de ce que Gaudreault désigne sous le vocable de « série culturelle » (Ibid, p.124).

X.3. *La théorie, c'est l'histoire*

En évaluant de plus près les manœuvres de la nouvelle historiographie du cinéma et la solution de raffinement du discours théorique qu'elle propose à cette première *crise* de la théorie, nous pouvons établir un étonnant parallèle entre les reproches qu'adresse le mouvement aux *anciens* historiens du cinéma et ceux qu'adresse la sémiologie du cinéma à la filmologie.

Comme la sémiologie du cinéma, le mouvement de renouveau historiographique des années 80 reproche le penchant *idéologique* des théories historiques qui le précède. Le discours historique est critiqué pour son manque de scientificité et sa dépendance à une idéologie qui veut que le cinéma ait comme but de se développer de plus en plus vers une progression de son langage cinématographique. Or, ce discours qui désire établir une définition globale de l'objet d'étude « cinéma » selon la thèse de son essence langagière est une estimation naïve et biaise la recherche historique : cette idée essentialiste de la théorie ne fait que renforcer une idéologie injustifiable. Les modes de pratiques filmiques attribuables aux différentes époques sont historiquement erronées et nous font passer à côté, par exemple, de la richesse du cinéma des premiers temps.

Comme la sémiologie du cinéma, la nouvelle historiographie du cinéma pardonne toutefois à ses prédécesseurs, car ces derniers n'avaient pas à l'époque les outils théoriques « modernes » qui sont désormais disponibles. Ici, la similitude entre la description que fait Gaudreault de ses prédécesseurs et celle que fait Metz des siens (chap. III.4) est frappante :

« Et l'on se met à rêver à ce qu'aurait pu être l'*Histoire du cinéma* de Mitry s'il avait lui-même suivi les principes tout à fait « modernes » qu'il a un jour définis (sans autocritique rétrospective) dans un article paru en 1973 en réponse, entre autres, aux critiques de Comolli » (Gaudreault et Gunning 1989, p.55).

Ou encore :

« [...] ils évoluaient dans des conditions matérielles totalement différentes de celles qui caractérisent l'institution du savoir cinématographique d'aujourd'hui. Comme de véritables « pionniers », ils travaillaient en général de manière isolée, avec fort peu de ressources, et devaient souvent se contenter, comme « document » à l'appui, de leur seule mémoire des films visionnés en cours de carrière » (2008, p.32)³⁴.

Enfin, comme la sémiologie du cinéma, la nouvelle historiographie du cinéma reproche au modèle exemplaire majeur de l'époque de ne considérer comme naturel que le système créé par l'analyse et non le modèle utilisé. L'œuvre cinématographique participe d'un contexte, elle n'est pas un objet asocial et atemporel : elle doit pouvoir être analysée historiquement. Ce contexte est d'ailleurs primordial à n'importe quel sens ultérieur que nous pouvons donner à n'importe quel élément formel.

Ainsi, en refusant une légitimation du cinéma dans son essence et son entièreté à partir d'hypothèses fortes issues de modèles exemplaires qui recherchent une réponse de type *une fois pour toutes* quant à la nature du cinéma, la nouvelle historiographie du cinéma cause une crise de la théorie à laquelle elle désire répondre. Or, cette crise n'est pas une crise à propos de l'idée de théorie qu'on se fait lors de l'institutionnalisation des études cinématographiques. Si le mouvement de renouveau historiographique des années 80 accuse le langage cinématographique d'être perçu comme *essentiel*, ce n'est pas l'idée que Metz se faisait du discours filmique, mais bien celle qu'il reproche à Cohen-Séat et au courant structuraliste de se faire dans certains de leurs égarements méthodologiques. Certes, il est vrai que Metz ne se dévouera jamais vraiment à l'étude du fait cinématographique et que la forme d'analyse textuelle que son approche a popularisée

³⁴ Comparons par exemple cette dernière citation à celle de Metz qui parle de ces « hommes-orchestres » :

« Ce que l'on a appelé le plus souvent un « théoricien du cinéma », c'est une sorte d'homme-orchestre idéalement tenu à un savoir encyclopédique et à une formation méthodologique quasi universelle : il est censé connaître les principaux films tournés dans le monde entier depuis 1895, ainsi que l'essentiel de leurs filiations (c'est donc un historien) ; tout aussi évidemment, il s'astreint à glaner un minimum de lumières quant aux circonstances économiques de leur production (c'est à présent un économiste) ; il s'efforce également de préciser en quoi et de quelle façon un film est une œuvre d'art (le voici maintenant esthéticien), sans se dispenser de l'envisager sous forme de discours (cette fois, il est sémiologue) [...] » (Metz 1971, p.5)

*enferme l'analyste dans le texte*³⁵. Mais il est faux d'affirmer qu'il conteste l'importance du fait cinématographique : il ne fait qu'affirmer qu'avant de pouvoir parler du *cinématographique* on doit être en mesure de parler entièrement du *filmique* – ce qui n'est pas une mince affaire (chap.III.5). De plus, les ramifications du cinéma au niveau social sont indéniablement ce qui amène Cohen-Séat à décréter que le cinéma mérite un intérêt disciplinaire institutionnalisé. Ce ne serait donc pas à cette idée de la théorie de l'institutionnalisation que serait adressé le reproche de la nouvelle historiographie du cinéma mais bien à une extension de cette dernière, dans son affinité plus prononcée avec le courant structuraliste duquel Metz rejetait les courants les plus intransigeants.³⁶ Cette solution à une crise de la théorie du cinéma que le mouvement de la nouvelle historiographie du cinéma propose de donner a donc des airs franchement familiers : elle n'est pas étrangère aux protestations et solutions qu'amenait Metz en 1971. Cette crise n'a donc rien de très nouveau.

Or, contrairement au projet global de la sémiologie du cinéma et la filmologie, plutôt que de favoriser la division des tâches dans l'espoir d'une synthèse future, la nouvelle historiographie du cinéma désire remplacer ni plus ni moins la théorie par l'histoire et tente de cerner le discours théorique dans sa totalité en le raffinant selon la seule perspective historique. Ce raffinement servirait donc à synthétiser le fait filmique – étude formelle – au fait cinématographique – étude historique. Les Gaudreault, Gunning, Bordwell et cie prétendent avoir établi un modèle théorique qui établit ce qu'est une idée de la théorie au sens où l'entend Odin, c'est-à-dire une théorie :

³⁵ La plus célèbre analyse textuelle à cet égard demeure celle du film de Hitchcock « The Birds » par Raymond Bellour. (Voir Bellour 1979)

³⁶ Gaudreault parle très peu de Metz dans CA, mais David Bordwell semble quant à lui démontrer une affection particulière pour le « premier Metz » :

« Occasionally semiotic and postsemiotic theory has addressed compositional issues, as in Metz's outline of the *Grande Syntagmatique* and Wollen's discussion of Godard's « counter-cinema ». In some of these cases, poetics remains secondary to hermeneutics; nonetheless these writings show that the construction of implicit and symptomatic meaning can coexist with the study of form and style in given historical circumstances » (Bordwell 1989, p.267).

Il n'en demeure pas moins que Bordwell et cie ont un dédain particulier pour ce qu'ils considèrent comme le « second Metz », c'est-à-dire celui qui publie plus tard son travail psychanalytique du cinéma *Le signifiant imaginaire* (1977). Nous n'avons pu, pour des raisons d'espace, entreprendre un relevé détaillé de ces ramifications qu'a prise l'idée de théorie de l'institutionnalisation durant les années 70, que nous avons résumé à cette « idée essentialiste de la théorie ». Pour plus d'informations en ce qui a trait à ce qui est parfois catégorisé comme les théories du sujet ou la *Grand Theory* voir (Rodowick 2014, chap.21-22-23). Pour l'opinion emblématique de la nouvelle historiographie à ce sujet voir (Bordwell 1989). Pour les différentes tendances dans les écrits de Metz voir (Chateau et Lefebvre 2013).

- qui est complète ;
- qui est falsifiable ;
- et qui démasque l'évidence pour faire apparaître les différents instants du code qui la fonde.

C'est bien ce que cette idée de théorie propose quand elle exige de l'historien du cinéma *moderne* de revoir ses préjugés de continuité, de linéarité et de perfectionnement en remettant en question le primat de l'étude diachronique en histoire : « Si nous admettons que l'évolution est un changement du rapport entre les termes du système, c'est-à-dire un changement de fonctions et d'éléments formels, [alors] l'évolution se trouve être une « substitution » de systèmes » (Tynianov cité dans Gaudreault et Gunning 1989, p.56, nous soulignons). De cet avancement de la théorie de l'histoire, on doit ensuite remettre en question le primat de l'étude synchronique en théorie : « il doit être possible d'étudier en coupe synchronique une *phase* de l'évolution littéraire, d'articuler en structures équivalentes, antagoniques et hiérarchisées la multiplicité hétérogène des œuvres simultanées et de découvrir ainsi dans la littérature d'un moment de l'histoire un système totalisant » (Jauss cité dans Gaudreault et Gunning 1989, p.57, nous soulignons). Devant ces « grandes théories » qui expliquent et englobent tout, l'histoire du cinéma propose de se recentrer sur l'étude du film lui-même et décrète qu'elle est le seul point de vue méthodologique qui puisse y arriver convenablement, contrairement à une étude du cinéma selon la linguistique ou une étude du cinéma selon la psychanalyse, etc., qui impose leur modèle de l'extérieur. L'approche historique serait d'une certaine façon exempte de cadres de référence trompeurs et serait la seule solution à une théorie qui émane vraiment des films et de ceux qui les font. Elle est ouverte à des contre-exemples et est donc *démonstrative* plutôt qu'*interprétative*, c'est-à-dire qu'elle permet le raffinement des hypothèses par recherches empiriques futures³⁷. Une théorie interprétative

³⁷ Une hypothèse est donc très souvent appelée à être raffinée par de nouvelles recherches d'archives, par exemple :

« Et l'on sait que *L'histoire d'un crime* est, justement, une « vue phare » de l'époque. Dans la mesure où il est accompagné d'une déclaration non équivoque de la part de la société Pathé, le cas de ce titre n'est pas qu'un simple exemple parmi d'autres. Il faudrait, dans la suite de cette recherche, faire une analyse du discours tenu par la société, notamment dans ses catalogues, pour voir si la tendance ici évoquée se maintient vraiment » (Gaudreault 2008, p.164-165, nous soulignons).

psychanalytique, par exemple, ne pourrait que questionner une théorie interprétative linguistique du cinéma, elle ne pourrait pas la falsifier. L'idée de théorie du cinéma *d'après* l'histoire ne cherche donc pas à localiser une définition globalisante du cinéma, mais des définitions de différents systèmes totalisants : si ces systèmes sont historiques, les cadres de références doivent l'être aussi. Selon cette approche synchronique de l'histoire, on se situe alors dans un degré d'abstraction médian : « supérieur à celui du texte singulier ; supérieur même à celui des genres, des écoles et des œuvres mais à un niveau d'abstraction inférieur à celui de la langue cinématographique conçue comme une construction logique et a-temporelle [sic] » (Ibid, p.57). Ainsi, on se permet de ne pas être aveuglé par un cadre de référence unique qui masque l'évidence en proposant l'étude des différents contextes qui permettent différents « instants du code » (Ibid, p.53).

X.4. Une théorie structurale du cinéma, sans l'objet linguistique

Comme Barthes et Cohen-Séat avant lui avec la *langue*, pour Gaudreault l'étude structurale du cinéma doit donc pouvoir être coextensive à une écriture dont le degré de généralité est commun à tout le corps social. C'est ainsi que si l'étude du cinéma ne peut manifestement pas être coextensive de la langue, elle devra l'être des pratiques sociales du cinéma. De cette manière, l'histoire du cinéma devient une théorie structurale du cinéma, sans l'objet linguistique (Rodowick 2015, p.30). Permettons-nous ici de citer une description que fait Metz de la méthode historique qu'emploie Barthes pour étudier les *Signes de la Littérature* dans son livre *Le degré zéro de l'écriture* [1953] et de n'en changer que les mots qui correspondent à la relation du littéraire et de la langue par ceux qui correspondent à la relation du cinéma à l'histoire, ce qui montre bien la similitude des deux approches structurales :

« il n'y a de style que de chaque [cinéaste], [l'histoire] est unique pour un peuple entier, mais on trouve entre les deux plusieurs écritures dont chacune est propre à un ensemble de [cinéaste] de même époque ou de même tendance, et qui sont autant de visages de la [cinématographicité],

de marques qui désignent le discours [filmique] comme tel. » (Metz 1971, p.201)³⁸

Après tout, comme nous avons pu le voir avec le Barthes de *Mythologies* (chap.III.1), ne s'agit-il pas dans les deux cas de décomposer un discours et de le reconstituer selon la structure de base qu'il naturalise ? Si dans le cas de Barthes la structure de base de la langue est naturalisée par les métalangages, ne pourrions-nous pas dire que Gaudreault déplore que la structure de base de l'histoire du cinéma soit naturalisée par le discours théorique du langage naturel du cinéma ? Dans un cas nous avons besoin de retrouver le modèle linguistique, dans l'autre celui de l'histoire du cinéma - et non de l'histoire d'un supposé développement langagier (= théorie structuraliste du cinéma sans l'objet linguistique).

Mais c'est ici selon nous un des problèmes majeurs de l'idée de théorie du cinéma d'après l'histoire : dans sa réponse somme toute légitime à certains dérapages qu'ait pu donner lieu certaines extensions de la sémiologie du cinéma, elle propose à l'instar de cette dernière un modèle théorique stable face à un objet manifestement instable. Que l'objet d'étude « cinéma » soit considéré d'abord selon une structure de signification ou selon une structure historique, il n'en demeure pas moins que l'on considère ultimement qu'il y a une structure de signification intrinsèque au cinéma, qu'il y a une manière appropriée de *dire* le cinéma : on établit, une fois de plus, un champ de validité à son étude. Or, ce que l'idée de théorie du cinéma d'après l'histoire nous démontre, en nous rappelant les tiraillements des approches de Metz mais surtout de Cohen-Séat à ce sujet, c'est qu'elle ne considère le cinéma que comme un *objet culturel*, et non comme un moyen d'expression artistique. À l'instar du sociologue Anthony Giddens, qui s'intéresse au problème du texte dans son article *Structuralism, post-structuralism and the production of culture*,

³⁸ Voir également comment décrit Barthes décrit cette *présence de l'Histoire dans un destin des écritures* :

« [...] il est donc possible de tracer une histoire du langage littéraire qui n'est ni l'histoire de la langue, ni celle des styles, mais seulement l'histoire des Signes de la Littérature, et l'on peut escompter que cette histoire formelle manifeste à sa façon, qui n'est pas la moins claire, sa liaison avec l'Histoire profonde. Il s'agit bien entendu d'une liaison dont la forme peut varier avec l'Histoire elle-même ; il n'est pas nécessaire de recourir à un déterminisme direct pour sentir l'Histoire présente dans un destin des écritures : cette sorte de front fonctionnel qui emporte les événements, les situations et les idées le long du temps historique, propose ici moins des effets que les limites d'un choix » (Barthes 2002b, p.171).

il y aurait, dans l'approche de la théorie du cinéma d'après l'histoire, des critères objectifs pour la justesse de l'interprétation filmique :

« In ordinary talk, communicative intent can be checked by direct interrogation and by reformulation on the part of the original speaker. There seems no reason to deny that we can interrogate a text in a parallel manner. That is to say, we can ask what was the communicative intent involved in a given section of a text. Where the author is unavailable, we can seek to answer such a question by investigating the forms of mutual knowledge implied in what the author wrote. *This entails in turn that there are criteria for the accuracy of interpretations* » (Giddens 1987, p.106 nous soulignons).

Ainsi le moyen d'expression artistique est comparé, une fois de plus, à un moyen de communication ; non pas comme praxis révolutionnaire chez Cohen-Séat, mais simplement comme une nouvelle institution qui émet un nouvel horizon d'attente par les différentes fédérations de séries culturelles auxquelles elle donne lieu.

Nous verrons toutefois dans ce qui suit que cette approche pose problème à la nouvelle historiographie du cinéma lorsque l'objet d'étude « cinéma » se voit de plus en plus renié en tant qu'objet singulier émettant des effets spécifiques. Car si la théorie du cinéma *d'après* l'histoire semblait avoir trouvé une réponse satisfaisante à cette première crise de la théorie du cinéma, la communauté homogène de chercheurs dédiée à sa cause qu'elle espérait construire ne se concrétise pas. Avec le déploiement fracassant du numérique au 21^e siècle, plusieurs chercheurs issus de la nouvelle historiographie du cinéma se considèrent désormais comme des historiens qui étudient l'objet cinéma dans une perspective historique plus générale; d'autres se considèrent tout simplement comme des médiologues. La forme délimitée du cinéma qui produit des effets spécifiques semble de plus en plus difficile à circonscrire et, pour plusieurs, ce que nous enseigne le cinéma des premiers temps est que l'objet d'étude « cinéma » n'est vraiment qu'un carrefour où, comme le dit Casetti, « different aesthetic, cultural and social processes are connected » (2007, p.38). Ce faisant, il ne semble dès lors ne plus y avoir de légitimité à parler d'une discipline des études cinématographiques à proprement dit. C'est alors que de fervents défenseurs de la discipline tels que Gaudreault se devront de réajuster leur message pour justifier une telle discipline. Or, une fois de plus, la résistance qu'offre l'objet d'étude « cinéma » en tant que moyen

d'expression artistique à toute entreprise de théorisation stable, à toute homogénéisation de sa vie virtuelle, n'en sera qu'accentuée.

XI. Cerner l'objet. L'objet d'étude « cinéma » dans l'historiographie d'André Gaudreault (retour)

Dans la conclusion de CA, Gaudreault envisage avec optimisme les développements prometteurs de l'idée de la théorie *d'après* l'histoire. Il note toutefois que cette nouvelle grande communauté prometteuse de chercheurs travaillant selon un même objectif ne fait pas l'unanimité sur la « planète cinéma ». En effet, bien que l'entreprise historiographique ait des ancrages très forts dans les pays anglo-saxons, la France semble être « l'irréductible village gaulois » en ce qui concerne cette idée de la théorie, idée qui devrait pourtant pouvoir permettre de recentrer la discipline des études cinématographiques. Au banc des accusés selon Gaudreault ? La tradition *cinéphilique* de la France, qui empêcherait à l'hexagone d'emboîter le pas à un mouvement de recherche rigoureux de l'étude du cinéma. Si Gaudreault ne semble que porter le blâme sur ces *critiques de profession* qui sont particulièrement reconnus en France en tant qu'instigateur de la *politique des auteurs*, François Albera, lui, voit le *danger* qui guette l'idée de théorie *d'après* l'histoire dans une perspective plus large :

« L'histoire du cinéma serait devenue trop étroite parce que son objet aurait, en somme, disparu. [...] On voit bien que cette question de la nature du film engage de multiples conséquences : la dissolution du cinéma dans un ensemble plus vaste (qu'une « médiologie » pourrait sans doute prendre en charge) [...] » (2006, p.15).

XI.1. Une deuxième crise

Il ne s'agirait donc pas que d'une simple contamination des partisans de Warburg face à ceux de Panofsky ou de l'*obscurantisme* propagé par les cinéphilés. Au sein même des historiens du cinéma, plusieurs considèrent que le cinéma devrait être un *objet d'étude historique spécifique* permettant d'étudier *l'histoire en général*. Cette situation ne se traduit donc pas qu'en France et, surtout, pas qu'à l'extérieur de la nouvelle historiographie du cinéma. Prenons l'exemple de Charles Musser, relaté par Casetti (2007, p.38). Grand spécialiste américain d'Edwin S. Porter,

Musser considère le titre d'historien du cinéma quelque peu réducteur : « I find that the label « film historian » is at best reductive. I have found it productive to imagine cinema as an element (typically crucial element) of other histories » (2004, p.105). Et que penser du cas de Janet Staiger, elle qui, comme le craint Albera, ne considère dorénavant le cinéma que dans la dissolution d'une *médiologie* : « [...] scholars need to stop thinking of film history as *film* history and start thinking more about *media* history » (2004, p.127).

Il s'agit là d'une situation plutôt nouvelle depuis l'institutionnalisation des études cinématographiques. Jamais depuis Cohen-Séat le cinéma n'a-t-il été autant menacé comme discipline universitaire à part entière³⁹. Selon Albera, on se retrouve de nouveau *au point de départ* : il faut légitimer la *discipline* de l'*histoire* du cinéma, la seule idée de théorie du cinéma qui puisse acquérir une reconnaissance académique aux yeux de ce dernier, c'est à dire qui puisse acquérir « une autonomie, répondre à un besoin social et être transmissible » (2006, p.18). La leçon intermédiaire du cinéma des premiers temps aurait-elle été trop bien retenue ? La convergence des médias que cause la « révolution numérique » nous permet-elle de circonscrire une quelconque identité médiatique ?

C'est dans ces circonstances que Gaudreault, dans son livre co-écrit avec Philippe Marion *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*[2013]⁴⁰, répond à l'appel d'Albera : pour prouver que le modèle théorique de l'histoire du cinéma ne peut être dilué dans l'histoire des médias en tant qu'il serait lui-même qu'une simple « forme », il faudra trouver une définition du *cinéma-en-tant-que-média* (2013, p.7). Pour ce faire, Gaudreault fait encore cette fois appel, mais de manière plus prononcée et sans équivoque, à l'objet d'étude « cinéma » en tant que fait social.

³⁹ Gaudreault rend souvent compte de cette délégitimation de la discipline avec l'exemple des changements de titre des programmes universitaires et des lieux de conservations qui se définissaient autrefois que par rapport au cinéma. Voir (Gaudreault 2014).

⁴⁰ Désormais LFC

XI.2. *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique [2013]). Média et institution*

À l'ère du numérique, les débats entourant l'identité du cinéma sont nombreux et passionnés et ce sont les nombreuses facettes de ce débat que Gaudreault et Marion décrivent dans la première partie de LFC. En relevant également plusieurs « morts » annoncées du cinéma, les deux hommes soulignent que cette question de l'identité du cinéma a été questionnée et requestionnée sans cesse dans l'histoire du cinéma par les chercheurs, mais également par les usagers. Si ce relevé leur permet de démontrer l'importance pour plusieurs de convenir d'une identité du cinéma, il leur permet également de se placer au-dessus de cette tempête parfois très émotive. En effet, la réponse que Gaudreault et Marion veulent apporter à cette nouvelle crise a l'avantage selon eux de ne pas être réactionnaire ou d'être produite sous le coup d'un amour irrationnel – lire ici cinéphilique - du cinéma : elle ne se positionne que comme le simple constat d'une situation qui semble normale dans la vie de tout média. La réponse de Gaudreault et Marion est grosso modo la suivante : à l'époque du *cinématographe*, le média « cinéma » était dans une période de proto-institutionnalisation, une période de brassage intermédiaire : ce qu'on a l'habitude d'appeler *cinéma*, c'est le résultat de l'institutionnalisation du *cinématographe* (chap.X. 1); ce à quoi nous serions donc témoin aujourd'hui, c'est un processus de *néo-institutionnalisation* du cinéma; pour mieux cerner la période de « brassage intermédiaire » qui précède cette néo-institutionnalisation, celle-ci sera dénommée le *cinématique*, de manière à « rester du côté du cinéma tout en embrassant plus large » (Gaudreault et Marion 2013, p.176). Ainsi, la « désinstitutionnalisation » provoque la « nécessité pour l'institution de renouveler sa manière de concentrer et de réguler les forces vives du média dont elle gère les destinées. [...] le cinéma est donc condamné à se trouver une place, à trouver sa place, parmi *les nouvelles déclinaisons de l'image en mouvement* » (Ibid, p.177, nous soulignons).

Nous voyons ici cette approche caractéristique de Gaudreault, où la spécificité du cinéma dépend du fait qu'il puisse être socialement distinguable. Ce dernier admet dans LFC qu'il y a bel et bien une crise de la théorie du cinéma et que l'objet d'étude traverse bel et bien une zone de turbulence identitaire, le média cinéma étant de plus en plus difficilement distinguable dans cette période de brassage intermédiaire. Il serait toutefois très prématuré, nous disent Gaudreault et Marion, de laisser tomber l'*histoire du cinéma* pour autant; après tout, la discipline de l'histoire

du cinéma n'a-t-elle pas connu ses plus beaux jours en étudiant une période de turbulence similaire, c'est-à-dire le cinéma des premiers temps ? Pour les deux hommes, c'est d'ailleurs à un écho de cette première période de quête identitaire que nous assistons ; écho, disent-ils, car la néo-institutionnalisation n'est pas que le retour d'une période.⁴¹ Toujours est-il qu'il s'agit tout de même d'étudier non pas comment une conjoncture des médias en général se fait ressentir au cinéma mais comment *le cinéma* lui-même détermine son identité dans cette nouvelle période qui débouchera inévitablement sur une institutionnalisation.

En ce qui nous concerne, ce sont ces concepts d'*institution* et de *média* qui nous importent, car ils correspondent au modèle théorique renouvelé de l'idée de théorie d'après l'histoire que Gaudreault offre comme réponse à cette nouvelle crise de la théorie du cinéma. Si le concept d'institution gagne en importance dans CA, il est, comme nous venons de le voir, absolument central dans LFC. La définition la plus explicite que l'historien donne de ce qu'est une « institution » demeure tout de même celle qu'il donne dans CA en s'inspirant de la sémiopragmatique de Roger Odin :

« Pour des domaines présupposant, comme la cinématographie, une forme de « communication » entre diverses instances, l'institution, ça dit, du côté des instances responsables de la production des énoncés, comment s'exprimer pour « s'adresser » à autrui et, du côté de la réception des énoncés en question, comment lire les énoncés. C'est bien ce qu'explique Odin : « C'est donc, en fin de compte, parce que les Sujets producteurs de sens (réalisateur ou spectateur) ne sont pas libres de produire le discours qu'ils veulent, parce qu'ils ne peuvent s'exprimer qu'en se pliant aux contraintes de la « pratique discursive » de leur temps et de leur milieu, que la communication peut avoir lieu » (cité dans 2008, p.119).

Ainsi, ce que Gaudreault et Marion considèrent comme un *média* c'est ce qui est à la fois le dispositif matériel (médium) (2013, p.77) et à la fois l'instance institutionnelle qui synthétise (de manière toujours provisoire et sujette à évolution) des séries culturelles préexistantes, ces dernières continuant d'évoluer « à côté du média [et] *par-devers* ce média, qu'elles contribuent pourtant à faire exister » (2006, p.228). Il n'y a donc pas lieu de faire un drame : l'émetteur ou le récepteur

⁴¹ Pour un compte-rendu des différences entre le brassage intermédial initial du cinéma et celui de la mutation numérique, voir le chap. 5 de LFC *Un média naît toujours deux fois* (Gaudreault et Marion 2013, p.149-177)

du *cinéma* n'est tout simplement pas *contraint* dans ses actions d'émission ou de réception *cinématographique* de la même façon que l'est l'émetteur ou le récepteur *musical*; l'institution du cinéma négocie, et a toujours négociée, avec plusieurs médias : elle n'est pas que le reflet d'une conjoncture médiatique, elle organise elle-même cette conjoncture en ce qui la concerne. L'institution du cinéma fédère hiérarchiquement les médias de différentes façons à travers l'histoire à l'intérieur de son institution tout en les *laissant* à leur existence *à côté et par-devers* le cinéma. Bien sûr, à l'heure de la convergence médiatique, les lignes de partage de ces différentes institutions (institution musicale, institution cinématographique, institution picturale, etc.) sont beaucoup moins claires pour le chercheur et pour l'usagé. De l'aveu même de Gaudreault et Marion, étudier le cinéma des premiers temps était, en comparaison, un jeu d'enfant : « en matière de cinéma, les choses ont déjà été plus simples qu'elles ne le sont aujourd'hui » (2013, p.179). Cette situation n'est toutefois pas une excuse pour émettre des propos lapidaires et sans nuance à propos de l'identité du cinéma en tant qu'il est un média, car, tel que l'indique entre autres l'étude de Gaudreault et Marion à propos de l'opéra s'invitant dans les salles de cinéma (voir 2013, p.121-147), la mutation du numérique est variable selon les usagers et selon les médias. Il s'agit plutôt d'évaluer rigoureusement comment l'institution déploie ou renégocie son pouvoir fédérateur durant la mutation numérique.

De plus, pour Gaudreault et Marion cette nouvelle institutionnalisation nous ouvre les yeux : si à tort, et ils s'incluent dans ce groupe, nous avons pu penser que la première institutionnalisation – l'institutionnalisation différentielle des années 1910 – venait cristalliser un média de manière intemporelle, nous avons maintenant la preuve que cette mutation du numérique est appelée à se répéter :

« En systématisant davantage, on pourrait même avancer l'idée que cette troisième naissance concrétise métaphoriquement l'idée d'une renaissance perpétuelle du cinéma, vu la dimension récurrente, inévitable et cyclique des crises identitaires du média, qui obligent l'institution à s'adapter pour ne pas mourir » (Ibid, p.173).

Ainsi, pendant que nous crions à la mort du cinéma ou tentons de le voir comme simple forme d'une science générale des médias, le cinéma, lui, se transforme. Ignorer l'histoire du cinéma, c'est appeler à se priver de la compréhension de l'histoire culturelle riche et toujours vivante d'un objet culturel qui est encore et toujours une partie importante de notre vie de tous les jours, bien que ce

soit de manière bien différente : « que dire de plus, sinon que le cinéma est vraiment différent de ce qu'il fut naguère ? » (Ibid, p.210). Après tout, se questionne Gaudreault en critiquant son propre travail, n'était-il pas étrange d'aborder une institution culturelle selon une homéostasie paisible ? (Ibid, p.171)

Si la démonstration de Gaudreault a de quoi être rassurante pour la poursuite des études cinématographiques et le futur de l'objet d'étude « cinéma » lui-même, l'idée de théorie du cinéma sur lequel elle repose atteint avec LFC, nous voudrions dire, *l'apogée d'une austérité philosophique qui tend vers une scientificité qui n'est pas sans nous rappeler les prétentions et la méfiance de la filmologie*. En effet, nous sommes d'avis qu'en cernant une approche aussi austère et utilitariste aux études cinématographiques, Gaudreault permet sans doute de circonscrire mieux que quiconque l'objet d'étude « cinéma », mais affecte aussi gravement les possibilités qu'offre à la connaissance l'étude de ce même objet : le verbe « cerner » prend ici un autre sens, celui de se rendre maître de quelqu'un, de le réduire par la force. Prenons quelques instants pour décortiquer cette accusation qui a de quoi faire sursauter.

XI.3. Le rationnel. Le raisonnable

D'abord, nous ne croyons pas offusquer Gaudreault en déclarant qu'il tente d'atteindre un certain niveau de scientificité dans l'étude du cinéma. Si tout cela était déjà plutôt clair dans l'explication de son idée de théorie (chap.X.3), nous ne voyons pas, du reste, le problème à vouloir étudier le cinéma de manière rigoureuse. Il n'en demeure pas moins que la récente crise autour de la définition même de l'objet d'étude « cinéma » nous amène à nous questionner, non pas sur la rationalité d'une méthode par rapport à l'objet d'étude, mais sur la contribution particulière de l'étude du cinéma à la connaissance. En rétrospective, si la première crise venait corriger certains excès méthodologiques à propos de ce que devait être l'idée de théorie qu'on connaissait depuis le début de l'institutionnalisation des études cinématographiques, la seconde crise nous questionne quant à la *raisonnabilité* du cinéma comme objet d'investigation. G.H von Wright différencie le « rationnel » et le « raisonnable » selon que le rationnel est orienté vers un but et qu'il se caractérise par un raisonnement formel valide, une efficacité des moyens en vue de fins et la démonstration des croyances; le raisonnable, de son côté, est orienté vers des valeurs et se

caractérise par l'adéquation à nos formes de vies et nos modes d'existences. Ainsi, nous dit von Wright : « The rational is, of course, also rational, but the 'merely rational' is not always reasonable » (cité dans Rodowick 2015, p.72)

Ainsi, nous voudrions argumenter que l'idée de théorie du cinéma d'après l'histoire pourrait être considérée comme parfaitement rationnelle et comme une solution viable à la première crise de la théorie du cinéma, mais *déraisonnable* et donc une piètre solution à ce que nous avons décrété comme la deuxième crise de la théorie du cinéma. Cette deuxième crise de la théorie du cinéma demande selon nous non pas un raffinement encore plus sévère de la portée de l'objet d'étude « cinéma », mais plutôt une ouverture à l'objet d'étude selon une philosophie *d'après* le cinéma.

Il n'en demeure pas moins, donc, et nous secondons Jacques Aumont sur ce sujet, que si l'histoire du cinéma ne peut nous donner une « histoire adéquate des images », elle nous donne tout de même un admirable rendu de leur être socialisé, ce qui, pour Aumont, « n'est déjà pas si mal » (2011, p.166). Pas si mal, effectivement, car la nouvelle historiographie du cinéma a raison de se plaindre des développements de la sémiologie en ce qui concerne le « fait cinématographique ». S'il est faux d'affirmer que Metz distingue le fait cinématographique du fait filmique pour déshonorer l'étude du premier au détriment du second (chap.III.5), force est d'admettre, avec Gaudreault, que les études cinématographiques furent sérieusement handicapées par *l'enfermement dans le texte* qui découla des avancées de la sémiologie du cinéma – mais cela était-il inévitable ? Reposons donc la question d'Aumont : est-ce *raisonnable* d'affirmer que l'histoire adéquate « des images » ne corresponde qu'à leur être socialisé ?

Nous devons donc admettre, dans un premier temps, que si elle peut être accusée d'être *déraisonnable*, comme nous le faisons, l'approche de Gaudreault a effectivement corrigé un manque de rigueur présent dans notre première crise de la théorie du cinéma et ne peut être accusée d'être *irrationnelle*. Il est intéressant à cet égard de voir comment la plupart des reproches légitimes que fait la théorie du cinéma d'après l'histoire à propos des 'dérapages' de la sémiologie du cinéma sont basés sur une conception bien spécifique de l'intentionnalité humaine. Nous voudrions argumenter que c'est cette facette particulière de l'approche de Gaudreault, bien qu'implicite il faut l'admettre, qui trahit une vision certes rationnelle mais *déraisonnable* en ce qui a trait à l'objet d'étude « cinéma ».

XI.4. L'agent dans la théorie du cinéma d'après l'histoire

Pour Gaudreault, si le cinéma présuppose une *forme* de communication entre diverses instances - ce qui serait absurde de nier – comment alors présupposer que la signification de son expression ne soit pas toujours déjà potentiellement visible à son producteur et son émetteur de manière à ce qu'il puisse l'utiliser *correctement* ? Comment présupposer, par exemple, qu'il puisse y avoir une progression vers un langage cinématographique de plus en plus raffiné par la *création* de codes cinématographiques qui *n'existaient* pas avant ? Comment, en d'autres termes, est-ce que la « communication cinématographique » peut avoir lieu si « les images » possèdent une existence *ailleurs* que dans leur être socialisé (d'où l'importance primordiale, voir englobante, de l'histoire du cinéma dans les études cinématographiques) ? Si les disciples du langage cinématographique sont critiqués avec autant de ferveur par Gaudreault et ses acolytes, c'est que l'arbitraire du signe décrété par Saussure les empêche de considérer les relations que ce signe entretient tout de même inévitablement *déjà* avec l'objet social, ce qui ne nie pas Saussure d'ailleurs – tel que Gaudreault aime le rappeler (voir note #30)⁴². En considérant le langage comme étant situé dans une pratique sociale, il est implicite dans le modèle théorique de Gaudreault qu'on se doive d'effectuer un déplacement de notre considération d'un *sujet* émetteur ou récepteur – considération importante dans le prolongement des études cinématographiques suite à LC et chez Metz lui-même avec son tournant psychanalytique – à celle d'un *agent* émetteur ou récepteur, au sens où l'entend le sociologue Anthony Giddens.

Le sujet dont la primauté est remise en question chez Gaudreault, c'est par exemple celui conceptualisé par le Barthes de *Mythologies*. Ce sujet ne peut se révéler à lui-même que par *l'activité structurale*, c'est-à-dire non pas par des raisons qu'il serait en mesure de donner pour ses actions ou par la conscience qu'il a de l'objet naturel, mais par le supplément d'intellect d'une activité

⁴² Prenons cet exemple d'Émile Benveniste :

« even though Saussure said that the idea of « sister » is not connected to the signifier s-ö-r (sœur), he was not thinking any less of the reality of the notion. When he spoke of the difference between b-ö-f (bœuf) and o-k-s (ox), he was referring in spite of himself to the fact that these two terms apply to the same reality. Here, then, is the thing, expressly excluded at first from the definition of the sign, now creeping into it by a detour... » (cité dans Giddens 1987, p.84).

particulière qui permet de découvrir le simulacre « enfoui » dans la représentation naturelle et qui participe de sa signification inconsciente chez l'homme (chap.III.1). Pour Gaudreault, cette dichotomie entre la conscience et l'inconscience chez le sujet doit être nuancée par la conscience sociale des *agents*, ce que Giddens appelle la *conscience pratique* de l'agent. Chez le Barthes de *Mythologies*, la distinction entre la conscience et l'inconscience est très marquée : si le langage est un système de signes constitué par la différence et une relation arbitraire aux objets, alors, de la même façon que la signification du mot « arbre » n'est pas l'objet arbre, le « Je » du sujet pensant ou actant ne peut correspondre aux états conscients de ce sujet (Giddens 1987, p.87). Ainsi, l'inconscience, ou la naturalisation des structures de signification dans les mythes ou tout autre objet culturel, doit être d'une certaine façon *canalisée* par l'activité structurale : le « Je » dérive son identité dans un système de significations qui est *retrouvé* (Ibid, p.88). Or, nous dit le sociologue Anthony Giddens, si nous évaluons la vie humaine dans le cadre de ses pratiques sociales - ce qu'est fondamentalement le langage en tout temps selon qu'il est partagé - nous devons considérer que ce que *sont* les pratiques sociales – acte d'émission cinématographique, acte de réception cinématographique en ce qui concerne plus précisément l'objet d'étude « cinéma » - est intrinsèquement lié au fait que les hommes puissent attester réflexivement de ce qu'ils font, que les actions des hommes ne soient pas le résultat de pulsions programmées et inconscientes ou d'une agrégation d'intentions, de raisons et de motifs conscients pour chaque action : l'action humaine s'effectue toujours dans le contexte d'une durée spatio-temporelle, d'un contrôle pratique de nos actions dans un contexte.

Les conditions de signification de notre langage, de nos pratiques sociales et donc de notre production et interprétation de ce que Giddens appelle des *objets culturels*, sont toujours déjà potentiellement visibles à son émetteur ou à son récepteur. Le film étant une création humaine, il ne s'agit pas d'expliquer les *causes* de sa signification – i.e. la structure de signification chez Barthes ou les lois immuables d'un phénomène naturel chez Cohen-Séat – mais de clarifier les *raisons* de sa signification : comme toute activité culturelle, une création humaine s'effectue en *connaissance de cause* et est donc inscrite, au moment précis de son élaboration, dans un contexte de pratiques et d'institutions précises. C'est ce que Giddens décrit comme la constitution fondamentale du « Je » dans le discours de l'autre :

« [...] the « I » has to be related to the body as the sphere of action. The term 'I' is in linguistic terms a 'shifter' : the contextuality of social

‘positioning’ determines who is an ‘I’ in any situation of talk. [...] An agent who has mastered the use of ‘I’, as Mead says, has also mastered the use of ‘me’ - but only via concomitant mastery of a syntactically differentiated language. For I have to know that I am ‘I’ when I speak to ‘you’, but that you are an ‘I’ when you speak to ‘me’, and that I am ‘you’ when you speak to me... and so on » (1984, p.43).

Or ces attestations réflexives, c’est-à-dire cette maîtrise constante du « moi » socialement positionné, elle n’est pas ordinairement exprimée ou réfléchie, ce qui serait absolument invivable. Plutôt, cette maîtrise demeure dans une forme de conscience pratique, celle d’un corps qui se positionne dans l’espace et qui synthétise le passage du temps par des schèmes interprétatifs. Cette conscience serait donc *en dessous* de la conscience discursive - l’émission de raisons pour justifier nos conduites - mais *en deçà* de l’inconscience - nos motivations qui entraînent ces conduites⁴³ (Giddens 1987, p.99). Les conditions de signification de nos activités sociales et culturelles seraient alors comme la plus grande bibliothèque du monde où non seulement tous les livres seraient disponible, mais où chaque humain les auraient tous déjà lu (Rodowick 2015, p.84) : l’idée de théorie du cinéma d’après l’histoire, par exemple, ne serait alors qu’un coup de pouce pour retrouver l’endroit où se trouve les livres sur le cinéma ou le contenu de ces derniers que nous aurions temporairement oubliés. Prenons l’exemple des frères Pathé chez Gaudreault, qui seraient pour lui les instigateurs de l’institutionnalisation du cinématographe (voir note #33).

Selon Gaudreault, si Georges Méliès n’a pas participé à l’institutionnalisation du cinématographe, c’est que sa conscience pratique se situait au niveau de la série culturelle du café-concert : Méliès est *contraint* d’être un *cinématographeur*,⁴⁴ non pas parce qu’une force naturalise sa vision artistique ou parce qu’il juge que la valeur



Fig. 11 : Photogramme du film *Hugo* (Martin Scorsese, 2011). Méliès débute sa carrière artistique en tant que magicien. © Paramount Pictures Corporation.

⁴³ « If reasons refer to the grounds of action, motives refer to the wants which prompt it » (Giddens 1984, p.6).

⁴⁴ Terme qui serait historiquement juste selon Gaudreault pour désigner les « réalisateurs » de l’époque du *cinématographe*. Voir chapitre IV *Cinématographistes et cinéastes* (2008, p.127-139)

esthétique du cinématographe est de retranscrire des sketches, mais tout simplement parce qu'il évolue dans une *durée* où sa *pratique artistique quotidienne* est puisée, et a toujours été puisée, dans un contexte où les paramètres institutionnels ou les schèmes d'interprétations artistiques sont ceux du café-concert ou du sketch magique. Quand Méliès est appelé à décrire sa pratique, il est en mesure d'amener cette conscience pratique à un niveau discursif ; il utilise alors des termes qui sont propres à cette série culturelle : « pour lui, des travellings latéraux, ce sont « des décors qui se déplacent horizontalement », des travellings verticaux, ce sont des décors qui se déplacent « de bas en haut, pour laisser voir les différentes parties d'une pièce » » (Gaudreault 2008, p.157). Pour *fonctionner* dans l'espace social, semble nous dire Gaudreault, nous sommes contraints, sans nécessairement y réfléchir, à puiser dans des paramètres institutionnels – les conditions de nos actions -, ces mêmes paramètres que nous enrichissons en retour par nos actions. À l'instar du déploiement du langage dans les plus simples situations d'interactions – i.e. la discussion – nos actes sont intrinsèquement liés au contrôle réflexif constant que nous effectuons de ce que nous connaissons, ce stock de connaissance étant toujours mutuellement - socialement - partagé (sans quoi il n'y aurait pas de langage). Il n'en demeure pas moins que nous ne *réfléchissons* pas constamment à ce contrôle : nous ne réfléchissons pas, par exemple, aux normes, du reste très contraignantes, des tours de paroles dans la conversation : ce contrôle s'effectue au niveau de la conscience pratique grâce à notre capacité humaine de la rationalisation de nos actions dans une durée (Giddens 1984, p.5-6 ; 1987, p.99).

Ainsi, selon Gaudreault, si les frères Pathé ont été la bougie d'allumage de l'institutionnalisation du cinématographe par leurs propositions esthétiques qui « annoncent ou confirment l'instauration d'un ordre nouveau » (2008, p.156)⁴⁵, c'est parce que ces derniers « n'avaient, à titre de praticiens, aucun lien institutionnel *fort* avec quelque série que ce soit [...] parce qu'ils étaient sans foi ni loi, sinon celles du gain et du profit [...] » (Ibid, p.154). Bien sûr, précise l'historien, ces derniers ont d'abord dû se « faire la main en produisant, à leur manière, la même chose que ce qui se produisait chez les autres fabricants de vues animées » (Ibid, p.155), mais le destin singulier des frères Pathé leur a permis d'instaurer, par des actions concrètes aux résultats qu'ils ne pouvaient prédire, l'institutionnalisation du cinéma. C'est là où réside la source de toutes nouvelles fédérations évolutive du média chez Gaudreault : une action

⁴⁵ Quoi que Gaudreault rappelle que « des recherches plus poussées devraient permettre de dégager de semblables propositions dans d'autres sociétés, chez d'autres cinématographistes » (2008,p.156).

intentionnelle de *l'instance institutionnelle* puisée à même les conditions de l'action - au niveau de la conscience pratique par un contrôle réflexif de nos *connaissances mutuelles* - donne lieu à des conséquences parfois inattendues qui en retour viennent modifier, en « feed-back », nos connaissances mutuelles et contraignent, tout en les permettant, nos actions futures (voir Fig.10). Les conséquences inattendues qui ont menées à ce que Gaudreault appelle la *captation-restitution-narration*, et dont les frères Pathé seraient – entre autres - les instigateurs, ont prient une place de plus en plus importante dans les connaissances mutuelles de l'émission et de la réception cinématographique, ce qui a engendré une cristallisation, certes temporaire et relative, de la série culturelle *cinéma*⁴⁶.

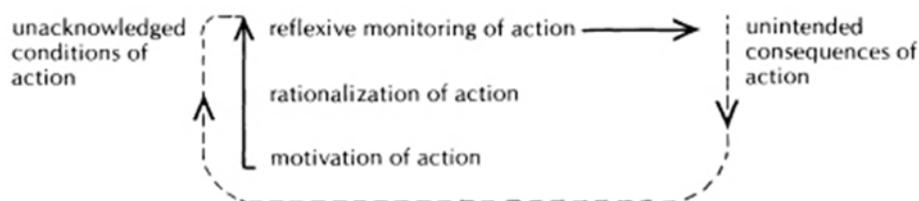


Fig 10 : Modèle stratifié de l'agent chez Anthony Giddens. Anthony Giddens, *The constitution of society*, 1984, p. 5. Cambridge : Polity Press

L'agentivité ne correspond donc pas à l'intention d'une personne, mais à son pouvoir de *faire* quelque chose. De cette façon, nous pouvons affirmer que l'agentivité précède la subjectivité, qu'elle est présubjective⁴⁷. D'où la notion de média : le cinéma est ce médium qui *permet* la médiation et *est* résultat d'une médiation de l'agent : elle est socialement distinguable.

⁴⁶ D'où l'importance des frères Pathé par rapport à Griffith dans les recherches de Gaudreault : « Il s'agit plutôt d'arriver, à l'aide de pareilles précisions, à cerner le plus concrètement possible *les conditions* grâce auxquelles un cinéaste comme Griffith a pu arriver à opérer, à l'instar des autres cinéastes de son époque, une transformation radicale du mode de représentation qui était à l'honneur pendant le règne du cinéma dit des premiers temps » (2008, p.43, nous soulignons).

⁴⁷

Ce qui motive nos actions, et qui est donc propre à l'inconscience dans ce modèle -implicite chez Gaudreault et explicite chez Giddens -, c'est l'importance de la ressemblance, de la continuité et de la prédictibilité dans l'articulation de nos pratiques de vies sociales de la vie de tous les jours (Giddens 1984, p.93). Si la perception en général ne peut être considérée comme entièrement subjective, contrairement à une approche quasi-kantienne où le percevant procède à l'organisation de ce qui serait autrement qu'indistinction, et ni entièrement objective, contrairement à une approche où la perception est passive et atteinte par les formes données d'objets sensibles, elle se situerait alors dans une position médiane : « perception is organized via anticipatory schemata whereby the individual anticipates new incoming information while simultaneously mentally digesting old » (Ibid, p.46). Ainsi, la mémoire ne désigne pas des événements passés, au même titre que la conscience ne désigne pas des événements présents; l'agentivité précède la subjectivité et la mémoire réfère à cette maîtrise temporelle inhérente à l'expérience humaine, dont la conscience pratique et la conscience discursive sont des mécanismes psychologiques de rappel utilisés dans le contexte de l'action (Ibid, p.49). La routine est vitale à ces mécanismes psychologiques en tant que l'égo - compris ici comme la somme des formes de rappelle où l'agent caractérise ce qui est à l'origine de son action - a ses racines dans l'organisation sociale. Ce qui motive les agents à agir ainsi, c'est l'assurance que leur apporte la récursivité des structures sociales. Les propriétés structurelles ne sont pas fixes, elles changent dans le temps - ce sont par exemple celle de la proto-institutionnalisation du cinéma ou de son institutionnalisation. Mais la structure virtuelle d'un objet culturel (= *la* structure (virtuel) vs *les* structures (actuel)) suppose toujours son extension continuelle et rationnelle dans le temps, de la même façon qu'on s'attend, sans trop y réfléchir, qu'un *autre* ne nous fasse pas dos dans une situation d'interaction communicationnelle⁴⁸. C'est là l'importance de l'inconscient dans le modèle sociologique de

« [...] we can say that action logically involves power in the sense of transformative capacity. In this sense, the most all-embracing meaning of 'power', power is logically prior to subjectivity, to the constitution of the reflexive monitoring of conduct. It is worth emphasizing this because conceptions of power in the social sciences tend faithfully to reflect the dualism of subject and object referred to rpeviously. Thus 'power' is very often defined in terms of intent or the will, as the capacity to aciheve desired and intended outcomes » (Giddens 1984, p.15).

⁴⁸ Pour reprendre l'exemple de Méliès, il est bien évident que le cinématographe, si on met les lunettes de la série culturelle « sketches magiques », représente un changement de propriété structurelle important pour Méliès. Par contre, selon le modèle de Gaudreault, il ne s'agirait pas là d'une opportunité que ce dernier voyait *pour* le cinématographe, mais bien *pour* le sketch magique : Méliès a *besoin* de garder certains schèmes interprétatifs anticipatoires, de prolonger la récursivité d'une structure, même si cela implique des changements de propriétés structurelles importants. On voit bien ici toutefois comment le risque, l'ingéniosité et le « saut dans le vide » qu'implique n'importe quelle

Giddens et, nous voudrions dire, dans le modèle du cinéma-en-tant-que-média de Gaudreault : l'importance de la routine, de la continuité et de la contiguïté, est une forme de canalisation de l'anxiété chez l'individu qui synthétise ses activités dans le temps en fonction d'un temps qui est récursif. C'est ce que Giddens appelle « la sécurité ontologique de base ». Pour Giddens, les schèmes interprétatifs que nous utilisons pour fonctionner quotidiennement dans l'espace social, au sens de nos *activités de tous les jours*, ne peuvent fonctionner si nous ne faisons pas preuve d'une attitude de confiance à propos d'un monde qui se déroule 'rationnellement'. Ce travail constant sur cette anxiété intrinsèque se déroulerait pour le sociologue dès les premiers stades du développement de l'enfant dans l'angoisse de ne pas pouvoir assouvir ses besoins vitaux. En effet, un des premiers accomplissements sociaux du bambin serait de contrôler cette anxiété invivable de la disparition de sa mère, seule source de vie. Une confiance s'installe donc chez le bambin pour sa mère, ce premier s'attendant à ce que la disparition de cette dernière ne signifie pas un danger à sa vie (Ibid, p.53). Cette anxiété canalisée par la confiance chez l'enfant en des schèmes anticipatoires nous suit donc toute notre vie et nous motive inconsciemment à ramener l'inconnu au connu, à travailler à l'établissement d'une contiguïté sociale de manière à avoir un contrôle et une estime de soi et combattre les mouvements incessants de honte et de culpabilité qui résulterait d'une perte de contrôle de soi et d'un besoin de contrôler excessivement l'extérieur' (Ibid, p.57).

XI.5. Une nouvelle homogénéisation de la vie virtuelle du film

Or, que fait ici Gaudreault en suivant implicitement le modèle d'intentionnalité de Giddens? Nous voudrions argumenter qu'il tente, comme l'avait fait Cohen-Séat avant lui, d'actualiser de manière homogène la vie virtuelle du film. Il tend à son tour à l'unité d'un certain code cinématographique qui correspondrait à une unité du fait filmique et finalement à une unité du fait cinématographique. Pour Gaudreault, le cinéma c'est ce qui est socialement distinguable comme du cinéma, et tout savoir à propos du cinéma découle de cette idée.⁴⁹

invention artistique – Méliès n'a-t-il pas vendu tous ses avoirs pour se lancer dans la cinématographie-attraction ? – sont souvent diminués par l'approche d'après l'histoire de la théorie du cinéma.

⁴⁹ On retrouve cet engagement de manière particulièrement clair chez Gaudreault et Marion quand ils mentionnent dans LFC que

On pourrait argumenter que cette homogénéisation respecte la forme de vie de l'objet d'étude « cinéma » en tant qu'elle est une forme de vie sociale, intégrée dans une durée historique qu'on peut dégager selon une idée de théorie du cinéma d'après l'histoire. En effet, en considérant que l'égo de l'agent a ses racines dans le social, alors une expression particulière doit nécessairement référer à une forme de vie sociale ou une connaissance mutuelle. Si cette réponse est difficilement contestable, elle l'est tout de même en ce qu'elle n'est que la moitié d'une réponse *possible* : la primauté d'une relation nécessaire et réductible d'une expression avec une forme de vie sociale qu'elle évoque n'est, nous voudrions dire, que la surface *certaine* d'un problème qui demande à être exploré *en profondeur*, qui demande à être découvert dans son monde de possibilités qu'il offre ou, pour utilisé un terme commun de nos jours, qui demande à être *hacké*⁵⁰. Car si nos capacités d'expressions et d'interprétations cinématographiques sont effectivement historiques, c'est aussi mais surtout, dans le cas d'un moyen d'expression artistique, parce qu'elles

« pour nous, un média est une sorte de bricolage évolutif de séries culturelles « fédérées » qui se refléteraient à travers un prisme identitaire dont l'existence ne serait que temporaire. On trouve aussi, dans ce camp de *l'identité au sens faible*, des gens comme Metz, pour qui « le cinéma n'est rien d'autre que l'ensemble des messages que la société appelle cinéma » » (2013, p.213, nous soulignons).

Or, cette supposée parenté avec Metz est plutôt questionnable si l'on reprend dans son contexte le passage qui est cité :

« Il n'est pas rare que l'on se représente confusément le cinéma comme un ensemble qui, d'une part, serait de nature systématique – comme un ensemble de faits de code –, mais qui, tout à la fois, pourrait se définir directement par la nature physique des moyens d'expressions qu'il emploie, c'est-à-dire par sa (ou par ses) *matière(s) de l'expression* au sens de Louis Hjelmslev : dans cette *bizarre* vision des choses – qui, en dépit de ses *contradictions internes*, donne à beaucoup d'esprits une vague impression d'évidence –, le « cinéma », c'est le langage qui repose sur une combinaison d'images photographiques mouvantes, de bruits de paroles et de musique ; [...] Défini de la sorte, le cinéma n'est rien d'autre que l'ensemble des messages que la société appelle « cinématographiques » – ou qu'elle appelle des « films » –, et elle appelle ainsi tout message qui répond à une certaine détermination technico-sensorielle : technique du côté de l'émission, sensorielle du côté de la réception. Est du cinéma tout ce qui est matériellement du cinéma » (Metz 1971, p.17-18).

Il est évident pour Metz que s'en tenir à ce genre d'étude du cinéma, c'est limiter grandement notre approche et, par conséquent, se priver de ce que l'objet d'étude « cinéma » a à nous offrir (chap.III.5). Tout simplement parce que le film n'est pas qu'une « détermination technico-sensorielle », c'est-à-dire une relation spécifique entre une *manière de faire* et une *manière de comprendre* un objet culturel : le film n'a pas de *fonction* précise, il est un langage intransitif, il est moyen d'expression.

⁵⁰ Wanda Strauven utilise la pratique du *hacking* pour illustrer ce que devrait être la pratique de l'historien du cinéma ou de l'archéologue des médias : « a hacker is « a person who enjoys exploring the details of programmable systems and how to *stretch their* capabilities, as opposed to most users, who prefer to learn only the minimum necessary » (File cité dans Strauven 2015, p.35).

sont ouvertes à l'innovation, la création et l'expérimentation (Rodowick 2015, p.89). Dans sa quête d'une théorie complète du fait filmique et d'un champ de validité qui proposerait des critères de consensus à une connaissance certaine de l'objet d'étude « cinéma », la théorie du cinéma d'après l'histoire, comme l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation avant lui, impose un raffinement de la pensée qui cerne une forme de vie artistique de l'objet cinéma, réduisant ce dernier à une fonction. Il y devient donc implicite que toute forme d'expression ou d'interprétation implique le suivi de certaines règles de bases aux résultats certes inattendues, mais qu'on peut toujours re-trouver *de la même façon*.

Chez Gaudreault et Cohen-Séat, c'est surtout la primordialité du cinéma comme moyen de *communication* qui en retour fait qu'on tient peu compte du caractère artistique du moyen d'expression cinématographique et de ce qu'il pourrait nous offrir à cet égard. Ces approches seraient donc déraisonnables aux formes de vies du cinéma et aux mouvements dans lesquels il nous entraîne en tant qu'il est un moyen d'expression qui cherche non pas la réalisation d'un possible latent, mais la problématisation – l'innovation – d'un état des choses. Chez Cohen-Séat, tout change avec le cinéma, car il serait une forme de communication révolutionnaire : *l'agent* du fait social des arts figuratifs de la tradition verbale, où l'art est ce qui correspond « le plus intensément à tel ou tel groupe social » (op.cit Cohen-Séat 1958 p.34), devient le *sujet* du fait social des arts figuratifs de la tradition visuelle, où l'art n'est alors plus sujet à des structures perceptives et conceptuelles déjà préparées à les recevoir (chap.II.5) ; chez Gaudreault, au contraire, le modèle *communicatif* demeure le même et ne peut changer ; ce qui change c'est une nouvelle manière de faire et une nouvelle manière de comprendre un objet culturel par les nouvelles fédérations médiatiques de la nouvelle institution cinématographique. Mais comment, selon ces deux approches, considérer l'acte d'*invention* artistique ? Comment, dans ces circonstances, est-ce que l'art pourrait constituer une pratique de changement dans nos croyances du monde et nos valeurs ? Ne pourrait-il pas par exemple y avoir, comme on dit souvent de certains philosophes, un *premier* et un *second* Méliès ? Avec la synthèse *généralisante* de l'objet d'étude « cinéma » de Gaudreault et Cohen-Séat, cette forme de vie de l'objet d'art est exclue, faute de référent dans l'objet d'un savoir : dans ces circonstances, la pensée doit se raffiner et l'art, comme la science, ne peut que *fonctionner*, ne peut qu'être généralisé dans un cadre universel. Tout ce que nous *pouvons* étudier à propos de l'objet cinéma, c'est un possible qui se réalise « sans que rien ne change ni dans sa détermination ni dans sa nature » (Lévy 1995, p.14). Serait alors exclue, au

nom d'un raffinement de la pensée, l'invention artistique : non pas la réalisation d'un possible latent, mais le passage « d'une solution donnée à un (autre) problème. [La transformation de] l'actualité initiale en cas particulier d'une problématique plus générale, sur laquelle est désormais placé l'accent ontologique » (Ibid, p.16). Si ce modèle est justifié implicitement par la motivation universelle des humains à rechercher la continuité dans des schèmes interprétatifs sûrs, nous soutiendrons dans ce qui suit que nous nous questionnons beaucoup plus souvent à propos de cette motivation inconsciente que semble le soutenir les modèles de Gaudreault et Giddens : la force des moyens d'expressions artistiques réside précisément dans leur habileté qu'ils ont de nous mettre face à ce doute existentiel.

Nous avons d'ailleurs vu que Metz était un exemple flagrant de ce tiraillement entre le raffinement de la pensée et l'ouverture au moyen d'expression artistique. Au départ, son objectif est le même que Cohen-Séat et Gaudreault : il s'agit de tendre vers une théorie complète du fait filmique selon la synthèse d'une approche scientifique (chap.III.4) ; par contre, dans le cas du sémiologue français, sa rigueur et sa sensibilité lui font prendre des précautions quant à l'importance que le cadre scientifique peut et doit prendre dans l'étude du cinéma (chap.III.5). La leçon de Metz est importante pour les études cinématographiques : il ne pourra jamais atteindre cette fameuse troisième étape où se produit l'établissement d'un champ de validité des différentes approches à l'égard du cinéma et que la philosophie du cinéma positiviste a comme rôle d'identifier le potentiel. Le film a une vie virtuelle : ce dont nous prenons conscience en restant fidèles au principe d'immanence du film, ce n'est pas la découverte d'une fonction du cinéma qui évolue dynamiquement, mais précisément une ontologie proprement insaisissable. C'est là, nous voudrions dire, la 'révolution' en profondeur, non pas seulement du cinéma, mais de tous les arts : c'est-à-dire non pas une nouvelle praxis communicationnelle qui exige le raffinement de la pensée selon un nouveau phénomène naturel ou un nouveau phénomène social (institutionnel) qu'il faudrait soit découvrir ou *nous rappeler* ; mais une praxis *épistémologique* : l'art, contrairement à la science, ne conserve pas dans la répétition une identité qu'on peut anticiper, elle perpétue ou maintient ses relations créatives et immanentes avec des forces virtuelles qui problématisent.

Comment alors rétablir la relation entre la science, l'art et la philosophie dans l'objet d'étude « cinéma » ? Comment est-ce que l'objet d'étude « cinéma » peut-il devenir le moyen d'un apprentissage plutôt qu'un objet de savoir ? (Cardinal 2010, p.38). Ce que rend manifeste la

deuxième crise de la théorie du cinéma, ce n'est pas que certaines approches auraient manqué de rigueur et procédé à des conclusions trop hâtives par rapport à l'objet d'étude « cinéma » ; c'est plutôt selon nous que, de tout temps, le cinéma, en tant qu'il est un moyen d'expression artistique, a présenté une résistance aux entreprises de rationalisation de son objet et de son discours et que ces résistances n'ont pas su être prises au sérieux. Si de nos jours l'objet d'étude « cinéma » est beaucoup plus difficile à circonscrire, c'est probablement parce que ses modes de production se sont *liquéfiés* si on peut dire, que les pratiques sociales du cinéma sont beaucoup moins facilement identifiables⁵¹ ; mais c'est surtout selon nous la conséquence de cette liquéfaction qui anime la seconde crise de la théorie du cinéma : la théorie n'a plus d'ancrage pour cerner son discours, on ne peut plus faire fi des forces vives du cinéma au profit d'une philosophie *du* cinéma qui désire en proposer une image *totalisable*. En d'autres termes, l'identité du cinéma est foncièrement instable et nous ne pouvons plus l'ignorer ; non pas une instabilité qu'on anticipe à chacune de ces bifurcations, non pas des nouvelles caractéristiques d'un territoire géologique figé, mais une instabilité angoissante qui problématise, une instabilité qui nous demande sans cesse de renouveler nos ancrages : « à chacune de ses bifurcations, le cinéma ne découvre pas ce qu'il était de tout temps, mais ce qu'il pouvait être depuis le début ; parce que chaque détour n'est qu'*un* détour, non pas *le* détour, encore moins le retour ou la destination » (Ibid, p.57). Le caractère problématique de la théorie du cinéma donne enfin lieu à la possibilité d'une philosophie *d'après* le cinéma, une philosophie où plutôt que de cerner l'objet, on se doit de lui redonner son potentiel de devenir. C'est à ce genre de philosophie que l'objet d'étude « cinéma » nous convoque selon Rodowick :

« Philosophy must be something more than description, then. One needs to restore the openness and contingent quality of these constraints, as well as a sense of play in language, such that philosophy may be also considered a practice of change and invention, of augmenting, enlarging, and enhancing our conceptual schemes, of creating new styles of thought, and of projecting future states of self and society to which we aspire » (Rodowick 2015, p.88).

⁵¹ C'est entre autres un des arguments majeurs de Casetti dans son plus récent livre : « The thinning of the atmosphere that surrounds it brings its true nature to light. We increasingly discover what cinema is, what it wanted to be, and what it could have been. *No longer protected by the density of an institution, it speaks fully of itself to us* » (2015, p.208, nous soulignons).

LA PHILOSOPHIE D'APRÈS LE CINÉMA

Ce que notre étude a permis de démontrer jusqu'à maintenant est sans aucun doute la difficulté de plusieurs à considérer une approche théorique du cinéma qui ne pourrait aspirer à être une théorie complète. Si pour Odin le *théorique* ne peut qu'aspirer à être *complet* (voir Fig.1), et donc à être un sous-ensemble de la théorie, nous avons pu démontrer qu'une sorte de phobie de l'emprisonnement dans le théorique plane sur la discipline depuis son institutionnalisation. Pour Cohen-Séat, cette situation relèverait, ni plus ni moins, de la tragédie de l'inachèvement de notre destinée humaine ; pour Gaudreault, elle relèverait de l'absurde, voire de l'obscurantisme de celui qui tente d'aller au-delà de ce que lui permet *réellement* le monde ; chez Metz, toutefois, nous avons pu voir qu'une finalité théorique qui n'aspire pas à une théorie complète est une possibilité qui s'inscrit entre les lignes de ses écrits - en particulier dans cette possibilité de la vie virtuelle du film - mais qu'il n'a néanmoins jamais poursuivi en tant que *raison d'être* de l'objet d'étude « cinéma ». C'est ce que D.N Rodowick se propose de faire en conceptualisant plus sérieusement cette approche virtuelle du film que Metz développe presque indirectement. Pour Rodowick, l'*enfermement* dans le théorique constitue une *libération* : c'est ce qui permettrait le salut de la discipline des études cinématographiques ou tout ce qui devrait y succéder, c'est-à-dire la possibilité d'une philosophie *d'après* le cinéma.

XII. (S') Ouvrir (à) l'objet

Why then do we in philosophizing constantly compare our use of words with one following exact rules ? The answer is that the puzzles which we try to remove always spring from just this attitude towards language.

- Ludwig Wittgenstein, *The blue and brown books*

Si la singularité de l'objet d'étude « cinéma » a marqué les esprits au cours de son histoire, l'idée de théorie qu'il a suscitée dans l'institutionnalisation de son étude a quant à lui été sous le signe de la méfiance. Le cinéma, pouvant difficilement vivre sans le public - qu'il redéfinit - et sa polyvalence expressive - qu'il déploie sans effort - semble d'abord déborder l'emprise de l'institution universitaire où avait pourtant naturellement été accueilli la littérature, l'histoire de l'art et l'esthétique. Si le cinéma est *plus grand que nature*, (particulièrement) présent dans (et pour) tous les esprits, nous avons vu que c'est en le ramenant en premier lieu à l'état de phénomène naturel qu'il a su convier l'intérêt de ces esprits qui se veulent distingués. Par la suite, lorsqu'on voudra connaître plus précisément sa structure de signification, il faudra reconnaître que le cinéma n'est « tout de même pas la vie, qu'il est un spectacle composé » (op.cit. Metz p.51). Nouvelle méfiance, nouvelle exigence de raffinement de la pensée. Finalement, dans les excès qu'ont pu prendre l'élaboration de cette structure de signification, l'historien condamne l'enfermement dans le texte et promeut l'enfermement dans le présent du passé : nouveau raffinement de la pensée qui prévient toute possibilité d'un devenir du cinéma autre que celui de la récurrence du nouveau anticipé : « on ne laisse au cinéma son histoire que pour mieux le priver de tout devenir » (Cardinal 2010, p.31).

De Cohen-Séat à Metz et de Metz à Gaudreault, on se tourne tout de même vers les « anciens » pour ériger nos modèles théoriques sur les fondations de leurs « lueurs d'efficacité » qu'il faudra rétrospectivement raffiner avec nos techniques modernes. Hélas, si on découvre ces quelques lueurs c'est bien parce qu'on couvre le brillant faisceau lumineux des travaux de ces

« théoriciens » qu'on qualifie de « primitifs »⁵² : en décrétant qu'ils *aspirent* à une théorie, on s'empêche de voir que ces derniers ne se méfient pourtant guère du cinéma et plonge dans le devenir, dans le drame, que le nouveau médium leur propose. Mais alors, du haut de nos savoirs modernes, c'est leur naïveté qu'on leur pardonne : le devenir utopiste qu'ils voient dans le développement esthétique d'un art est corrigé pour n'être que transféré au perfectionnement et au raffinement rationnel d'un discours sur un objet culturel. Metz sera le seul des théoriciens ici étudié qui se laissera surprendre par l'objet d'étude, découvrant, suite à l'effort le plus rigoureux d'instanciation d'une philosophie du cinéma à la recherche de principes rationnels, l'instabilité ontologique de l'objet.

C'est bien de cette vie virtuelle du film que D.N Rodowick se réclame, d'une 'naïveté' qu'il faut entretenir plutôt que dénoncer de manière à se permettre d'être surpris par le cinéma plutôt que de sans cesse s'en méfier en tentant inlassablement de l'anticiper ou de le maîtriser. Si Gaudreault veut com-prendre le cinéma plutôt qu'*avoir prise* sur lui, Rodowick nous invite à nous *laisser prendre* dans le mouvement du cinéma, à se laisser sur-prendre. En d'autres termes, il s'agit d'ouvrir l'objet plutôt que de le cerner, c'est-à-dire de s'ouvrir à lui et à soi, dans l'acceptation de l'incomplétude existentielle de la saisie de l'être, toujours à mi-chemin d'une oscillation entre un minimum et un maximum d'existence (Souriau 2009, p.195). Cette philosophie d'*après* le cinéma, qui invite à se prendre dans le mouvement de l'objet à l'étude, n'est donc pas une idée de la théorie du cinéma où la philosophie a priorité dans son pouvoir de réflexion et de législation (Cardinal 2010, p.37), et où elle est la forme la plus haute et la plus compréhensive de la connaissance positive⁵³. Si pour Cohen-Séat il s'agissait de *faire* la philosophie du cinéma pour la préparer au terrain de l'application scientifique, il s'agit ici plutôt de philosopher *avec* le cinéma (Clémot 2013, p.432). Le cinéma n'est pas *que* un objet culturel parmi d'autres aux ramifications sociales plus ou moins prononcées et aux fins plus ou moins mercantiles ; le cinéma est aussi et surtout une expression d'art, il est capacité et potentiel humain d'expression et d'interprétation, capacité qui est certes culturelle et collective, mais aussi contingente et ouverte à l'innovation, à la création et

⁵² Tel qu'on le retrouve dans certains passages chez Gaudreault, par exemple : « Les découpages par bonds de dix ans ont en effet bonne presse dans l'historiographie du cinéma, et ils constituent quasiment un archétype de la « pensée » historienne « primitive » (si l'on ose dire) » (Gaudreault et Marion 2006, p.221).

⁵³ On se rappellera que la philosophie est pour Comte la totalisation de l'expérience d'un phénomène et qu'elle présente une image universelle et uniforme de la réalité selon qu'elle se manifeste empiriquement (Benrubi 1926, p.21).

à l'expérimentation. C'est, à notre humble avis, à cette facette que devrait se concentrer la discipline des études cinématographiques. Contre la doxa d'une philosophie positiviste, le cinéma, en tant qu'expression d'art, aurait alors comme occupation d'être un ami de la philosophie et une aide dans le devenir philosophique (Rodowick 2015, p.13) : nous voyons difficilement comment la discipline des études cinématographiques pourrait se justifier autrement qu'en étant un *ami philosophique*.

XII.1. Le cinéma comme ami philosophique

De manière à mieux comprendre en quoi le cinéma peut être un *ami philosophique* à la philosophie, il s'agira dans un même mouvement de voir comment la philosophie et la pratique artistique se différencient et se recourent, permettant une philosophie *d'après* le cinéma.

Pour Deleuze et Guattari, si la pratique philosophique consiste en l'invention de *concepts*, l'art aurait quant à elle des vertus préphilosophiques par l'invention de *percepts*. En effet, si dans le constant « chaos des impressions et des idées » (Cardinal 2010, p.XVI) on tente par tous les moyens de se protéger « [...] des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage » (Deleuze et Guattari 2005, p.201), l'art, la philosophie, mais aussi la science, eux, exigent davantage : « ils tirent des plans sur le chaos » (Ibid, p.202). Ces différents plans qu'on tire font partie des techniques respectives que possèdent les différents *Chaoïdes* que sont l'art, la philosophie et la science pour plonger dans le chaos de nos idées, pour accueillir l'angoissante vitesse infinie de la pensée. Car c'est bien à la vie et à nos actions que le chaos correspond : non pas à la désorganisation ou à l'anarchie, mais à une pensée absolue, insoutenable pour l'homme dans ses mouvements infinis et son incessant devenir, mais qui nous traverse tout de même dans notre interaction avec l'évolution du tout organique dont nous faisons toujours partie⁵⁴ (Rodowick 2015,

54

« On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. C'est un vide qui n'est pas un néant, mais un *virtuel*, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence » (Deleuze et Guattari 2005, p.117).

p.140). Ainsi, la perception est elle aussi prise dans ce mouvement et, comme toutes les choses, est sujette à l'entropie, précipitant nos idées dans d'autres que *nous ne maîtrisons pas davantage*. Les Chaoïdes, chacun à leur façon, nous invite à créer des images de pensée, à entretenir une relation avec la pensée, à *prendre conscience* plutôt que de s'exclure dans la tragédie du scepticisme et de la *Doxa*, qui nous protège du chaos mais nous gêne dans notre pensée créatrice et notre ouverture au devenir (Ibid, p.142).

Nous appréhendons toujours les films dans leur être socialisé, selon notre positionnement psychologique et social, ici nul besoin de débattre. Mais la méfiance de Cohen-Séat, de Metz et de Gaudreault, le *drame*, si l'on peut dire, qui trahit leurs efforts de théorisation, ne réside pas dans la rigueur de trouver la manière convenable de *dire* le cinéma, mais bien dans l'angoisse que « s'il y a bien en effet plusieurs manières de dire quelque chose de quelque chose, il n'en reste pas moins qu'il s'agit toujours *de dire* » (Stengers et Latour 2009, p.23) : le film est une violence, une intuition, ce n'est pas une force naturelle aux lois maîtrisables, ou qu'un objet culturel qui nous rappelle notre ancrage dans un élan vital qui nous entraîne. Si on veut répondre du cinéma, si on veut se prendre dans son mouvement, il faut avoir la force de maintenir le film dans l'existence, le film ne va pas « de soi », il est un monde qui ne répond plus *pour nous*, mais où nous sommes mis en situation de devoir répondre *pour lui*. (2009, p.30)

C'est donc dans la relation propre des *Chaoïdes* avec le virtuel chaotique qu'on peut entrevoir le rôle spécifique de l'art et de la philosophie, leur rapport au virtuel étant différent de celui de la science. Car si la science est également création, c'est de manière à ralentir le mouvement infini de la pensée dans des *fonctions* qui décrivent l'état des choses actualisé⁵⁵. L'art,

Ce que nous appelons notre *interaction avec l'évolution du tout organique* correspond chez Deleuze à cette forte influence chez le philosophe du concept de l'univocité de l'être, tel que nous l'explique Rodowick :

« For Spinoza, there is no division between humanity and nature, but only one absolute and unique substance for all that exists, - all attributes and identities are only different manners of being for this substance, or different modalities of its expressiveness. As Gualandi explains, « The principle of univocal Being affirms the absolute *immanence* of thought in the world as it exists, as well as the categorical refusal of any form of thought *transcending* the Being of things in whatever form of the supersensible. For Deleuze as well as Spinoza, the intuition of the univocity of being is the highest intellectual expression of love for all that exists » (2015, p.185).

⁵⁵ Il ne faudrait toutefois pas considérer que la science s'affranchit pour autant d'une relation avec le virtuel. Deleuze et Guattari, par exemple, décrivent les états de choses actualisés selon qu'ils gardent toujours du chaos un potentiel

quant à elle, ne réfère pas, mais *exprime* sa propre réalité : elle déborde toujours l'actualisable. Ainsi, la philosophie ne *trouve* pas des concepts dans l'art tout comme l'histoire ne *trouve* pas dans le film des logiques sociales et tout comme la psychanalyse n'y *trouve* pas des mécanismes inconscients ; dans une philosophie d'après le cinéma, le cinéma *suscite* des concepts (Cardinal 2010, p.4) : chez Deleuze, par exemple, il s'agit de négocier le *devenir-sensoriel* de l'œuvre dans le temps et d'atteindre « à la nuée non-historique qui déborde les facteurs actuels au profit de nouveauté » (Deleuze et Guattari 2005, p.140) ; chez Cavell, le film lui-même devient l'*analyste* alors que le producteur et le récepteur de l'œuvre sont l'*analysé* : c'est dans la relation avec l'œuvre à faire ou l'œuvre offerte que l'analysé s'ouvre à l'objet et reconnaît que ce trajet de la création ou de l'interprétation lui permet d'identifier ses désirs et de les rencontrer, plutôt que de les projeter⁵⁶ inévitablement dans la création ou l'analyse (voir Mulhall 1999, chap. 8). Dans sa relation avec le chaos, donc, l'art extrait une Figure du chaos et la forme dans un percept qu'elle tire hors du flux de la *durée* :

« Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. [...] L'œuvre d'art est un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi » (Deleuze et Guattari 2005, p.164).

Est-il si difficile de concevoir une conséquence aussi extraperceptive ou extra-sensorielle de l'instauration créatrice ? Est-il si difficile, nous dit par exemple l'esthéticien Étienne Souriau, de concevoir que l'Arcadie de Poussin dans *Bergers d'Arcadie* ne réponde, dans son individualité,

qui permet, en référence aux variables indépendantes de la science, l'individualisation des *choses*, par interaction, et des *corps*, par communication. (Voir Deleuze et Guattari 2005, chap.5, p.117-135)

⁵⁶ On se rappellera que la projection en psychanalyse est une

« opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets », qu'il méconnaît ou refuse en lui. Il s'agit là d'une défense d'origine très archaïque et qu'on retrouve à l'œuvre particulièrement dans la paranoïa, mais aussi dans des modes de pensée « normaux » comme la superstition » (Laplanche et Pontalis cité dans Mulhall 1999, p.209-209, traduction tirée de Laplanche et Pontalis 2004, p.344).

qu'à des convenances artistiques : ne pourrions-nous pas dire en effet que cette Arcadie de Poussin répond à ce point au monde artistique « qu'il repousse dans le vague d'une demi-existence [cette Arcadie] qui [est] là, dehors » (1969, p.285). De fait, nous avons pu démontrer dans ce travail que c'est même dans les efforts de théorisation aux aspirations les plus scientifiques qu'on retrouve de manière la plus flagrante la



Fig.12 Nicolas Poussin, *Les bergers d'Arcadie*. 1637-1638. Huile sur toile. 87 x 120 cm. Musée du Louvre, Paris

difficulté d'actualiser complètement le fait filmique, de stabiliser cette intuition du cinéma : c'est d'abord littéralement ce que craint Cohen-Séat ou, du moins, ce qu'il ne peut supporter : « cette intuition supplémentaire de juger et de raisonner en passant sans cesse d'une intuition à une autre » (op.cit. Cohen-Séat 1948 p.35) ; c'est la vie virtuelle du film chez Metz, qui est réelle sans être actuelle, qui ne peut jamais s'épuiser dans son actualisation (chap.III.5) ; c'est finalement la supposée inéluctabilité de la routine chez Gaudreault, cette motivation universelle des hommes à rechercher la contiguïté et à favoriser la routine au détriment de la pensée créatrice (chap.XI.4). Mais c'est bien évidemment aussi, dans une perspective phénoménologique, l'ontologie de l'image photographique chez Bazin qui est l'« objet lui-même, mais libéré de ses contingences temporelles [...] [qui] procède, par sa genèse, de l'ontologie du modèle ; [qui] est le modèle » (1958, p.14, nous soulignons), ou ces « existences confuses et secrètes, synthétiques, supérieures en puissance et en durée, ces concepts [qui] attendent du cinématographe leur personification » chez Epstein (cité dans Clémot 2013, p.441). Finalement, dans une perspective Hegelienne, c'est l'utopie Eisensteinienne du cinéma intellectuel, de la relation directe entre l'image et la pensée, tel que la décrit Rodowick : « [rational connections] express belief in the possibility and coherence of a complete and truthful representation of the world in images, and of the world in relation to thought, that is extendible in a dialectical unity encompassing image, world, and subject »

(Rodowick, p.193). Il est cependant manifeste que cet espoir ne se conçoit que dans les écrits du cinéaste, l'articulation filmique imposant une forte résistance à cet idéal.

C'est bien là tout le problème de notre deuxième crise de la théorie du cinéma. Car si le cinéma est manifestement *concret* et semble supposer une structure de signification qui pourrait être totalisée dans une théorie du fait filmique - nature de la théorie ou manière de dire qui sera débattu dans la première crise - un des plus grands « tiraillements » de notre deuxième crise est qu'elle se questionne sur en quoi consiste la *forme de vie* du cinéma, cette *autre chose* qui est créée à partir de sa structure de signification mais qui la court-circuite en tant que percept qui est hors de la perception ; en d'autres termes, non pas la manière de dire le cinéma, mais l'éthique même *de dire* le cinéma. Il est alors significatif que ceux qui comprennent l'inadéquation de leur approche avec une forme de vie artistique du cinéma s'éloignent de la discipline des études cinématographiques : ce sont les Musser, les Staiger, qui se concentre néanmoins sur l'importance sociologique et technologique du médium, qui n'est d'ailleurs non pas moins fascinante ou importante.

Mais c'est alors pourquoi LFC s'avère un plaidoyer étrange et qui nous laisse, en ce qui nous concerne, sur notre faim : Gaudreault et Marion tentent d'y allier deux positions qu'ils décrivent eux-mêmes comme incommensurables, c'est-à-dire une *histoire adéquate des images* et une *histoire de leur être socialisé*. Cette histoire adéquate des images que revendiquent Aumont et Dubois dans LFC et que réclament les Rodowick, Cavell et Deleuze dans une approche philosophique *d'après* le cinéma, elle a comme objet cette *autre chose* que dégage le cinéma dans sa forme de vie artistique, ce bloc de sensations et de perception que tire hors de la *durée* l'œuvre d'art. C'est avec cette *autre chose* que la philosophie et l'art se rejoignent, car la philosophie non plus ne *réfère* pas : si l'art tire une image du chaos, la philosophie, elle, donne une consistance au chaos à travers le concept.

XII.2. Percept, affect et concept

Il s'agira donc, avant toute chose, de comprendre comment le percept et l'affect se distinguent du concept (tout en s'y recoupant).

D'abord, le concept n'est jamais simple et est d'une plasticité à toute épreuve. Le concept n'a pas de contour précis : se formant et se déformant constamment, il tente d'unifier ses composantes mais, dans le même mouvement, la nature de la création conceptuelle est de « s'articuler, de s'exprimer, de fendre, de réarranger [...] [le concept] recherchant constamment par ses branches de nouvelles connexions avec d'autres unités » (Deleuze et Guattari 2005, p.127). Les concepts ne sont jamais simples, car ils possèdent toujours une multiplicité de composantes qu'ils découpent du donné et qu'ils recourent suivant une certaine logique ; mais aucun d'entre eux ne possède non plus toutes les composantes, sans quoi ce serait un pur chaos (Cardinal 2010, p.61). Finalement, les concepts de la philosophie ne sont pas jugés par rapport à des critères de connaissances, c'est-à-dire des variables considérées comme stables, mais par rapport à comment ils rendent présent ou intelligible de nouvelles directions ou de nouveaux contextes pour la pensée lors de situations problématiques. Nous inventons ou réinventons donc de nouveaux concepts pour de nouvelles situations problématiques de manière non pas à trouver des réponses, mais de manière à retrouver notre chemin vers la pensée, à entretenir une relation avec elle de nouveau. Si les fonctions partent du virtuel chaotique à un état de choses actualisé, les concepts partent de l'état de choses actualisé mais pour aller vers un virtuel devenu consistant, non pas un virtuel chaotique, mais le réel du virtuel, ce que Deleuze et Guattari appellent *l'Événement* :

« L'événement n'est pas du tout l'état de choses, il s'actualise dans un état de choses, dans un corps, dans un vécu, mais il a une part ombrageuse et secrète qui ne cesse de se soustraire ou de s'ajouter à son actualisation : contrairement à l'état de choses, il ne commence ni ne finit, mais a gagné ou gardé le mouvement infini auquel il donne consistance. [...] L'événement est immatériel, incorporel, invivable : la pure *réserve*. [...] C'est un *concept* qui appréhende l'événement, son devenir, ses variations inséparables, tandis qu'une fonction saisit un état de choses, un temps et des variables, avec leurs rapports suivant le temps » (2005, p.156-158).

Les concepts n'en sont toutefois pas temporels pour autant : « bien sûr », nous dit Deleuze et Guattari, « les nouveaux concepts doivent être en rapport avec des problèmes qui sont les nôtres, avec notre histoire *et surtout de nos devenirs* » (Ibid, p.32, nous soulignons), mais les concepts ne sont pas actuels comme peuvent l'être les ensembles scientifiques. Inventer un concept ne revient pas à ajouter une pierre à un édifice qu'on construit, mais plutôt à constamment reconstruire un édifice dépendamment des nouvelles exigences de construction, des nouvelles idées. Les concepts sont réels, mais ne sont pas actuels; ils sont idéaux sans être abstraits⁵⁷ (Ibid, p.27).

Chaque concept, donc, est toujours à mi-chemin d'un devenir ; il est fragmenté par ses composantes, mais c'est un tout fragmentaire : « il totalise ses composantes, il se referme sur lui-même par recoupement ou articulation. [...] on ne peut pas ajouter ou retrancher une composante

⁵⁷ Pour reprendre l'exemple de la graine et de l'arbre que donne Pierre Lévy et que nous avons utilisé plus haut à la note #11, nous pourrions dire que les phénomènes scientifiques à la base de la croissance d'un arbre et dont il y a consensus dans la communauté scientifique sont des fonctions de la croissance de l'arbre qui sont réels *et* actuels : ce sont les variables indépendantes et latentes à la croissance d'un arbre qui ont été *actualisées* (Lévy dirait « réalisées »), c'est-à-dire *découvertes* (i.e. processus de germination, photosynthèse, etc.). D'autres variables indépendantes de la vie d'un arbre sont réelles (et donc possiblement actualisable) mais ne sont pas actualisées, elles nous sont inconnues : on parlait par exemple beaucoup ces derniers temps de l'« agrile du frêne », un fléau qui affecte la vie des arbres et qu'on ne savait comment prévenir jusqu'à tout récemment. Toutes ces variables indépendantes, c'est l'Arbre abstrait possible qui est contenu dans la graine.

Toutefois, nous rappelle Lévy, « *cela ne signifie pas [que la graine] connaisse exactement la forme de l'arbre qui, finalement, épanouira son feuillage au-dessus d'elle* » (1995, p.14, nous soulignons). Ainsi, à l'intérieur des contraintes réelles de la graine (= réel et actuel), elle devra inventer l'arbre selon les circonstances qu'elle rencontrera, selon son milieu : ce qu'elle actualise n'est alors pas ce qui est latent dans l'Arbre, mais ce qui se produit dans la croissance de *cet* arbre (= réel sans être actuel).

On comprend dès lors que ce milieu et cette invention s'avèrent infiniment complexifiés pour l'être vivant social et pensant que nous sommes ; la philosophie et l'art nous permettent alors de retrouver notre chemin vers la pensée lors de période de doute, ils nous permettent de conceptualiser nos efforts d'inventions à l'intérieur des contraintes réelles qui sont les nôtres (c'est pourquoi nous disons que l'Événement se trouve dans l'état de choses actualisé, mais ne s'y épuise pas (= réel sans être actuel).

Il est intéressant par exemple de constater que Cohen-Séat s'insurge souvent qu'on fasse tant de progrès scientifique sur les matières premières de la production cinématographique (i.e. : la chimie des pellicules photosensible, l'optique des objectifs), mais que ce souci de progrès scientifique ne gagne jamais le phénomène de la production de film *en elle-même* :

« Les inventions qui réussissent sont rarement propices, à leur début, à une atmosphère de réflexion et de lucidité. Celle-ci ayant réussi au-delà de toute mesure, il lui faudra beaucoup de temps pour comprendre qu'il y a deux sortes d'efficacité, l'une de progrès scientifique, l'autre qui se dégage si l'on cherche à repenser le but et les moyens. Le cinéma obtient encore assez de résultats avec la première pour ne pas ressentir le besoin et le sens exact de ceux qu'il obtiendrait avec la seconde. [...] L'industrie du cinéma a cru d'abord qu'elle obéissait à la règle en instituant des travaux qui portent sur la chimie, la mécanique, les émulsions, les lentilles et roues dentées. Puis il est apparu que la matière première véritable, les mécanismes, et ce qui correspond dans le domaine du film à la résistance des matériaux, ne se confond pas seulement avec le frottement et l'engrenage de la pellicule, mais aussi avec les formes de l'esprit humain » (1958, p.45-46).

sans que le concept change de nature » (Cardinal 2010, p.61). Mais, comme nous avons pu le voir avec notre exemple de l'édifice, le concept doit être inventé ou renégocié à partir d'une intuition qui le *concerne*, qui le *vis*e et qui le *touche*. Ces intuitions, nous disent Deleuze et Guattari, proviennent du plan « tiré » du chaos par les différentes formes de pensées et qui leur est corrélatif : le plan de composition de l'art pour le percept, le plan de référence de la science pour la fonction et le plan d'immanence de la philosophie pour le concept. Les plans sont des « coupes » du chaos, et si le chaos *chaotise*, c'est-à-dire s'il défait l'infini dans toute consistance – une détermination n'apparaissant pas sans que l'autre ait déjà disparu –, tel est le problème de la philosophie, nous dit Rodowick : « Philosophy seeks to give consistency to the virtual while preserving its powers of infinite speed » (Rodowick 2015, p.145). Cette consistance s'acquiert par la construction de concepts qui viennent peupler le plan d'immanence ; le constructivisme de la philosophie est donc double, il s'agit de créer des concepts et tracer un plan :

« Les éléments du plan sont des traits *diagrammatiques*, tandis que les concepts sont des traits *intensifs*. Les premiers sont des mouvements de l'infini, tandis que les seconds sont les ordonnées intensives de ces mouvements, comme des coupes originales ou des positions différentielles : mouvements finis, dont l'infini n'est plus que vitesse, et qui constituent chaque fois une surface ou un volume, un contour irrégulier marquant un arrêt dans le degré de prolifération. [...] Les premiers sont des *intuitions*, les seconds, des *intensions* » (Deleuze et Guattari 2005, p. 44).

Ainsi, si la philosophie *commence* avec la création de concept, le plan est *pré-philosophique*, c'est-à-dire non pas quelque chose qui préexiste, mais quelque chose « *qui n'existe pas hors de la philosophie* » (Ibid, p.45). Les concepts ne se déduisent pas du plan ou ne sont pas une conséquence des traits diagrammatiques, mais sont corrélatifs au plan, ce sont des modulations ; la philosophie commence avec les concepts mais instaure le plan, suppose le plan,

« c'est lui dont les *courbures* variables conservent les mouvements infinis qui reviennent sur soi dans l'échange incessant, mais aussi ne cessent d'en libérer d'autres qui se conservent. Alors il reste aux concepts à tracer les ordonnées intensives de ces mouvements infinis, comme des mouvements eux-mêmes finis qui forment à vitesse infinie des *contours* variables inscrits sur le plan. *En opérant une coupe du chaos, le plan d'immanence fait appel à une création de concepts* (Ibid, p.47, nous soulignons).

Les concepts viennent donc peupler le plan selon une compréhension intuitive qui est non-conceptuelle et qui varie en intensité selon la manière que le plan est tracé. Deleuze et Guattari donnent alors quelques exemples : « Chez Descartes, il s'agissait d'une compréhension subjective et implicite posée par le Je pense comme premier concept ; chez Platon, c'était l'image virtuelle d'un déjà-pensé qui doublait tout concept actuel » (Ibid, p.44). Rodowick reprend cette caractéristique pré-philosophique du plan d'immanence et voit ce dernier comme une membrane à travers laquelle les relations productives de la philosophie avec d'autres formes de pensées non-philosophiques résonnent : ce que Deleuze appelle *avoir une idée*. (Rodowick 2015, p.157) Une idée ne peut jamais être générale et est toujours engagée dans un mode d'expression : par exemple, avoir une idée de cinéma ou avoir une idée de philosophie. Ici on retrouve cette caractéristique de la relation entre *l'intuition* du plan et *l'intension* du concept, où *l'intension* du concept est toujours engagée dans *l'intuition* ; mais si l'idée donne lieu au concept, elle correspond d'abord à cette construction spéciale du concept au plan et du plan au concept. Les idées, nous dit Rodowick, sont orientées par une image, ce que Deleuze et Guattari appellent une *image de la pensée* :

« le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce qui signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée... Ce n'est pas une méthode, car toute méthode concerne éventuellement les concepts et suppose une telle image. [...] Ce n'est pas non plus l'opinion qu'on se fait de la pensée, de ses formes, ses buts et ses moyens à tel ou tel moment » (2005, p.41).

Si l'image de la pensée qu'est le plan d'immanence ne retient que ce que la pensée peut revendiquer en droit, elle ne revendique alors dans sa sélection *que* le « mouvement infini ou le mouvement de l'infini » (Ibid, p.41). Avoir une idée, donc, ce n'est pas représenter la pensée, ce n'est pas une opinion historique ou une méthode qui renverrait à cette même image, mais c'est exprimer la pensée en tant que construction, en tant que *pouvoir* de penser : « there is no sign or representation commensurable with thought's movements to which it can be fixed or reduced » (Rodowick 2015, p.158). En résumé, avoir une idée, c'est accueillir *l'impensé de la pensée*, c'est « concevoir la genèse de la pensée comme un processus extérieur à la pensée » (Hême de Lacotte 2006, p.57).

Pour Rodowick, une des valeurs de l'art serait alors de rendre sensible cette force intuitive des concepts dans leur mouvement incessant du plan au concept en passant par l'idée. La construction cinématographique serait alors une forme particulière de cartographie du mouvement infini du plan, non plus une idée de philosophie qui prépare le terrain pour un concept, mais une idée de cinéma qui prépare le terrain pour un percept pré-conceptuel. Par son organisation sensible d'une image de la pensée, « l'art conserve et c'est la seule chose au monde qui se conserve » (Deleuze et Guattari 2005, p.163), c'est-à-dire que l'art n'est pas une répétition, n'est pas une méthode ou un point fixe de la pensée, mais est un rappel de son pouvoir, une violence, un cri. L'art est un ami philosophique en tant qu'il rend sensible un problème qui s'adresse au concept, comme l'ami sur qui on peut compter pour nous donner l'heure juste. Rodowick nous dit : « Every instance of art is expressive of an Idea that implies a concept, and what philosophy does with respect to art is to produce new constructions or assemblages that express or give form to the concepts implicated in art's Ideas » (Rodowick 2015, p.159). Comme le plan d'immanence, l'art est pré-philosophique : l'art doit être instauré, elle est organisation sensible d'une idée. Metz ne pouvait pas mieux dire, au fond, quand il déclara que le cinéma « n'est tout de même pas la vie », que c'est « un spectacle composé » (op.cit. Metz p.51) ; il faudrait toutefois ici modifier sa déclaration pour en faire ressortir toute la richesse : le cinéma, ce n'est tout de même pas le vécu, c'est un spectacle composé de vie .

Cette autre chose que la philosophie et le cinéma dégagent, donc, c'est l'Événement, « la part dans tout ce qui arrive de ce qui échappe à sa propre actualisation » (2005, p.156), et c'est cette intuition des formes de pensées artistique et philosophique qui rend selon nous perplexe les études cinématographiques de nos jours. L'intuition, l'Événement, nous dit Deleuze et Guattari, c'est cette vapeur qui se dégage « de tout ce qu'un sujet peut vivre, du corps qui lui appartient, des corps et objets qui se distinguent du sien, et de l'état des choses ou du champ physico-mathématique qui les déterminent [...] et qui ne leur ressemblent pas » (Ibid, p. 159). Si Cohen-Séat tente d'isoler dans quels rapports de dépendances peuvent entrer les techniques visuelles (chap.II.5), si Metz tente d'isoler des codes et des syntagmes (chap.III.3) et Gaudreault les rapports entre la pratique créative locale et la série culturelle globale (chap.X.2), c'est au nom d'un raffinement de la pensée, c'est au nom de l'établissement d'un champ de validité du fait filmique, de l'achèvement espéré d'une théorie ; mais c'est surtout, nous voudrions dire, un appel de

légitimation d'une théorie stable, au nom de la contiguïté d'un savoir scientifique, devant un objet manifestement instable, parce que débordant toujours toute fonction possible :

« l'événement ne se soucie pas de l'endroit où il est, et se fiche de savoir depuis combien de temps il existe, [...] ce n'est plus le temps qui est entre deux instants, c'est l'événement qui est un entre-temps : l'entre-temps n'est pas de l'éternel, mais ce n'est pas non plus du temps, c'est du devenir » (Ibid, p.158).

C'est ce qui fait que le concept philosophique est d'autant plus apte à dégager l'événement de l'état des choses : le temps dans la succession d'un état de choses actualisé, la durée quantifiable de l'intervalle de deux pas par exemple, c'est le temps de la science, c'est le code chez Metz ou le système totalisant chez Gaudreault ; or ce qui se passe *entre* les pas, « l'entre-temps », c'est un temps qu'aucun procédé d'actualisation ne peut absorber complètement, car c'est un devenir, un mouvement, c'est ce qui permet la pensée (ou le pas) et ce qui nous fait *avancer* : c'est la raison contingente que le concept vient peupler d'ordonnées intensives, de « variations inséparables » contrairement aux variables indépendantes de la raison nécessaire de la science. L'art, quant à lui, ne conceptualise pas l'événement, mais « lui donne un corps, une vie, un univers » (Ibid, p.178) ; l'art, ce n'est pas l'événement comme réalité du virtuel où nous attestons d'un nouveau mode d'existence, d'une nouvelle relation avec la pensée ; l'art c'est « l'existence du possible » (Ibid), c'est l'expérience d'un *autre monde* pour la durée de l'œuvre qui nous engage en retour dans *le* monde, dans ses pouvoirs de transformations. Se laisser sur-prendre par l'œuvre, c'est s'offrir à la violence du devenir qu'elle nous propose, à sa sur-existence, de laquelle la philosophie peut ordonner en retour des concepts d'après le mouvement qui y est organisé. Contrairement au plan d'immanence, l'œuvre d'art est pensable, elle n'est pas une image de la pensée mais une figure du cinéma, elle *exprime* une Idée en cinéma qui implique des concepts que la philosophie pourra à son tour moduler.

XII.3. La figure cinématographique de la pensée

Pour appréhender une figure cinématographique de la pensée, donc, nous avons besoin d'une idée de la théorie du cinéma qui est en mesure d'appréhender le mouvement de la pensée

que l'œuvre organise, d'une idée de la théorie du cinéma qui est en mesure de conceptualiser ce que le cinéma *suscite*. C'est cette forme de vie artistique, et plus précisément cette forme de vie du cinéma, que le concept de cinéma-en-tant-que-média n'est selon nous pas en mesure d'appréhender, et qui le rend ainsi *déraisonnable*. Chez Gaudreault, comme nous l'avons vu (chap. XI.2), un média est une instance institutionnelle qui fédère différents médias dans le temps, « une sorte de bricolage évolutif de séries culturelles « fédérées » qui se refléteraient à travers un prisme identitaire dont l'existence ne serait que temporaire » (Gaudreault et Marion 2013, p.213). Pour comprendre le *mouvement* de cette logique de sens du cinéma-en-tant-que-média, il ne s'agit pas de rendre compte de la succession des systèmes totalisants en tant que composantes diachroniques et spatiales de l'histoire du cinéma qui aurait une logique bêtement linéaire ; il s'agit plutôt de rendre compte de ce qui conditionne le bricolage évolutif dans et entre les systèmes totalisants, de rendre compte de la logique de leur intervalle, en tant que l'intervalle est une figure avec une durée quantifiable (Rodowick 2015, p.165). La présentation du temps dans le concept de cinéma-en-tant-que-média réside dans un bricolage évolutif que conditionne une forme empirique du temps, où la totalité de l'histoire du cinéma dépend du bricolage qui le rapporte au *mouvement* de la fédération des médias (Deleuze 1985, p.355). Les systèmes totalisants sont ici définis par des divisions rationnelles, où la fin d'un système est en continuité avec le début de celui qui suit, tel que l'illustrent les frères Pathé chez Gaudreault en tant qu'ils représentent à la fois la fin de l'ère de proto-institutionnalisation et le début de l'ère d'institutionnalisation *différentielle*⁵⁸. Ainsi, les systèmes totalisants sont commensurables avec le tout absolu de l'histoire du cinéma qui se déroule selon un principe d'association et de contiguïté certes évolutif, mais rationnel : nous n'appréhendons pas directement le système - ou l'œuvre par rapport au système - dans son immanence, mais plutôt dans les relations de logiques sociales qui gouvernent la formation, la succession et l'expansion de ces systèmes à des degrés variables⁵⁹ (Rodowick 2015, p.165). Les systèmes totalisants ou les fédérations médiatiques s'inscrivent toujours dans un futur de l'objet

⁵⁸ En ce qui concerne la « mutation numérique » on peut également clairement voir dans LFC comment la télévision joue un rôle similaire dans la transition entre l'institutionnalisation et la néo-institutionnalisation du cinéma. (Voir Gaudreault et Marion 2013, chap. 6, p.179-210)

⁵⁹ Ainsi, l'analyse formelle de l'œuvre est elle aussi une analyse de pratiques sociales. Il est intéressant de constater à cet égard que Gaudreault et Giddens citent tous les deux le même chapitre du livre *Pour une esthétique de la réception* [1978] de Hans-Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire ». Dans les deux cas, l'apport de Jauss vise à soutenir une approche où la production d'un texte est faite selon un horizon d'attente précis, où le dégagement de « l'arrière-plan » contextuel est considéré comme une approche à privilégier pour l'analyse textuelle et l'étude d'un objet culturel. (voir chap.X.4)

d'étude « cinéma » qui est un état de choses actuel et actualisable, un Tout de l'objet d'étude qui actualise toujours des systèmes totalisants et *totalisables* : « que dire de plus » nous dit Gaudreault dans un calme qui détonne des débats virulents sur la *mort du cinéma*, « sinon que le cinéma est vraiment différent qu'il ne le fut naguère ? » (op.cit. Gaudreault 2013 p.93). L'image de la pensée du concept de cinéma-en-tant-que-média suppose l'objet d'étude « cinéma » en tant que totalisation ouverte qui engendre une volonté de pouvoir qui suppose un modèle de Vérité comme totalisation⁶⁰. De plus, l'image du cinéma est ici considérée comme une image analogique qui représente le monde en réinvoquant un passé, en représentant la logique des intervalles de l'histoire du cinéma qui se fait.

Or, dans une conception du cinéma-en-tant-qu'expression-d'art, le Tout de l'objet d'étude « cinéma » est virtuelle (= la vie virtuelle du film) : il correspond à la dimension du bricolage *lui-même* selon qu'il est une forme de devenir, et non selon qu'il représente la logique des intervalles de l'histoire du cinéma. Le futur de l'objet d'étude « cinéma » correspond à une durée ouverte qui n'appartient pas à un état de choses actualisable (Rodowick 2015, p.167). Les différents films et systèmes *in-totalisants* du cinéma-en-tant-qu'expression d'art y sont donc organisés par des divisions irrationnelles qui forcent la dissociation plutôt que l'association des oeuvres ; le bricolage est interstitiel et le système in-totalisant ne fait plus partie d'un tout intégratif, c'est-à-dire que chaque film et chaque système *se vaut pour lui-même*, n'étant jamais le début ou la fin d'un autre : les systèmes sont alors « attachés » entre eux en tant qu'espaces déconnectés (Ibid, p.169). Le temps est alors plutôt considéré en tant que force virtuelle qui déconnecte les espaces, cet « entre-temps », cette incommensurabilité du temps et de l'espace à chaque division irrationnelle, à chaque apparition du nouveau. L'histoire du cinéma en-tant-qu'expression-d'art est incommensurable avec son Tout, l'intégration d'un nouveau système ou d'une nouvelle oeuvre ne s'harmonise pas

⁶⁰ D'où l'importance pour Gaudreault du concept de *Triple naissance des médias* (voir 2013, chap.5 p.149-175) et du concept d'« ipséité » qu'il emprunte à Paul Ricoeur :

« Dans la conception que nous défendons, l'identité doit être entendue dans le sens suggéré par Paul Ricoeur. Elle doit s'inscrire, en effet, dans une perspective résolument généalogique, ancrée dans cet état de transformation permanente qui se trouve au cœur du principe ricoeurien d'ipséité et qui offre la possibilité de dépasser quasi dialectiquement l'antithèse du *même* et du *différent*. Cette dimension d'« ipséité » signifie qu'une identité médiatique est en partie composée de traits permanents mais que, dans un mouvement inéluctable, tout média se voit engagé dans un processus de constante évolution » (2013, p.159). (Voir Ricoeur 1990)

avec l'extension de l'objet d'étude « cinéma » : avoir une histoire de son être socialisé, *ce n'est déjà pas si mal*, mais ce n'est pas une histoire adéquate – raisonnable - des images.

Dans le concept de cinéma-en-tant-que-média, l'extérieur, l'histoire du cinéma, c'est le référent (= théorie du cinéma *d'après* l'histoire) : l'intervalle y est alors mesuré selon une commensurabilité où le Tout *est* l'actualisable, où le média se développe synchroniquement à travers des relations de continuité et de contiguïté et diachroniquement à travers les relations de différenciations suivi de l'intégration (Ibid, p.171). Le cinéma-en-tant-qu'expression-d'art considère plutôt le film comme une force de simulacre, ce dernier ne s'intégrant pas dans un monde *totalisable* de l'objet d'étude dans lequel l'analyse formelle et le contexte de production de l'œuvre offriraient des critères vrai ou faux à l'interprétation de l'*être* de l'œuvre. L'image du cinéma est ici comprise en tant qu'elle est modulante plutôt qu'analogique, telle que l'analyse Rodowick :

« If works of art are monuments in Deleuze's sense, events that conserve or preserve sensations in a *durée* no matter how long or short, they must interrupt or overflow repetition, not by reinvoking the past but by amplifying attentiveness to the infinite reserve of new becoming in the present [...] » (Ibid, p. 177).

L'intervalle irrationnel n'est pas une figure spatiale, car elle ne se définit pas par les formes particulières ou générales de son état de choses actualisé et ne peut donc s'intégrer au Tout *totalisable* de l'histoire du cinéma : « irrational divisions are not spatial [...] they open onto what is outside of space yet immanent to it : the anteriority of time and space, or virtuality, becoming, the fact of returning for that which differs. Virtuality, or difference in itself as force, defines time as the Outside » (Ibid, p.171).

La philosophie d'après le cinéma, donc, s'intéresse à *l'éthique* de l'invention et de l'interprétation artistique, c'est-à-dire non pas à la morale du système transcendantal de l'histoire du cinéma qui vient cerner l'objet d'étude « cinéma » selon certaines valeurs auxquelles nous nous conformons ou devant lesquelles nous constatons le manque, mais plutôt l'évaluation de nos dilemmes quotidiens d'interprétation, de compréhension, d'évaluation et d'obtention de consensus (Ibid, p.93), auquel le film, si on s'ouvre à lui, est particulièrement apte à nous confronter dans ses affects qui nous concerne. L'œuvre d'art, le film en tant qu'expression d'art, c'est avant tout un possible : il nous offre ces mondes possibles qui peuplent chaque « entre-

temps » de chaque instant, cette possibilité que nous ayons de retrouver un chemin vers la pensée, de se repositionner autrement.

XII.4. L'impouvoir de la pensée

Nous avons vu dans le modèle d'agentivité implicite de l'idée de la théorie du cinéma d'après l'histoire qu'un individu ne se dévoile jamais complètement à lui-même : il est toujours divisé entre une conscience pratique qui opère une activité de synthèse d'un corps dans le temps selon des schèmes interprétatifs anticipatoires routiniers – rapport à la récursivité du temps –, et une conscience discursive qui se représente sa subjectivité en sollicitant sa conscience pratique lorsqu'il donne des raisons de ses actions et qu'il réfléchit en tant qu'il est *dans* le temps – rapport au « temps irréversible de la vie » (1984, p.35) . La conscience discursive est donc similaire à ce que Deleuze caractérise comme l'égo passif, tel qu'il est relevé par Rodowick : « a « passive ego which represents to itself only the activity of its own thought; that is to say, the *I*, as an Other which affects it » » (Deleuze cité dans Rodowick 2015, p.171). Finalement, nous avons également vu que la conscience pratique, cet *Autre qui affect le « Je »*, est motivé par la canalisation d'une anxiété (= la sécurité ontologique de base) qui se traduit chez l'agent par la primordialité des habitudes et de la continuité dans les appréhensions, de manière à toujours pouvoir développer des schèmes interprétatifs anticipatoires, sans quoi la perception et le fonctionnement social seraient invivables⁶¹.

Nous aimerions maintenant affirmer, suivant Deleuze, que ce qui *cause* l'anxiété dans le modèle d'agentivité de l'idée de théorie du cinéma d'après l'histoire, c'est ce que Deleuze appelle l'impouvoir de la pensée, le fait que le temps ne puisse pas être *connu* parce que nous sommes toujours *dans le temps*. Si un individu ne se dévoile jamais complètement à lui-même, s'il doit être

⁶¹ Giddens compare souvent cette motivation inconsciente que nous avons à celle qui serait absente chez les personnes atteintes de maladies mentales :

« For the brain-damaged patient a thorough physical examination of an object is required before it can be identified as, say, a 'key'. Normal individuals would engage in such a scrutiny of an object only in unusual circumstances – where, for example, they were playing a party game in which there were definite reasons to suppose that objects might not be as they appear. The continuity of ordinary life would be impossible were we to attempt to submit all objects to such a detailed inspection » (1984, p.66).

divisé en conscience/inconscience chez Barthes ou en conscience discursive / conscience pratique / inconscience chez Giddens, c'est que le temps ne peut être connu en lui-même, il est une force qui agit *de l'extérieur* : dès que le temps est « sollicité », dès que nous réfléchissons à ce que nous faisons, le « Je » se trouve divisé. L'impouvoir de la pensée, d'ailleurs, suppose un impensé de la pensée, ce qui, nous l'avons vu, serait - dans l'accueil qu'on en fait - le propre 'd'avoir une idée' (chap. XII.2).

Une source importante d'anxiété, donc, c'est de ne jamais *être maître de notre pensée*, d'être 'condamné' à constamment négocier avec le « chaos des impressions et des idées » du temps absolu, d'être constamment en danger de perdre le contrôle, de douter, d'être humilié, car nous ne sommes plus en moyen de *croire* en ce monde et ses pouvoirs de transformations (Ibid, p.179). Ce qui motiverait alors la conscience pratique de toujours agir selon des schèmes anticipatoires, c'est de s'assurer et de se permettre d'être toujours présent à soi-même, de ne jamais douter de soi-même dans la division de l'agent par la subjectivité absolue et impersonnelle du temps, de ne jamais se laisser atteindre par le *temps lui-même*, car :

« la seule subjectivité, c'est le temps, le temps non-chronologique saisi dans sa fondation, et c'est nous qui sommes intérieurs au temps, non pas l'inverse. [...] La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel. L'actuel est toujours objectif, mais le virtuel est le subjectif : c'était d'abord l'affect, ce que nous éprouvons dans le temps ; puis le temps lui-même, pure virtualité qui se dédouble en affectant et affecté, « l'affection de soi par soi » comme définition du temps » (Deleuze cité dans Rodowick 2015, p.172, traduction tirée de Deleuze 1985, p.110).

Ainsi, l'impouvoir de la pensée, causant le doute par rapport à soi-même, c'est précisément ce qui nous amène à *penser* dans un premier temps, ce qui *motive* notre conscience pratique à développer des schèmes anticipatoires et s'attendre à ce que les autres fassent de même de manière à pouvoir fonctionner en société (= l'agentivité précède la subjectivité) – c'est d'ailleurs pourquoi Méliès ne *pouvait* qu'être cinématographe selon Gaudreault.

Or, cette force présubjective de l'impouvoir de la pensée est particulièrement prégnante et féroce dans l'art : en tirant un bloc de perceptions et de sensations hors de la *durée*, l'œuvre d'art incorpore un « entre-temps », un monde possible que nos schémas interprétatifs ne peuvent

convenablement actualiser – c'est-à-dire anticiper. Ce faisant, l'œuvre d'art fait fi de notre perception d'un espace dans le temps et nous rend donc étrangers à nous même :

If works of art are monuments in Deleuze's sense, events that conserve or preserve sensations in a durée no matter how long or short, they must interrupt or overflow repetition, not by reinvoking the past [\neq image analogique du cinéma] but by amplifying attentiveness to the infinite reserve of new becoming in the present [= image modulante du cinéma], confiding « to the ear of the future the persistent sensation that embody the event [...] » » (Ibid, p.177). En outre, la violence de l'expression d'art, pour parler dans le vocabulaire du sociologue Anthony Giddens, *c'est la sollicitation de notre conscience discursive après avoir brouillé ou remis en question le fonctionnement de notre conscience pratique* : « l'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne. L'homme *n'est pas lui-même* un monde autre que celui dans lequel il éprouve l'intolérable, et s'éprouve coincé » (Deleuze 1985, p.221).

Ce que l'expression et l'interprétation d'art nous offrent, donc, ce n'est pas le rappel constant des conditions de signification historique de l'image selon que notre langage et nos pratiques sociales nous sont toujours potentiellement disponibles ; ce que l'interprétation et l'expression d'art nous offrent, à ceux qui voudront bien se laisser surprendre, c'est le rappel que si nos conditions d'interprétations et d'expressions sont bel et bien historiques, c'est parce qu'elles sont *ouvertes* à l'innovation, à la création et à l'expérimentation. Il s'agit bel et bien de considérer cette bibliothèque universelle de conditions de signification (voir chap.XI.4) – et éviter par exemple de tenter de trouver des explications qui s'appliquerait à une forme idéale d'œuvre d'art (i.e. Eisenstein) ou une forme naturelle du cinéma (i.e. Cohen-Séat). Mais il s'agit surtout de se rappeler que ces conditions de signification ne peuvent jamais être connues dans leur totalité, que la pensée est mouvement et que la capacité de donner des raisons pour ses actions ne veut pas dire que nous sommes toujours transparents à soi-même par rapport aux raisons de ses mêmes actions. Si cette force de l'impouvoir de la pensée est présente selon Deleuze et Guattari dans toutes les formes d'art, il est évident suite à notre étude qu'elle est devenue une source de méfiance importante avec l'arrivée du cinéma : c'est cette absence de confusion des esprits à propos de la signification des images qui seraient manifestes au cinéma selon Cohen-Séat (chap. II.5) ; c'est cette inépuisabilité du texte du film que Metz aura tant de difficulté à accepter durant sa carrière. Mais c'est précisément dans ces périodes de doutes, dans ces périodes où on fait un retour sur notre

expérience et qu'on se met à la questionner, à se demander *si on ne faisait pas fausse route depuis le début*, qu'on se tourne vers la théorie : c'est quand Cohen-Séat se demande s'il n'a pas réfléchi correctement à ce qu'il *faisait* en tant qu'homme de cinéma (mais aussi, et même peut-être surtout, en tant qu'homme, lui qui écrit son *Essai* après avoir été captif durant la guerre) ; c'est quand Metz se demande si d'avoir ignoré la sémiologie du cinéma n'est pas au fond l'erreur principale d'une sémiologie générale ; c'est quand Gaudreault s'ouvre les yeux aux *vues* du cinématographe et qu'il comprend que tout ce temps sa perspective historique avait été influencée par une idéologie du langage cinématographique.

Ici, toutefois, il s'agit de voir cette impuissance comme une puissance, non pas un manque par rapport à un tout préexistant qu'on ignorait et qu'il nous faut maintenant retrouver⁶². L'impouvoir de la pensée n'est justement pas un signe que nous découvrons quelque chose qui nous était jusque-là inconnu⁶³. L'impouvoir de la pensée, c'est plutôt un signe que cette force qui nous fait élaborer de nouveaux contextes de pensée est précisément la même qui viendra les compliquer dans notre monde qui change constamment : une nouvelle image du chaos n'est jamais résolue par un raffinement progressif de la pensée, mais, plutôt, par un potentiel plastique de la pensée, par un potentiel qui nous permet de recommencer, d'exprimer une nouvelle réalité d'une nouvelle façon⁶⁴. Il s'agit de voir cette impuissance de la pensée comme une force créatrice, un devenir et non comme un manque. Car si la subjectivité est d'abord temporelle, si nous ne pensons que si nous ne sommes jamais complètement *maîtres de notre pensée*, alors les formes de vérités

⁶² Et tenter alors de retrouver soit les lois immuables d'un objet naturel (Cohen-Séat) ; soit un système de codes cinématographiques *anticipables* (Metz) ; soit une pratique sociale toujours commensurable avec le tout de l'histoire du cinéma (Gaudreault).

⁶³ « Du moins la découverte ça existe » nous dit Deleuze « mais c'est pas par là [sic] qu'on définit une activité scientifique en tant que telle. Un savant il invente et il crée autant qu'un artiste » (Deleuze 1987).

⁶⁴ N'est-il pas d'ailleurs paradoxal qu'une approche comme celle de Gaudreault promeuve une «histoire des formes» devant être considérées comme faisant partie de différents «systèmes totalisants» de mode de pratiques filmiques qui se substituent dans le temps, et du même souffle promeuve une histoire linéaire et théologique de la pratique discursive de la théorie du cinéma ? En d'autres termes, ne pourrions-nous pas affirmer que la nouvelle historiographie du cinéma considère les historiens « primitifs » du cinéma comme essayant tant bien que mal de découvrir l'essence de leur pratique théorique qui serait finalement disponible dans cette époque « moderne » ? Gaudreault semble lui-même insinuer cette position en utilisant le terme de « primitif » pour connoter la pensée historique qui le précède, terme qu'il refuse d'utiliser pour décrire la pratique culturelle du cinéma des premiers temps. Si Gaudreault veut être conséquent avec ses appels incessants à considérer l'historiographie comme un « discours sur l'histoire » (2006b, p. 217), ne devrait-il pas pouvoir traiter de ces discours de la même façon qu'il traite des pratiques et des séries culturelles, c'est-à-dire comme un acte discursif ayant un contexte discursif ? Pour Wanda Strauven, certains courants de la nouvelle historiographie du cinéma se font prendre à leur propre jeu : « Within our own film or media historical revisions/rewritings, we should also be aware of not turning the marginal into the dominant, the forgotten 'looser' [sic] into a new canonized 'winner' » (2015, p.38).

elles aussi sont temporelles, elles n'ont pas à être découvertes dans une Vérité *totalisable* ou préexistante : « instead, we are active and creative, inventing our own world as we move through it » (Rodowick 2015, p.173). Ce que l'art nous propose, c'est d'affronter nos schémas d'interprétations quotidiens, d'évaluer notre appréhension du monde face à ce monde possible, terrifiant parce qu'inanticipable. Il s'agit là, on le sent bien, d'une profonde crise éthique qui a le potentiel d'affecter, voire d'anéantir nos modes d'existence habituels. Ce que la philosophie d'après le cinéma propose, c'est de se laisser sur-prendre par ce que le film a à nous offrir : il s'agit d'appréhender l'incommensurabilité du temps et de l'espace que nous offre la figure cinématographique de la pensée, de ne pas cerner l'objet dans la commensurabilité d'un Tout qui pourrait être pensé parce que réduit par la force, de ne pas « rapporter l'inconnu au connu, quitte à manquer l'inédit » (Clémot 2013, p.443), mais embrasser la contestation, l'expérimentation, *prendre conscience* de l'événement que l'art nous amène à dire et le dire avec le concept, en tant que lui seul peut nous permettre de retrouver le chemin de la pensée : « c'est la chose que nous ne savons pas qui peut nous sauver »⁶⁵(Cavell cité dans Clémot 2013, p.447).

Ce que le film en tant qu'expression d'art suscite, donc, c'est une désorientation, un sentiment d'étrangeté par rapport à soi-même qui nous amène à penser à travers des concepts en se laissant sur-prendre par la sur-existence du bloc de percept et d'affect. On pourra alors décomposer ce qui doit nécessairement intervenir et réintervenir chaque fois dans la structure de signification du film et demeurer dans la sécurité de nos opinions figées, suivant le modèle rationnel de la *Doxa*, ou on pourra agir raisonnablement, on pourra tenter de retrouver notre chemin vers la pensée en donnant consistance à l'image du chaos et en s'ouvrant à l'objet, à son mouvement créateur et à notre devenir-autre⁶⁶. Alors, le rôle du philosophe, et non celui du

⁶⁵ Et ainsi, nous dit Hugo Clémot, « on préférera une vraie obscurité à une fausse clarté puisque la plus vive clarté est celle que l'on obtient après s'être débattu dans l'obscurité, plutôt que la fausse clarté que l'on ne maintient que parce que l'on évite soigneusement de plonger dans certains aspects ténébreux d'un problème » (2013, p.447). C'est presque la même analogie de clair-obscur que Gaudreault utilise dans sa conclusion de CA alors qu'il semble quant à lui promouvoir une fausse clarté à une vraie obscurité. En effet, pour Gaudreault, toutes approches qui refusent de se subordonner à la théorie d'après l'histoire sont « les ravages d'une certaine forme, n'ayons pas peur des mots, d'obscurantisme... » (2008, p.185).

⁶⁶ Le lecteur de ce mémoire se désolera sans doute de n'avoir pu trouver jusqu'à maintenant dans notre travail aucun exemple d'une *consistance apportée à une image du chaos*. Il a sans doute raison, quoi que peut-être à moitié : nous nous expliquerons en conclusion. Quoi qu'il en soit, pour des exemples de ces travaux de philosophie *d'après* le cinéma où des films sont concrètement conceptualisés, nous retrouvons, pour ne citer que les exemples les plus fameux, les deux livres de Gilles Deleuze sur le cinéma (voir Deleuze 1983, 1985), mais aussi ceux de Stanley Cavell (voir Cavell 1981, 1996). Sinon, les écrits de William Rothman (voir Rothman 2004), Stephen Mulhall (voir Mulhall 2002) et Serge Cardinal (voir Cardinal 2012) sont de bons exemples contemporains à ceux de Deleuze et Cavell.

professeur de philosophie ou du professeur de cinéma, le rôle du philosophe donc sera de nous aider à être attentif aux idées de cinéma, de nous ouvrir aux possibilités conceptuelles et au devenir-autre qu'elles suscitent même si, dès lors que nous aurons été en mesure de les agencer dans des concepts aux ordonnées intensives et aux rythmes quelque peu réguliers, et que nous aurons su en dégager un mode d'existence du réel qui nous avait échappé malgré sa présence sous nos yeux, ces concepts pourraient ne plus s'avérer convenable au surgissement d'une nouvelle figure : nouvelle violence, nouvel apprentissage :

« Il faut être un philosophe, un cérébralisé [sic], un chercheur de belles constructions abstraites, pour parvenir à concevoir le temps comme un enrichissement, qui, conservant intégralement le passé, le complète sans cesse par l'intégration d'un présent tout neuf. Pour ceux qui vivent, pour ceux qui se heurtent aux angles de la vie, qui se blessent à ses durs à-coups, le temps est fait d'anéantissement » (Souriau cité dans Stengers et Latour 2009, p.16).

XII.5. Plaidoyer pour un Méliès cinéaste

Ce que nous constatons en ravivant certaines des forces vives qui ont menées à une idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation, et celles qui ont contribué à la prolonger, c'est qu'elles se sont toujours justifiées par l'exclusion de cette *autre chose* que crée inmanquablement, à des degrés divers, le cinéma en tant qu'il est expression d'art. La philosophie d'après le cinéma, qui ne se propose pas d'amener le cinéma « à la fine pointe de nos moyens d'expression et de leur subtilité » (op.cit. Cohen-Séat 1958 p.30) et d'encadrer les mouvements d'invention du cinéma pour un supposé idéal universel de l'humanité, propose au contraire d'embrasser cette autre chose, de l'accueillir dans son altérité pour profiter de toute la force de l'inédit. Il ne s'agira donc pas non plus de découvrir autant de systèmes totalisants décrivant une prétendue cinématographicité stable et qui se développe harmonieusement dans le temps selon des changements répétitifs et moindrement *anticipables* ; il s'agira plutôt, par exemple, de voir Méliès d'abord et avant tout comme un penseur d'un courage exceptionnel et dont l'insouciance par rapport au nouveau médium cinématographique n'a pas à éveiller nos soupçons, mais à susciter notre admiration devant un artiste qui a décidé de devenir cinéaste sans effectivement trop savoir en quoi cela retournait – car il en va là fondamentalement, nous voudrions dire, du destin de chaque artiste.

Méliès est donc, selon nous, un cinéaste. Non pas au seul sens où l'entend l'histoire du cinéma – il serait effectivement erroné d'affirmer que Méliès s'inscrit dans la mouvance des frères Pathé et de Griffith – mais parce qu'il est selon nous indéniable que Méliès articulait dans ses œuvres des *idées de cinéma* : Méliès ne voyait tout simplement pas en quoi sa pratique naissante – et non vieillissante - interférerait avec d'autres approches que d'autres artistes pouvaient prendre par rapport à ce nouveau médium à l'époque⁶⁷. Méliès est un inventeur qui tire d'une *durée* des blocs de perceptions et de sensations et les offrent à tout ceux qui, dans un futur rapproché ou lointain, voudront bien se laisser sur-prendre par l'œuvre ; à tout ceux qui, à l'image du petit Hugo de Scorsese s'émerveillant devant « Voyage dans la Lune » - qui n'est pourtant *plus de son temps* - désire l'invention de leur propre vie, désire aller aux limites des possibilités, même si cela signifie, inmanquablement, de devoir fonctionner à l'intérieur de ces dernières – Hugo n'est-il pas contraint d'être lui-même le gardien de cette *récurtivité du temps*, lui qui doit donner l'heure juste aux occupants de sa gare parisienne pour demeurer vivant, c'est-à-dire pouvoir s'adonner à sa quête qui consiste à donner vie à un automate ? Méliès est un artiste, et tout artiste qui mérite l'attention des études cinématographiques ne crée pas que pour une communauté ou pour un public, mais dans le devenir des actes de créations créent *aussi* des pouvoirs de devenir, des nouveaux modes d'existence, pour eux-mêmes et pour cette communauté virtuelle. Le propre de l'art, parlez-en à Émile Reynaud, Buster Keaton et John Cassavetes, c'est aussi l'anéantissement, c'est aussi de voir nos appels rester lettre morte.

Ainsi, du point de vue de la théorie du cinéma, il s'agit de voir dans le personnage de Metz et de Cohen-Séat certes les instigateurs d'une idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation, mais surtout, à l'instar de Gaudreault après eux, des théoriciens éternellement tiraillés par rapport à la force du cinéma en tant qu'expression d'art, à cette ombre inactualisable qu'elle incorpore.⁶⁸ Le cinéma mérite d'être, et doit être, étudié rigoureusement. Mais si comme le dit Metz le scientifique ne sait jamais s'il fait *vraiment* de la science, il s'agira au moins de reconnaître que l'étude d'un objet artistique n'est jamais raisonnablement accomplie en le cernant, mais bien plutôt

⁶⁷ Ce que d'ailleurs semble reconnaître Gaudreault et Marion avec la mutation du numérique du 21^e siècle, qui nous ramènerait à ces pratiques de cinéma-attraction qu'exemplifie si bien Méliès.

⁶⁸ De la même façon que la relation avec le cinéma de Eisenstein pouvait être à la fois une relation de profond amour et de profond désarroi. Des exemples fascinants de ces anéantissements et de ces espoirs à propos du cinéma sont disponibles depuis peu dans un rassemblement de notes et écrits tardifs du cinéaste-théoricien à propos de Walt Disney, artiste qu'il admirait profondément. (Voir Eisenstein 2013)

en s'ouvrant à lui. Le fait social du cinéma-en-tant-qu'expression d'art, à la fois si bien compris mais aussitôt si bien craint par les trois théoriciens de notre étude, consiste effectivement au fait que le cinéma soit présent dans tous les esprits et qu'il soit plus grand que nature : il s'agit dès lors de se laisser sur-prendre par sa sur-existence plutôt que de tenter de le ramener à l'état de nature. Il s'agit de s'ouvrir à l'inédit.

CONCLUSION

Qu'est-ce qui pourrait donc justifier la suite de l'étude de cet objet « cinéma » maintenant qu'une certaine idée de la théorie n'est plus ? Et est-ce que la suite de cet objet d'investigation doit se faire plus modeste ?

Telles étaient les deux questions qui ont ouvert notre enquête et auxquelles nous devons désormais donner suite à la lueur des données que nous avons pu amasser durant notre parcours.

Permettons-nous d'offrir d'abord un début de réponse en répondant à quelques reproches qui pourraient nous être adressés par rapport à l'approche utilisée dans ce mémoire.

D'abord, il est flagrant que si nous proposons qu'une avenue importante à considérer pour la suite des études cinématographiques est celle d'une philosophie *d'après* le cinéma, nous n'en présentons pas d'applications concrètes. Il s'agit souvent là, nous l'admettons, d'une des plus grandes faiblesses des propositions audacieuses : *talk is cheap*.

Or, quiconque nous adressera ce reproche ne pourra pas dire qu'il n'avait pas été mis en garde. Nous n'avons pas introduit ce mémoire en déclarant qu'il était la présentation d'une solution à un problème circonscrit, mais bien plutôt qu'il était la circonscription d'un problème : nous nous posions cette question forte simple à laquelle *l'évidence d'une réponse n'a souvent d'égale que l'angoisse de sa formulation* : pourquoi plusieurs considèrent encore pertinent que nous rédigeons un mémoire de maîtrise dans un département d'*études cinématographiques*. Nous voulions savoir.

Si cette pertinence était aujourd'hui remise en question, nous nous sommes intuitivement proposé de nous renseigner sur les raisons qu'ont pu motiver plusieurs par le passé à la considérer. Nous croyons qu'il s'agit là d'une manœuvre du reste assez simple mais qui permet des découvertes intéressantes. En se concentrant alors sur ce qui a motivé Metz à entreprendre l'étude du cinéma, nous proposons d'effectuer la lecture d'une facette précise de l'entreprise du sémiologue que nous considérons un peu mise de côté, malgré que la sémiologie du cinéma de Metz ait été et est toujours une approche centrale des études cinématographiques. Nous croyons que le compte-rendu que nous en avons fait a pu rendre compte d'une réalité criante des études cinématographiques contemporaine, une réalité que nous soupçonnions en entreprenant ce travail :

nous sommes loin d'avoir rendu compte de l'intérêt que représentent les travaux des théoriciens du cinéma, même (surtout?) en ce qui a trait à ceux que nous croyons le mieux connaître.⁶⁹ Ainsi, nous avons pu suggérer non seulement le tiraillement de Metz avec ses maîtres à penser Roland Barthes et Claude Lévi-Strauss, mais aussi celui qui anime le sémiologue à propos de ses propres écrits. Nous avons également pu enquêter sur l'affinité entre Metz et la filmologie, ce qui nous a entraîné à considérer plus sérieusement la figure de Gilbert Cohen-Séat et l'influence que sa conception de l'objet d'étude « cinéma » a pu avoir sur Metz. Si Cohen-Séat est quant à lui un théoricien beaucoup moins discuté dans les études cinématographiques, nous nous sommes assuré de relever des facettes de ses écrits qui le sont encore moins : son héritage positiviste, son idéologie évolutionniste, sa conception sémiologique du cinéma ainsi que la méfiance – on s'en doutait – mais aussi l'utopie – on s'en doutait peut-être un peu moins – qu'il attribue au cinéma.

Ce relevé nous a permis d'établir la nébuleuse d'une idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation qu'on pourrait nous reprocher d'être trop générale. Or, encore une fois, nous ne prétendions pas pouvoir cerner nettement un concept de théorie, mais de plutôt rester attentifs à ses mouvements et les décrire. S'il fallait alors absolument établir un consensus autour de l'idée de théorie du cinéma, nous pourrions alors reprendre la proposition de Rodowick qui, s'inspirant du concept de Wittgenstein, propose de voir dans la théorie du cinéma un *air de famille* à travers différents *jeux de langage* : « Theory is often driven by a desire for certain or secure knowledge, no matter how quixotic the quest » (Rodowick 2015, p.331).

Cette méfiance à l'égard de cette *autre chose* que crée le cinéma et qui nous obligerait sans cesse à réviser nos modèles et nos schèmes interprétatifs, ou en d'autres mots à être condamnés à demeurer dans le *théorique*, c'est selon nous ce qui relie les entreprises de Cohen-Séat et Metz à celle de Gaudreault. On nous répondra que chacune de ces approches sait très bien qu'elle ne pourra jamais atteindre une forme « complète » de théorie ; qu'il n'y a bien évidemment aucune science parfaite et que par leur rigueur ces approches tentent au moins d'entretenir une « connaissance rapprochée » qui les mèneront toujours plus près de la Vérité, ce à quoi les approches *cinéphiliques* ou *volontaristes* ne peuvent prétendre ; et que, finalement, il serait tout de

⁶⁹ C'est l'impression que nous partageons avec Brian Price à la lecture du magistral *Elegy for theory* de D.N Rodowick : « One major achievement of the model that Rodowick's book suggests is that we have yet to discover anything like the full range of interest in the work of major theorists like Christian Metz [...] » (Price 2014, p.475). On notera au passage un ouvrage collectif qui est à paraître sur la *phénoménologie structurale* de Metz et l'influence encore importante aujourd'hui de ces écrits (voir Tröhler et Kirsten 2017).

même ironique que la suite des études cinématographiques doive se constituer autour d'un état d'esprit où « tout se vaut » : s'il n'existait pas une vérité à propos de l'objet d'étude que nous considérons plus près de sa réalité, est-ce vraiment cela qui nous motiverait encore à écrire des centaines de pages sur le sujet ? N'avons-nous pas mentionné une citation à propos de Popper qui souligne que « la vérité ne se possède pas et [que] les moyens pour la découvrir n'offrent aucune garantie » (op.cit. Jodoin p.12) ?

Eh bien, c'est précisément cette citation qui nous permet de répondre à cet argument, mais en s'assurant de citer également sa première partie : « choisir le rationalisme est [pour Popper] une décision d'ordre moral. [...] elle peut avoir une profonde influence sur notre attitude à l'égard des autres hommes et des problèmes de la société » (Ibid). Car il ne s'agit pas d'affirmer que quiconque désire la vérité fait fausse route, mais plutôt de ne jamais perdre de vue que la vérité, qu'on désire l'atteindre par la science, la philosophie ou l'art, est toujours d'abord et avant tout redevable de notre expérience, c'est-à-dire des différents plans que ces *Chaoïdes* tirent du chaos de nos idées : l'expérience que nous faisons du monde est toujours une interprétation du monde⁷⁰. De plus, comme nous l'avons vu, si nous considérons depuis Kant que nous sommes fondamentalement *dans le temps*, une des conséquences de cette découverte – développée par Nietzsche et reprise dans notre mémoire sous le point de vue de Deleuze – est que « la seule subjectivité, c'est le temps » (op.cit. Deleuze p.125) et qu'ainsi nos formes de vérités *aussi* sont temporelles et doivent donc être continuellement inventées *dans le mouvement du monde*. Or, une fois cette continuité entre la science, la philosophie et l'art établie, nous nous devons d'affirmer que la science n'invente pas ses formes de vérité de la même manière que l'art où la philosophie : si la science tente de ralentir le mouvement du chaos, l'art tente d'en préserver le mouvement dans une image et la philosophie de lui donner consistance dans le concept : l'art et la philosophie *ne réfèrent pas*.

Nous pourrions donc avancer qu'*être rationnel* en science n'équivaut pas à *être rationnel* en philosophie ou en art : c'est la distinction que nous avons faite entre le rationnel et le raisonnable. Si la philosophie *d'après* le cinéma est une théorie raisonnable, c'est qu'elle cherche à rester fidèle à la forme de vie du cinéma en ce qu'elle est une expression d'art. On cherchera alors à s'ouvrir au cinéma, à s'autocritiquer dans l'interprétation que nous faisons des œuvres et à

⁷⁰ D'où le scepticisme de Descartes.

rendre le plus fidèlement possible ce qui nous permet de retrouver notre expérience du film, « dans l'espoir *raisonnable* que la même expérience puisse s'imposer à autrui et peut-être même les amener à réviser leur compréhension du cinéma » (Lefebvre et Jullier 2016, p.12) – ce qui n'exclue évidemment pas la rigueur d'un argumentaire, au contraire⁷¹. Cette compréhension du film ne se fait alors pas selon un *consensus jusqu'à preuve du contraire* – c'est-à-dire, en science, par la découverte de nouvelles données – mais par un *accord jusqu'à l'émergence du nouveau* – c'est-à-dire, en philosophie, par une problématique qui vient nous faire douter de nos croyances et nous faire *expérimenter* ce doute, et ainsi tenter de retrouver notre chemin. Ainsi, dans une approche de la philosophie d'après le cinéma on se permettra de juger de l'œuvre, mais aussi, et surtout, de juger de *notre* représentation de l'œuvre à partir des concepts qu'elle suscite, c'est-à-dire à partir des idées de cinéma qu'elle propose et desquelles nous pourrions proposer de *voir les choses autrement* – si c'est ce qu'elles proposent⁷². À l'inverse, dans une approche de la théorie du cinéma d'après l'histoire, par exemple, un film est toujours commensurable à une histoire du cinéma *totalisable* et donc se *réfère* toujours à des conditions de vérité qui justifient une certaine réponse plutôt qu'une autre⁷³ : on aura beau prétendre que nous effectuons une analyse formelle et historique *du film*, ces propositions de *compréhension* du film ne sont tout de même pas justifiées *par le film lui-même* : elles répondent à des conditions jugées appropriées qui permettent de ramener une forme inconnue à une forme connue et qui ne peuvent qu'être réfutée par une autre forme connue de la même façon, et qui serait *découverte*⁷⁴. Ainsi, bien qu'on se force à trouver les justifications de nos raisonnements dans le film et non dans des modèles extérieurs qu'on viendrait lui imposer *de l'extérieur*, comme chez le Barthes de *Mythologies* par exemple, il n'en demeure pas moins qu'on ne se laisse pas surprendre par le film, mais qu'on se contente de le comprendre, ce qui, du reste, ne semble effectivement pas correspondre à une discipline des études

⁷¹ Lefebvre et Jullier donnent l'exemple de la conviction chez Cavell que le cinéma est « l'image mouvante du scepticisme ». On pourra alors d'abord se questionner à savoir s'il s'agit d'une croyance rationnelle ou d'un dogme (rend-elle compte d'une expérience du cinéma qui est soutenue par des arguments ?) ; puis se questionner si c'est bien la meilleure croyance qu'on puisse posséder concernant cet aspect de l'expérience du cinéma dont parle Cavell (cette expérience traduit-elle une sensibilité disponible et partageable ?). En d'autres termes, nous disent Lefebvre et Jullier, « les arguments et les raisons qu'offre Cavell permettent-ils à la même croyance de s'imposer à notre esprit pour qu'à notre tour nous puissions en voir et en accepter des conséquences possibles [...] ? » (2016, p.12).

⁷² Malgré qu'on se représente mal la nécessité de philosopher dans une situation qui nous laisse indifférents (à moins que ce soit cette indifférence même qui nous importune).

⁷³ On pourrait donc dire que la philosophie *du* cinéma de Gaudreaut se rapporte à l'histoire et donc, comme nous l'avons démontré, à certaines pratiques sociales *objectives*.

⁷⁴ D'où l'omniprésence du « Il faudrait faire une recherche plus approfondie pour voir si la tendance ici évoquée se maintient vraiment... » dans ce genre d'approche.

cinématographiques mais bien à une discipline de l'histoire ou de la linguistique⁷⁵ – qui n'en sont pas moins des disciplines importantes.

En outre, l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation ne se considère peut-être pas comme modèle scientifique, au sens où la théorie du cinéma pourrait prédire des films ou traduire certaines des lois de leur signification en des moyens visant certaines fins⁷⁶, mais elle recherche des cadres de références cinématographiques certains, qui permettront des théories du cinéma certaines, et donc des manières certaines d'aborder son étude (= homogénéisation de la vie virtuelle du film). Ce faisant, ces cadres de références sont en inadéquation avec la forme de vie artistique du cinéma : ce dernier est alors réduit à n'être *qu'un objet culturel parmi d'autres aux ramifications sociales plus ou moins prononcées et aux fins plus ou moins mercantiles*. Finalement, cette approche déraisonnable semble en effet trahir une décision d'ordre moral : on suppose des principes universels à l'invention artistique et on favorise dans l'art le consensus et la communication plutôt que la contestation et l'expérimentation. Ce faisant, on se réfugie sous la *Doxa*, ce qui n'est pas sans conséquence, nous dit Rodowick : « *Doxa shields us from chaotic thought, but it also might impede us in creative thought* » (2015, p.142).

Cette réponse qu'il faudra maintenant formuler

La théorie, donc, à l'image de ce mémoire nous l'espérons, doit se faire plus modeste. Or, il ne faut pas voir dans cette conclusion qui est la nôtre un point de vue normatif. Au contraire, la modestie qu'apporte selon nous une philosophie *d'après* le cinéma est qu'elle nous permette justement de revoir nos schèmes interprétatifs, qu'elle nous permette une liberté de témoigner d'un moyen d'expression artistique dans toute sa complexité, son instabilité mais surtout sa beauté, ses problèmes auxquelles il nous confronte tous. Il en va là, Cohen-Séat avait raison, d'une particularité du cinéma : il nous ouvre les yeux par rapport à une relation spéciale que nous avons tous – et que nous avons toujours eu - avec l'art et la culture en tant qu'être humain. Il s'agit alors

⁷⁵ Ce qui expliquerait que plusieurs historiens suite à notre deuxième crise de la théorie du cinéma ne se sentent plus concernés par une discipline des *études cinématographiques*, mais bien par celle de l'histoire chez Musser ou des études médiatiques chez Staiger.

⁷⁶ Prétentions qui émanent par exemple de l'esprit de la filmologie et dont Metz s'assure de corriger.

de l'accueillir dans son mouvement, de se laisser surprendre par l'art ; il s'agira d'engager ses moyens d'apprentissages qu'elle nous offre et les partager aux autres.

Ce mémoire a également tenté de démontrer qu'une telle approche n'en suppose pas moins une absence de rigueur. La philosophie *d'après* le cinéma est une approche exigeante, voire terrifiante. Mais elle est nécessaire, car il nous semble maintenant évident que l'idée de théorie du cinéma de l'institutionnalisation ne peut répondre raisonnablement à ce que nous avons déterminé comme étant la deuxième crise de la théorie du cinéma, et donc, peut difficilement justifier une discipline des études cinématographiques. Si nous nous sommes efforcé de nuancer notre propos et de montrer que le cinéma est un fait social complexe qui mérite d'être approché par l'histoire, la psychologie et la linguistique, nous croyons que ces disciplines ne doivent pas nous contraindre à discréditer les concepts que le cinéma suscite, car, nous l'avons vu, ce qui nous semble le plus évident à propos du cinéma est souvent ce qu'on oublie le plus rapidement : le cinéma est un art.

C'est sans aucun doute ce que ces théoriciens primitifs et ces « hommes-orchestres » avaient mieux compris que tout autre et nous avons eu tort de leur reprocher cette « naïveté ». L'idée de théorie de l'institutionnalisation nous aura permis d'éviter de tomber dans des idéologies injustifiables par rapport aux images animées, mais en retour elle endommagea notre pensée créatrice. On nous dira naïfs à notre tour, mais nous sommes convaincu que ce résultat n'est désiré par quiconque s'intéresse vraiment au cinéma, et c'est pourquoi cette deuxième crise de la théorie du cinéma doit nous ouvrir les yeux. Il est possible *d'être rationnel* en art, mais cela n'équivaut pas à *être rationnel* en science. L'esthéticien Étienne Souriau, dont nous avons cité quelques-unes des réflexions dans ce mémoire, est un exemple fascinant à cet égard. Toute sa vie, cet intellectuel français qu'on redécouvre aujourd'hui proposa un projet monumental à l'esthétique : en faire une véritable science. Or, si cette idée peut paraître saugrenue par rapport aux conclusions de notre mémoire, un bref survol des travaux de Souriau nous démontre que cette ambition est ancrée dans un désir de ramener l'étude esthétique à un niveau de rigueur équivalent aux autres disciplines. Si le philosophe pense effectivement au début de sa carrière pouvoir traiter des œuvres d'art comme une science *dure*, ses écrits sont traversés par cette *autre chose* à laquelle nous sommes confrontés dans l'étude des expressions d'art, et la sensibilité de l'esthéticien français l'obligera toujours à demeurer raisonnable face à leur force particulière. Dans son livre *Les deux cent mille situations dramatiques*, au titre volontairement provocateur et qui ne devrait pas repousser le lecteur sensible

à la question esthétique, le philosophe développe son chapitre de conclusion de la manière suivante :

« J'ai écrit ce livre, évidemment, pour parler théâtre, et par intérêt pour la chose théâtrale. Mais il m'aurait moins intéressé à faire, si je n'avais eu le sentiment qu'il communiquait avec la vie humaine en sa réalité quotidienne, et qu'il pouvait fournir, à un certain point de vue, un instrument pour la mieux connaître, ou la mieux vivre. Car j'ai cette faiblesse de croire que l'esthétique n'est pas seulement utile à l'art (ce que nient beaucoup) mais utile à la vie (ce que plus encore ignorent) ; et que notamment, l'art contient une méthode de vie ; et qu'il est souvent utile et préférable de se retourner vers la vie, armé de ce qu'apprend l'art » (1950, p.255).

Si tout l'esprit de notre mémoire se voit ici résumé, il est d'autant plus fascinant de constater que dans les mêmes années où Souriau écrit ce livre, il fait également partie du projet de filmologie de Gilbert Cohen-Séat. 3 ans plus tard, dans son seul livre à propos du cinéma, *L'Univers Filmique* [1953], Souriau écrit ceci :

« Mais il y a en lui [le monde filmique] un curieux mystère de pensée, qui ne fera pas partie de notre programme de recherches, mais qui, plus tard, en d'autres études, méritera notre attention⁷⁷. L'étrange, c'est qu'il y ait des hommes, des spécialistes, des espèces de sorciers qui le voient si bien, ce monde filmique, là où il n'est pas. [...] Ils sont là, devant un lourd décor de pierre et de bois plus que de carton-pâte ou de toile peinte. Ils ont devant eux un homme et une femme journellement connus d'eux, sur lesquels on règle une multitude de *spots* [...] Et, à travers tout cela, ils prévoient et discernent quelque chose de tout différent, d'infiniment plus spiritualisé, plus poétique, plus mobile, plus poétique, plus humain, plus universel [...] La vie humaine s'y est agrandie d'une quatrième dimension : celle dont le rectangle écranique est le seuil et le « Sésame ouvre-toi ». Suffit-elle à nous apporter le « supplément d'âme » dont selon le philosophe nous avons besoin ? Elle y contribue peut-être ; et certains de ceux qui en ont la mission ont aussi le sentiment de leur responsabilité à cet égard. Ils s'en acquittent déjà pleinement, dès seulement que ce qui nous vient par eux est quelque chose de beauté » (1953, p.30-31)

⁷⁷ Ce qui hélas ne se concrétisa pas.

Le cinéma, donc, ce supplément d'âme, cette quatrième dimension qui insuffle un supplément d'âme au seuil de *n'importe lequel de ces rectangles écranique*, voudrions-nous rajouter à notre époque de dissémination de ce « Sésame ouvre-toi ». Que cette philosophie *d'après* le cinéma de Souriau, qui a cohabité avec la philosophie *du* cinéma de Cohen-Séat et qui est comme un refoulé de notre idée de théorie du cinéma, que cette philosophie donc, puisse nous inspirer à accueillir ce supplément d'âme du cinéma. Ce que la suite des études cinématographiques a besoin, c'est que quiconque ne se sente obligé de s'excuser *d'avoir la faiblesse de croire que l'esthétique n'est pas seulement utile à l'art mais utile à la vie*, car nous voyons tout un chacun, à des degrés divers, ce monde filmique là où il n'est pas. Mais le cinéma ce n'est pas la vie, c'est un spectacle composé de vie. Que le philosophe puisse nous aider à retrouver *notre* chemin vers cette vie.

BIBLIOGRAPHIE

Albera, François. 2006. « Leçons d'histoire(s) (en France). » *1895*, n° 50, p. 9–27.

Albera, François, et Martin Lefebvre. 2009. « Présentation. Filmologie, le retour ? » *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.19, no.2-3, p.13-56.

Andrew, Dudley. 2009. « The Core and the Flow of Film Studies ». *Critical Inquiry*, vol.35, no.4, p.879-915.

Aumont, Jacques. 2011. « L'histoire du cinéma n'existe pas ». *Cinémas : revue d'étude cinématographique*, vol.21, no.2-3, p.153-168.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, et Marc Vernet. 1983. *L'esthétique du film*. Éditions Fernand Nathan. *Coll. « Nathan-Université ». Paris: Éditions Fernand Nathan.

Ayfre, Amédée. 1963. « Philosophie et cinéma ». *Les études philosophiques*, *Coll. "Esthétique et Philosophie", (avril-juin 1963), p.181-191.

Barthes, Roland. 1964a. « Éléments de sociologie ». *Communications*, no.4, p.91-135.

———. 1964b. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, n° 4, p. 40-51.

———. [1963]2002a. « L'activité structuraliste ». Dans *Roland Barthes : Oeuvres complètes*. Tome II : 1962-1967. Paris: Éditions du Seuil.

———. [1953]2002b. « Le degré zéro de l'écriture ». Dans *Roland Barthes : Oeuvres Complètes*. Tome I : 1942-1961. Paris: Éditions du Seuil.

———. [1957]2002c. « Mythologies ». Dans *Roland Barthes : Oeuvres complètes*. Tome I : 1942-1961. Paris: Éditions du Seuil.

Bazin, André. 1958. *Qu'est-ce que le cinéma?* *20e éd. *Collection "7e art". Paris: Éditions du Cerf.

Bellour, Raymond. 1979. *L'analyse du film*. Paris: Albatros.

Benrubi, Isaac. 1926. *Contemporary thought of France*. *Traduit par Ernest B. Dicker. W. Tudor Jones. *Coll. « Library of Contemporary Thought ». Londres : Williams and Norgate Limited.

Bordwell, David. 1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. *Coll. « Harvard Film Studies ». Cambridge: Harvard University Press.

———. 2006. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, David, et Noël Carroll. 1996a. « Introduction ». Dans *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. *Coll. "Wisconsin Studies in Film". Madison: University of Wisconsin Press.

———. 1996b. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. *Coll. "Wisconsin Studies in Film". Madison: University of Wisconsin Press.

- Bordwell, David, Janet Staiger, et Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New-York : Columbia University Press.
- Bourdeau, Michel. 2015. « Auguste Comte ». En ligne. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Édité par Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/comte/>.
- Burch, Noël. 1991. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. *Coll. « Champs visuels ». Paris:L'Harmattan.
- Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma*. Québec: Les presses de l'Université Laval.
- . 2012. « Les “convulsions paroxystiques” de l'acteur. La synchronisation de l'image et du son sur le corps de Jerry Lewis ». *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no.19, p.65-83.
- Casetti, Francesco. 2007. « Theory, Post-Theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects ». *Cinémas: revue d'étude cinématographique*, vol.17, no.2-3, p.33-45.
- . 2015. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. *Coll. « Film and Culture ». New York: Columbia University Press.
- Castro, Teresa. 2016. « An animistic history of the camera : filmic forms and machinistic subjectivity ». Dans *A history of cinema without names*, p.247-55. Milano-Udine: Mimesis.
- Catellier, Maxime. 2016. « Idées - Bob Dylan, une grande aventure littéraire et musicale ». *Le Devoir*, samedi 15 octobre, p.B5.
- *Dans *Eureka*. http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news·20161015·LE·2016-10-15_482293.

- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. *Coll. « Harvard Film Studies ». Cambridge: Harvard University Press.
- . 1996. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Revised edition. Chicago: Univ of Chicago Press.
- Chateau, Dominique, et Martin Lefebvre. 2013. « Christian Metz et la phénoménologie ». 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, vol. 70, p.81-119.
- Clémot, Hugo. 2013. « La philosophie d'après le cinéma ». *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 69, Fasc. 3/4, p.431-49.
- Cohen-Séat, Gilbert. s.d. « Le discours filmique ». *Revue internationale de filmologie*, n° 5, p.37-48.
- . 1948. « Filmologie et cinéma ». *Revue internationale de Filmologie*, n° 3/4 (octobre), p.237-47.
- . 1958. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Nouvelle éd. *Coll."Bibliothèque de philosophie contemporaine". Paris: Presses universitaires de France.
- . 1959. « Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle ». *Cahier de filmologie*.
- Crafton, Donald. 1997. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. History of the American Cinema, vol. 4. Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.

———. 1985. *L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit.

———. 1987. *Qu'est-ce que l'acte de création*. Mardi de la fondation Femis. Paris.
<https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. [1991]2005. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Les éditions de minuit.

Durkheim, Émile. 2002. *Les règles de la méthode sociologique*. Les classiques des sciences sociales.

http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/regles_methode/regles_methode.html. Version numérique d'un livre déjà paru (Paris:Payot, 1894)

Eisenstein, Sergei. [1930]1976. « La dramaturgie du film. Approche dialectique de la forme cinématographique. » Dans *Le film: sa forme, son sens*, traduit par Raoul Michel, p.48-54. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

———. 2013. *Disney*. Édité par Oksana Bulgakowa et Dietmar Hochmuth. Traduit par Dustin Condren. Berlin: Potemkin Press.

Epstein, Jean. [1935]1974. « L'intelligence d'une machine ». Dans *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, Tome I : 1921-1947, p.241-47. *Coll."Cinema Club". Paris: Seghers.

Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS.

———. 2014. « Teaching “Cinema”: for How Much Longer? » *New Review of Film and Television Studies*, vol.12, no.3, p.280–294.

Gaudreault, André, et Tom Gunning. 1989. « Le cinéma des premiers temps : un défi à l’histoire du cinéma ? » Dans Michel Marie, Jacques Aumont, André Gaudreault, *L’histoire du cinéma: nouvelles approches*, p.49-63. *Coll."Langues et langages". Paris: Publications de la Sorbonne.

Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2006. « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma ». *Cinémas : revue d’étude cinématographique*, vol.17, no,2-3, p.215-32.

———. 2013. *La fin du cinéma?: un média en crise à l’ère du numérique*. *Coll."Cinéma/arts visuels". Paris: Armand Colin.

Giddens, Anthony. 1984. *The constitution of society*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

———. 1987. « Structuralism, post-structuralism and the production of culture ». Dans *Social theory and modern sociology*, p.73-107. Cambridge:Polity Press.

Gorton, William A. 2006. *Karl Popper And the Social Sciences*. Annotated edition. Albany: State University of New York Press.

Gunning, Tom. 1994. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press.

Hême de Lacotte, Suzanne. 2006. « “L'image de La Pensée’ Ou Comment Le Cinéma Nous Aide À Fonder de Nouveaux Présupposés Philosophiques.» *Cinémas : revue d'étude cinématographique*, vol.16, no.2-3, p.54–72.

Holmes, Dr. Arthur F. 2015. « A history of Philosophy - Lecture #73 19th century empiricism ». <https://www.youtube.com/watch?v=eJ1-wQPrWEU>.

Jacobs, Lewis. 1939. *The Rise of the American Film: A Critical History*. New-York : Harcourt, Brace.

Jodoin, Laurent. 2016. « Le Devoir de philo - Le remède rationaliste de Popper au conservatisme populiste ». *Le Devoir*, samedi 15 octobre, p.B6. *Dans *Eureka*
http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news·20161015·LE·2016-10-15_482292.

Laplanche, Jean, et J.-B. Pontalis. [1967]2004. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.

Lefebvre, Martin. 2009. « L’aventure filmologique : documents et jalons d’une histoire institutionnelle ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol.19, no.2-3, p.59-100.
———. 2016. « Présentation de “Théorie de la communication versus Structuralisme.” de C. Metz ». En ligne. *Mise au point*, vol.8. <http://map.revues.org/2242>.

Lefebvre, Martin, et Laurent Jullier. 2016. « Les chiens de faïence. Introduction à “Chapelles et querelles des théories du cinéma” ». En ligne. *Mise au point*, vol. 8.
<https://map.revues.org/2114?lang=en>.

LeForestier, Laurent. 2009. « Entre cinéisme et filmologie : Jean Epstein, la plaque tournante ». *Cinémas : revue d'étude cinématographique*, vol.19, no.2-3, p.113-140.

- Lévesque, Sébastien. 2005. "Éthique, politique et subjectivation dans l'image-temps de Gilles Deleuze". Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Lévi-Strauss, Claude. [1964]2009. *Mythologiques*. Vol.1 : Le cru et le cuit. Paris: Plon.
- Lévy, Pierre. 1995. *Qu'est-ce que le virtuel*. *Coll.« Science et société ». Paris: Éditions La Découverte.
- Lowry, Edward. 1985. *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- Metz, Christian. 1964. « Le cinéma: langue ou langage? » *Communications*, n° 4, p.52–90.
- . 1971. *Langage et cinéma*. *Coll."Langue et langage". Paris: Librairie Larousse.
- . 1977. *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris:C.Bourgois.
- . 1979. « The Cinematic Apparatus as Social Institution - An Interview with Christian Metz ». *Discourse* vol.1, (automne), p.7-38.
- . [1986]2016. « Théorie de la communication versus Structuralisme. Sur la notion de communication ». En ligne. *Mise au point*, vol.8. <http://map.revues.org/2121>.
- Michelson, Annette. 2014. « Epstein Revealed: A Review of Jean Epstein ». *October* no.148, (Mars), p.39–52.

- Mitry, Jean. 1967. *Histoire du cinéma: art et industrie*. Paris: Editions universitaires.
- Mulhall, Stephen. 1999. *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Revised. Oxford, New York: Oxford University Press.
- . 2002. *On Film*. *Coll."Thinking in action". Londres, New-York: Routledge.
- Musser, Charles. 2004. « Historiographic Method and the Study of Early Cinema ». *Cinema Journal*, vol.44, no.1, p.101-7.
- Odin, Roger. 2007. « Présentation ». *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, vol.17, no.2-3, p.9-32.
- Price, Brian. 2014. « The Steady Unsteadiness of Theory: On D.N. Rodowick's Elegy for Theory ». *New Review of Film and Television Studies*, vol.12, no.4, p.463–480.
- Quaresima, Leonardo. 2009. « De faux amis : Kracauer et la filmologie ». *Cinémas : revue d'étude cinématographique*, vol.19, no.2-3, p.333-73.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Robitaille, Antoine. 2016. « Nobel à Dylan - Discutable ». *Le Devoir*, samedi 15 octobre, p.B4.
*Dans *Eureka* http://nouveau.eureka.cc/Link/unimont1/news·20161015·LE·2016-10-15_482306.
- Rodowick, D. N. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- . 2014. *Elegy for Theory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- . 2015. *Philosophy's Artful Conversation*. *Rakuten Kobo Inc.
<https://www.kobo.com/ca/en/ebook/philosophy-s-artful-conversation>. *Version numérique d'un livre déjà paru (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015).
- Rothman. 2004. *The « I » of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. 2nd ed. *Coll."Cambridge Studies in Film". Cambridge, New-York: Cambridge University Press.
- Sadoul, Georges. 1948. *Histoire générale du cinéma*. Ed. rev. et augm.. Paris: Denoël.
- Saussure, Ferdinand de. [1915]1959. *Course in general linguistics*. Édité par Charles Ballye, Albert Sechehaye, et Albert Riedlinger. Traduit par Wade Baskin. New York: McGraw-Hill.
- Souriau, Étienne. 1950. *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Paris:Flammarion.
- . 1953. *L'Univers filmique*. *Coll."Bibliothèque d'esthétique". Paris: Flammarion.
- . 1956. « Du mode d'existence de l'oeuvre à faire ». Dans *Les différents modes d'existence: suivi de Du mode d'existence de l'oeuvre à faire*, 1re éd.. *Coll. «MétaphysiqueS». Paris: Presses universitaires de France.
- Souriau, Etienne. 1969. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion.
- Staiger, Janet. 2004. « The future of the past ». *Cinema Journal*, vol.44, no.1, p.126-29.

Stengers, Isabelle, et Bruno Latour. 2009. « Le sphinx de l'oeuvre ». Dans *Les différents modes d'existence: suivi de Du mode d'existence de l'oeuvre à faire*, 1re éd., p. 1-75. *Coll. «MétaphysiqueS». Paris: Presses universitaires de France.

Strauven, Wanda. 2015. « The (Noisy) Praxis of Media Archaeology ». Dans *At the borders of (film) history. Temporality, Archaeology, Theories*, p.33-43. Udine: Forum Edizioni.

Todorov, Tzvetan. 1966. « Perspectives sémiologiques ». *Communications*, n° 7, p.139-45.

Tröhler, Margrit, et Guido Kirsten, 2017. *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*. Amsterdam University Press.

Wolfe, Cary. 2010. « Language ». Dans *Critical Terms for Media Studies*, p.233-47. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.