

Les problèmes du réel dans une confrontation entre philosophie et cinéma

Eric Lecerf

Paris 8

Définir quelle réalité on entend viser lorsqu'on invoque le nom de cinéma implique toujours que l'on se mette au clair concernant le point de vue qu'on adopte. On pourrait d'ailleurs dire que c'est là un prédicat dont le cinéma lui-même nous apprend qu'il s'applique à n'importe quel objet. La nature de la chose, la trace du sentiment, l'expression du phénomène, la présence d'un paysage : tout cela constitue la matière dont l'image filmique se nourrit en mettant en lumière tel ou tel autre angle de vue. ***Lire*** un film, et ceci quel que soit le genre dans lequel ses auteurs, ses producteurs ou ses commentateurs ont voulu l'inscrire, ce n'est pas en décrypter le message ou en ressaisir la narration. Cela implique, en tout premier lieu, qu'un effort soit consenti pour retrouver cet angle de vue, pour déterminer les raisons du toucher sensible qu'y effectue la caméra. Comme l'a défendu en de multiples occasions Roberto Rossellini, la « moralité » d'une œuvre de cinéma ne tient pas à son message, mais au respect dont peut faire preuve la caméra vis-à-vis de la matière qui se présente à elle. Un auteur de cinéma est d'abord

quelqu'un qui se pose la question du point de vue, qui insuffle en elle un problème dont son esthétique dérivera jusqu'à constituer une véritable éthique. Et si cette question ne l'atteint pas, si elle ne le travaille pas, c'est tout simplement qu'il aura adopté un point de vue dominant et que son travail, en dépit des intentions politiques qui pourront être siennes, ne sera jamais qu'une contribution à ce conditionnement des hommes dont l'industrie du cinéma est devenue une pièce essentielle.

Lire un film, comme toute œuvre, doit d'abord s'entendre comme expérience du sensible qui fait que c'est dans la transformation qu'il a opéré en nous que réside sa vérité. C'est là qu'il est en acte, c'est là qu'il rencontre le plus sûrement la philosophie, pour peu que la philosophie ne soit pas elle-même qu'une simple confirmation de savoirs établis. Mais dans le cas du film, cette empreinte se manifeste par la présence d'images qui continuent de nous habiter, qui participent d'une mémoire dont la qualification demeure incertaine. La psychanalyse s'est fait un devoir de nous apprendre que la maîtrise d'un affect impliquait une prise de langage. Que c'était dans cette verbalisation que l'affect pouvait basculer dans une mémoire consciente. Avec l'image filmique, cette fonction cathartique du langage paraît moins évidente dans la mesure où ce que la mémoire y mobilise engage une coïncidence entre une attention, la nôtre, et cette focalisation du réel qui est l'œuvre du cinéaste. Ce que nous expérimentons dans la retransmission des images qui sont demeurées vives en nous, c'est en tout premier lieu les bonheurs et les ratés de cette coïncidence. C'est un dialogue au sein duquel nous ne saurions déterminer avec exactitude où il convient de placer le sujet, sauf à vouloir retirer toute épaisseur à ces images. En va-t-il autant pour

toute œuvre d'art ? En partie seulement dans la mesure où toute image filmique rémanente porte en elle l'inquiétude d'un aveuglement dont le réel est le foyer. Cette image serait-elle demeurée en nous si elle nous avait été donnée hors de cet écran lumineux ? Qu'avons-nous vu qui ait été doté d'une puissance propre à traverser ce que Deleuze nommait l'écran noir de la conscience ? Qu'est-ce qui, dans la somme des expériences qui nous a construits, est venu entrer en connexion avec cette image plutôt qu'avec toute autre ?

Ainsi, parler du cinéma devrait nous conduire à mobiliser ces images qui sont en nous. Et, pour ce qui concerne une réflexion liminaire sur les relations entre philosophie et cinéma, je devrais donc m'employer à vous donner en partage, à *lire* avec vous, les images filmiques qui ont participé – et participent encore – de mon existence. Ayant donné pour cadre de réflexion ce que j'ai nommé *les problèmes du réel*, il serait pour le moins adéquat de regarder ensemble la course d'Anna Magnani dans *Rome ville ouverte*. Comment Rossellini s'y est employé pour que cette image, forte d'une déraison amoureuse, se substitue aux images convenues de la guerre pour en incarner une histoire dont le concret des vies en constitue la matrice. Comment cette image est-elle portée par tout le film, sans cependant que rien, jusque dans sa course effrénée vers la mort, n'en préfigure la tragédie ? Pourquoi cette image, qui nous fait assister à la mort du personnage principal, est-elle placée au milieu du film, et non en sa fin ? Quel point de vue la caméra se risque-t-elle à adopter pour que rien de cette course ne soit ressenti comme allégorie, mais qu'au contraire nous y percevions la singularité d'un geste qui, malgré lui, de par notre regard, adoptera une position politique exemplaire ? Nous aurions pu aussi croiser les scènes de deux films de

Kaneto Shindo, *L'île nue* et *Onibaba*. Engager à ce propos une réflexion sur ces temporalités disjointes avec : d'une part, la lente et prudente ascension de ce bloc minéral au sommet duquel un couple de paysans vient arroser d'étiques cultures ; et de l'autre ces courses folles à travers les roseaux qui semblent rayer l'écran nocturne où tous les éléments se confondent pour imprimer dans des corps hantés par le besoin un désir que même le masque du démon ne saurait contraindre. Nous aurions pu suivre la caméra de Raoul Walsh lorsque, dans *Gentleman Jim*, elle s'emploie à transformer les esquives d'Errol Flynn boxeur en autant de pas de danse, inscrivant au sein de l'image un discours poétique sur la grâce infinie du commun qui s'énonce singulier. Nous aurions pu voir ensemble comment, dans *The Cobweb*, Vincente Minnelli s'y prend pour faire de simple rideaux des personnages de tragédie, jouant du personnage campé par Lilian Gish, égérie du cinéma muet de David Griffith, comme d'une lointaine descendante des Érinyes.

Dépliant devant vous cette série d'images que nous ne verrons pas, et auxquelles j'aurais pu joindre bien d'autres encore comme ce travail des mains qui conduit à la dernière scène de *City Lights* de Chaplin, je ne peux m'empêcher de mobiliser pour moi-même l'incroyable visage que présente Rex Harrison lorsque dans *The ghost and Mrs Muir*, le fantôme qu'il incarne profite du sommeil de Gene Tierney, non pas pour lui déclamer son amour, mais précisément pour lui dire tout ce qu'ils ne verront pas des océans tumultueux sur lesquels il aurait aimé l'entraîner. Moment inouï que ce visage qui, tant par le tact de la caméra de Joseph Mankiewicz que par le jeu de l'acteur, nous dévoile la puissance des vagues du Cap Horn. Mais voilà, n'ayant pas le talent de

Rex Harrison, ni surtout la capacité qu'avait Joseph Manckiewicz de créer des images au sein de toute narration, je m'arrêterai là et me limiterai ici à me limiterai à poser cette question : **en quoi le cinéma, constitue-t-il pour la philosophie une expérience singulière ?**

Une expérience qui ne se réduirait pas au seul fait que le cinéma ait marqué de façon considérable la culture du XXème siècle, mais qui l'aurait atteint dans sa détermination à se confronter à un réel dans les arcanes duquel peut s'édifier, ou se critiquer, voire s'inquiéter, un jugement de vérité. Autrement dit, en quoi la philosophie, comme écriture et épreuve de la vérité, trouve-t-elle dans ce médium, non seulement un objet de réflexion, un instrument pour alimenter sa critique du contemporain, mais aussi – et surtout – une mise en doute de ses savoirs ? Il ne s'agira donc pas de s'employer à déterminer ce en quoi tel ou tel auteur de cinéma pourrait avoir été influencé par quelque élément spéculatif dont un chercheur sérieux aurait à retrouver la source exacte dans le corpus philosophique, comme si la science lui faisait injonction d'insérer sur la pellicule quelques improbables notes de bas de page. Il ne s'agira pas, non plus, de recenser les ponctions que les philosophes de ce siècle et du précédent ont pu effectuer dans l'univers des images filmiques, de faire le compte des allégories cinématographiques qui fleurissent dans nombre de discours philosophiques, le plus souvent, d'ailleurs, dans un seul souci d'ornementation. Je ne me risquerai pas à prétendre que ces deux lignes de recherche puissent être totalement dénuées d'intérêt, mais je dirais que ni l'une ni l'autre ne nous apprend rien des moyens mobilisés tant par la philosophie que par le cinéma pour **poser un problème**, ni surtout des possibles rencontres entre ces deux expériences singulières.

Pour reprendre Deleuze, je pourrais reformuler ma question en ces termes : en quoi la fréquentation du cinéma contraint-elle la philosophie à inventer de nouveaux concepts, c'est-à-dire à produire des concepts qui « dépassent les dualités de la pensée ordinaire et donnent aux choses une vérité nouvelle, une distribution nouvelle, un découpage extraordinaire »¹? D'une certaine façon, cela me semble être la seule question que peut se poser la philosophie dès lors qu'elle est confrontée à un art, et ceci pour peu qu'elle ne renonce pas à elle-même. C'est la seule attitude qu'elle peut adopter dès lors qu'elle opte pour une question qui l'engage effectivement plutôt que de chercher à faire la leçon à des artistes qui, au demeurant, n'ont nullement besoin d'elle pour se poser les questions qui concernent directement leur art².

Il n'en demeure pas moins que les termes mêmes de cette définition posée par Deleuze pour distinguer un concept nouveau des concepts qui se sont déjà corrompus dans des agencements doctrinaires, posent problème dès lors que l'on se risque à les associer à la pensée que la philosophie est amenée à produire autour du cinéma. Rappelons-le, cette définition date de 1956, c'est-à-dire d'un quart de siècle avant que Deleuze ne se lance lui-même dans l'écriture d'une théorie du cinéma³. Nous reviendrons plus loin sur cette définition et sur les connections

¹ - Citation extraite de *Bergson, 1859-1941*, texte initialement publié en 1956 dans *Les philosophes célèbres*, et republié en 2002 dans *L'île déserte*, Éditions de Minuit, p.28

² - C'est là un des points essentiels défendus par Deleuze dans la conférence qu'il donna en 1987 devant les étudiants de la FEMIS. Conférence intitulée *Qu'est-ce que l'acte de création ?* dont l'enregistrement est joint à L'abécédaire de Gilles Deleuze, Éditions Montparnasse, 2004

³ De novembre 1981 à juin 1985, Gilles Deleuze a fait cours sur le cinéma à l'Université Paris VIII, retranscriptions et enregistrements sont disponibles sur le site de cette université.

qu'il nous semble possible d'établir avec le geste philosophique produit par Deleuze lorsqu'il publie en 1983 *Cinéma I – L'image-mouvement*, puis en 1985 *Cinéma II – L'image-temps*. Pour l'instant, nous nous en tiendrons au fait que cette triade, « vérité nouvelle, distribution nouvelle et découpage extraordinaire », appliquée à la pensée du cinéma, nous offrent une grille de lecture qui tendrait à accorder au cinéma une puissance métaphysique que celui-ci n'a jamais cherché à revendiquer, hormis lors de ces années 1920 où une avant-garde a explicitement revendiqué le cinéma comme « art total »⁴. Un art total qui, comme l'écrit Élie Faure en 1932, n'est nullement un lieu d'accomplissement des autres arts, mais bien plutôt un instrument de transformation de tout art⁵. Pour Élie Faure, qui inspira une partie importante de la critique cinématographique, notamment, à titre posthume, lors de l'avènement de la nouvelle vague, le débat est tranché. « L'espace cartésien n'a plus, depuis le cinéma et grâce au cinéma qu'une valeur topographique », nous dit-il se référant à une adéquation entre l'invention du cinéma et les « intuitions philosophiques (qui) affleuraient à la fin du XIX^{ème} siècle ». La référence implicite que vise ici Élie Faure ne fait aucun doute. Il s'agit bien évidemment de l'œuvre de Bergson dont il a suivi les cours et conférences avec assiduité⁶. Et si l'historien d'art, libertaire et autodidacte, qu'était Élie Faure ne se réfère pas ici explicitement à

⁴ Et notamment, Louis Delluc, Germaine Dulac ou Abel Gance. Mais c'est un mouvement qui trouve ses traducteurs dans tous les pays où le cinéma s'est développé, les dernières années du cinéma muet ayant été l'occasion de créations visuelles d'une originalité longtemps inégalée.

⁵ *Introduction à la mystique du cinéma*, publié dans *Fonction du cinéma*, 1964, Éditions Gonthier.

⁶ Après, d'ailleurs, l'avoir eu comme professeur de philosophie au lycée Henri IV.

Bergson, cela tient au fait que, comme nous allons pouvoir le constater, si cette oeuvre philosophique a inspiré des théoriciens du cinéma aussi importants que Siegfried Kracauer, André Bazin ou Gilles Deleuze, en revanche l'auteur de *l'Évolution créatrice* est passé à côté de l'invention du cinéma sans en comprendre la portée décisive.

Pour reprendre cette définition donnée par Deleuze pour qualifier un concept nouveau, force est néanmoins de constater que quelque chose d'essentiel y est déjà dit concernant la position de la philosophie vis-à-vis du cinéma, et ceci bien au-delà de ce paysage métaphysique que n'eût certes pas renié Deleuze. En effet, si le cinéma est un art, c'est-à-dire s'il produit des œuvres qui nous contraignent à convertir notre regard, il est bel et bien confronté à la nécessité de produire des images qui « donnent aux choses » cette « vérité nouvelle » susceptible de nous délivrer des réserves infinies de ce conditionnement qui guide, intéresse ou altère notre perception. Un conditionnement dont « les dualités de la pensée ordinaire » trouvent leur source dans la critique de ces fameux « faux problèmes » que Deleuze a bel et bien héritée de sa lecture de Bergson. Le cinéma ressaisit la perception dans ce qu'elle peut avoir, tout à la fois, de plus intime et, en un même mouvement, de plus commun. Si au cours des ces mêmes années qui ont vu naître le cinéma, la psychologie et la sociologie se sont constituées comme champs de savoir autonomes, impliquant leurs propres ressources de positivité scientifique, le cinéma s'est d'emblée positionné comme lieu de confusion où toute frontière entre le singulier et le commun paraissait inopérante. Avec et dans le cinéma, la question du sujet ne pouvait plus être pensée autrement que par l'émergence d'un mixte. Le spectateur des salles de cinéma, dans ce passage de la perception à la lecture, *topos*

inaugural de la conscience, est un être hybride qui est tout à la fois renvoyé à la singularité extrême de l'individu et au commun d'une représentation dans laquelle quelque chose de l'esprit du peuple cher à Hegel se trouve modelé. Il met en partage ce qui, précisément, est le plus difficile à partager, à savoir des images vis-à-vis desquelles la ligne de fracture entre image interne et image visuelle demeure bien plus difficile à établir que ne le laisse penser les encyclopédies. Comme le note Raymond Bellour, la conjonction historique entre les inventions du cinéma et de la psychanalyse n'est nullement fortuite⁷ et engage effectivement un écart notable vis-à-vis d'un positivisme qui préfère configurer le réel plutôt que d'être en position d'accomplir un toucher au sein duquel chaque effleurement est une pénétration.

Cependant, comme vous le savez, le cinéma n'est en aucune façon réductible à cette détermination quasi-métaphysique d'un art. Il s'est aussi, et même en tout premier lieu, constitué comme divertissement populaire. Du spectacle des origines, fondé par les frères Lumière, qui était donné comme captation exemplaire du réel, il s'est néanmoins très vite retrouvé confronté au paradoxe d'un réel qui laisse une part nouvelle au possible d'une représentation dans laquelle le conflit entre réalisme et onirisme ne cesse de s'intensifier. Pour reprendre l'analyse qu'en a fait György Lukács avant la première guerre mondiale, si le cinéma opère une rupture vis-à-vis du théâtre, elle tient moins à la nature de la narration qui y est donnée qu'au statut accordé à l'expérience qu'y mène le spectateur. Comme l'écrit alors Lukács : « La loi de composition fondamentale, pour la scène et le théâtre, c'est la

⁷ *Le corps du cinéma*, p.14/15. Éditions POL, 2009.

nécessité inflexible, pour le cinéma, c'est la possibilité illimitée. »⁸ Et ce « tout est possible » du cinéma, dont les premiers commentateurs ont d'ailleurs imaginé qu'il permettrait de mettre en échec la mort elle-même en produisant un nouveau mode de mémoire, n'est pas qu'affaire de technique. Il engage tout un chacun qui, quelles que soient les raisons qui l'ont conduit à rejoindre la salle obscure, focalise son attention sur cet écran lumineux. C'est une expérience du regard que la thématique du message, d'un signifiant plus ou moins ordonné, ne saurait à elle seule instruire. À la passivité supposée du spectateur de cinéma, vient « naturellement » s'opposer un foisonnement perceptif qui fait que les récits du film – et ceci quel que soit le film – se nourrissent d'images que chacun est le seul à avoir vues. Comme l'affirmera en de nombreuses occasions Serge Daney, le film nous regarde bien plus que nous le regardons. Il nous traverse et nous transforme dans la mesure même où nous l'investissons au titre d'une expérience dont un retour d'expérience de la *mimesis* ne saurait à lui seul nous livrer le sens. Que nombre de philosophes aient voulu se débarrasser de cette question en se référant au dispositif scénique instruit par la caverne de Platon ne fait guère avancer les choses. Si l'image filmique n'était qu'image, jeu d'ombres plus ou moins évanescent, le cinéma n'aurait pas acquis la place qu'il a occupée dans notre culture, et ceci dès son origine. Il serait demeuré captif des dispositifs forains où le commerce des images l'avaient dans un premier temps installé. Curiosité ou instrument de connaissance, le cinéma ne pouvait, de par sa puissance propre, demeurer captif des intentions qui avaient prévalu pour son invention. Il ne pourrait non plus se penser sous le seul registre

⁸ *Pensée sur une esthétique du cinéma*, publié dans la revue *Trafic*, 2003, n°48

d'une invention technique qui, au petit bonheur des applications de brevets, aurait malgré lui transformé les modes de représentation de l'imaginaire⁹. La machine des frères Lumière, dont une ironie de l'histoire veut qu'elle ait été construite par des ouvriers décidés à échapper à l'esclavage du salariat¹⁰, n'a acquis le succès qu'on lui a connu qu'en raison de prédispositions culturelles, idéologiques et esthétiques, conduisant à cette transformation du spectacle. Le cinéma devait engager, orienter, et quelques fois même encadrer, cette fonction imaginaire au sein de laquelle le statut de la vérité aurait désormais à être discuté.

« Ce sont ces hasards sans cesse répétés qui nous révèlent le Cinéma et le révèlent à lui-même. » Écrit à ce propos Élie Faure pour qui l'invention technique du cinéma n'est jamais que seconde vis-à-vis de cet écart qu'elle a produit au sein de l'esthétique ; écart qui était déjà sous-jacent dans le développement des arts et pour qui le cinéma a d'abord occupé une fonction de révélateur qui, quant à elle, n'a cessé depuis lors de se déployer dans de nouvelles virtualités. Un Élie Faure qui d'ailleurs ajoute : « Nous n'avons rien à lui apprendre. Il a *tout* à nous apprendre. Nous travaillons sous dictée. »¹¹

⁹ Comme le rappelle Edgar Morin, la seule année 1896 a vu déposer 129 brevets en France et 50 en Angleterre ayant une relation directe avec le dispositif cinématographique, succédant à de nombreuses autres inventions qui avaient émaillé le XIX^{ème} siècle, au premier rang desquelles la lanterne magique, le zootrope, le praxinoscope, le chronophotographe. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, 1958.

¹⁰ Des ouvriers qui constitueront l'année suivante une coopérative de production nommée l'Association des Ouvriers en Industrie de Précision.

¹¹ Op cit, p.56.

Cette « dictée », Abel Gance l'interpréta en déclarant que « Le temps de l'image est venu ! »¹². Ajoutant dans une autre conférence consacrée elle aussi à son film *La roue*¹³, que ce que le cinéma révélait, c'est que « la matière est vivante »¹⁴. Sous la même « dictée », Germaine Dulac conçoit l'idée que « l'essence même du cinéma (...) porte l'éternité en elle puisqu'elle ressort de l'essence même de l'univers : le mouvement »¹⁵. Vsevolod Meyerhold, revenu du sentiment négatif qu'en homme de théâtre il avait pu ressentir aux premières projections auxquelles il avait assisté, souscrit au moins partiellement à cette « dictée » lorsqu'il écrit que le cinéma « nous fait prendre conscience de notre existence dans le temps », qu'il a introduit un « art du Rythme » dépassant l'intuition de l'acteur¹⁶. Une « dictée » dont les mots clefs, « matière vivante », « mouvement », « conscience du temps » et « rythme » renvoient directement aux intuitions philosophiques de Bergson.

Comme cela a déjà été suggéré, la question de la rencontre entre la philosophie de Bergson et l'invention du cinéma est une question qui engage une réflexion assez décisive, moins sur les influences qu'a pu opérer cette œuvre sur les théoriciens ou les praticiens du cinéma, qu'à propos de ce socle commun de problématisation où philosophie et

¹² Conférence publiée dans le tome 2 de *L'Art Cinématographique*, Éditions Félix Alcan, 1927.

¹³ Film réalisé en 1921, mais sorti en salles en 1923.

¹⁴ Texte intitulé *Ma Roue est une croix qui tourne très vite*, republié dans *Un soleil dans chaque image*, Éditions de la Cinémathèque, 2002.

¹⁵ Article intitulé *La cinégraphie intégrale*, publié dans le tome 2 de *L'Art Cinématographique*, op cit.

¹⁶ Conférence intitulée *Le portrait de Dorian Gray*, 1918, republiée dans *Écrits sur le théâtre*, Éditions de l'Age d'homme, 1973.

cinéma ont été amenés à croiser leurs questionnements respectifs. On pourrait ainsi dire que la question de l'influence qu'a pu exercer Bergson sur ses contemporains, et notamment chez les théoriciens de l'art, est plus anecdotique que ne le laisserait penser une simple recension des citations dont il a pu faire l'objet. C'est là un fait certes paradoxal qui veut que Bergson, qui n'a jamais produit de théorie de l'art¹⁷, ait été l'un des philosophes qui a le plus influencé les théories de l'œuvre d'art dans la première moitié du vingtième siècle. Élie Faure, dont il vient d'être question, mais aussi des critiques littéraires aussi importants que Charles Du Bos¹⁸ ou Albert Thibaudet¹⁹. Pourtant, si l'on s'en tient au seul texte où Bergson s'interroge de façon directe sur « l'objet de l'art », à savoir *Le rire*²⁰, on y trouve plutôt l'idée d'un art qui, par essence, dérogerait à toute théorisation, qui serait engagé sur une voie radicalement étrangère au domaine d'une intelligence qui, pour Bergson est toujours « intéressée » par le besoin et qui, à ce titre, nous contraint à opérer au sein de la perception autant d'obturations du sens qu'il est nécessaire pour agir. La connaissance des arts est ainsi pour lui avant tout d'ordre technique et si la référence au domaine artistique affleure dans la plupart des textes qu'il a écrits avant 1914, c'est toujours

¹⁷ Frédéric Worms, s'appuyant sur des entretiens qu'a donné Bergson en 1912 à des journalistes américains nous rappelle que Bergson en avait le projet, mais que la première guerre mondiale l'a plutôt orienté vers un questionnement de l'abnégation dont *Les deux sources de la morale et de la religion* a été le résultat.

¹⁸ Qui, pour constituer sa méthode d'analyse d'œuvres, emprunta à Bergson le concept de « coups de sonde » que ce dernier avait développé dans l'un de ses articles les plus célèbres, *Introduction à la métaphysique*. Article qui influença très fortement aussi bien Charles Péguy que Georges Sorel.

¹⁹ L'un des critiques les plus influents de la NRF, qui publia en 1923 *Le bergsonisme*.

²⁰ Publié en 1900, c'est-à-dire l'année où il accède au Collège de France, sous le titre de : *Le rire. Essai sur la signification du comique*.

comme référent d'une intuition que l'analyse ne cesse de s'employer à dissoudre. Il ne s'agit nullement d'une contradiction. D'un côté, ce qui est accessible à la connaissance scientifique ne peut que relever d'une technicité spécifique à la pratique de chaque art. Mais de l'autre côté, c'est-à-dire dès lors que l'on entre dans le vif de la création artistique, tout autant que dans le rendu d'une émotion artistique, la science apparaît comme sourde et aveugle et c'est effectivement du côté de l'intuition que selon Bergson il convient exclusivement de se tourner. Pour Bergson, il n'y a d'autre façon de parler de l'œuvre d'art que de produire soi-même une œuvre d'art²¹.

Plutôt donc que d'entrer dans le schème réducteur d'un jeu d'influences, il apparaît plutôt que l'une des puissances de la philosophie de Bergson a été de croiser des questions que se posaient les artistes en un moment où, pour reprendre Rancière, quelque chose d'essentiel était en train de basculer dans l'ordre des régimes esthétiques. Au-delà même de la question absconse de la figuration, c'est bien sur les enjeux perceptifs du sensible, et ce faisant, sur les qualifications du réel, et notamment de la matière comme empreinte du mouvement, que s'effectue cette rencontre. Pour Bergson qui, dès l'introduction de son *Essai sur les données immédiates de la conscience*²², mobilise ce qu'il nomme « le sentiment esthétique » pour définir l'intensité des états psychologiques, trois facteurs interviennent pour instruire cette forme de perception : la grâce qui entretient un contact non médiatisé avec le

²¹ Thèse que l'on retrouve de façon assez étonnante chez Stanley Cavell qui, dans *La philosophie des salles obscures*, insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'une lecture de film ne peut être dotée de sens que dans la mesure où elle se montre « imaginative », c'est-à-dire qu'elle porte en elle-même une puissance de création.

²² Premier grand texte de Bergson publié en 1889.

mouvement ; le rythme qui est une empreinte de la durée et rend possible un partage d'expérience de cette dernière ; et enfin la sympathie qu'il associera sans discontinuité à l'intuition dans la mesure où elle produit une connaissance de l'intérieur. Grâce, rythme et sympathie entretiennent tous trois une relation directe avec le cinéma. Ce sont là des mots qui s'imposent à cette « dictée » évoquée par Élie Faure. Non seulement ils occupent dans le dispositif filmique une place prépondérante – et ceci quel que soit les diverses appellations qui peuvent les recouvrir – mais ce sont bien eux que vise tout authentique auteur de cinéma lorsqu'il crée son œuvre. Ou plutôt, même dans le cas de réalisateurs comme John Cassavetes, Chris Marker ou Chantal Akerman qui ont cherché à opérer une rupture vis-à-vis de ce dispositif²³, ces essais témoignent cependant bien de l'existence, sinon d'une grammaire cinématographique dont certains « poètes » auraient voulu troubler l'ordre, mais d'une profondeur de l'image filmique qui engendre en elle-même ces mouvements dont ces créateurs ont tenté de s'émanciper.

Lorsque sept ans plus tard, Bergson publie *Matière et mémoire*²⁴, il est de plain pied dans un problème qui intéresse au premier chef cette nouvelle donne de l'art dont le cinéma deviendra le révélateur. Dans le premier chapitre de cet essai, qui est donc publié dans le moment exact où les premières séances du cinématographe des frères Lumière sont données en public, Bergson pose comme méthode une pure

²³ Très schématiquement, on pourrait dire que l'œuvre de Cassavetes, dès *Shadows* s'emploie à opérer une rupture dans le dispositif de la sympathie, là où l'œuvre de Marker se présente plutôt comme une rupture de la grâce et celle d'Akerman comme une traversée d'une durée non scandée par un rythme.

²⁴ Publié en 1896, sous le titre de *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps et de l'esprit*.

méconnaissance de ce que chacun de nous sait du corps et de l'esprit, de l'extériorité et de l'intériorité. Ce qu'il nommera quelques années plus tard « le ressaisissement métaphysique »²⁵ l'engage ainsi à partir de ce constat : dès lors que nous ne savons rien du corps, de l'esprit, de la matière même, c'est par des images que le monde nous atteint.

« Par "image", écrit à ce propos Bergson, nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, – une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation" »²⁶.

Nous n'entrerons pas ici, faute de temps, dans une discussion de ce premier chapitre de *Matière et mémoire*, qui est le texte le plus commenté de l'œuvre de Bergson. Nous nous limiterons à noter que cette sorte d'expérience placentaire pour laquelle Bergson convoque un concept d'image entièrement déconnecté de toute visée optique confère à celle-ci une essence mouvante, d'une perpétuelle instabilité, sans contours précis. Elle n'est pas une mais se produit dans une hétérogénéité du sensible qui ne distingue pas le corps de son environnement, si ce n'est par notre capacité à « agir » sur telle image ou à « être agi » par telle autre. C'est par la distinction de ces images que se formeront les entités formelles qui prendront le nom de corps, de matière, de mémoire. Concernant notre question du cinéma, ce qui importe c'est que précisément réside dans cette « existence située à mi-

²⁵ Dans *Introduction à la métaphysique*, texte déjà cité, qui est, à proprement parler son discours de la méthode. Paru initialement comme article dans *La Revue de Métaphysique et de Morale*, Bergson le republie avec quelques notes supplémentaires en 1934 dans *La pensée et le mouvant*.

²⁶ Bergson, *Œuvres complètes*, Éditions du Centenaire, 1959, p.161

chemin entre la chose et la représentation » la présence d'un centre d'indétermination qui concerne au premier chef cet art nouveau. La chose donnée sur un écran, vivant d'une nouvelle vie dans le défilé des images plaquées sur l'écran de lumière, est d'une toute autre nature qu'une simple représentation. Elle existe dans son image en dehors même de la perception qu'elle engendre. Elle est tout à la fois moins et plus que ce réel dont le cinéma des origines voulait assurer une captation. Elle est moins que le réel dans la mesure où cette vie nouvelle que lui offre l'image filmique procède d'une focalisation du regard, et ceci, comme je l'ai dit en introduction, quel que soit le genre dans lequel le film s'inscrit. Mais elle est plus que le réel, tel que nous le percevons dans la mesure où, pour reprendre les catégories posées initialement par Bergson, elle a pour fonction de produire en nous une sympathie, nous fait participer de son mouvement et ressentir intimement la durée qui lui est propre. Comme l'écrit Siegfried Kracauer, dont les travaux furent en partie inspirés par sa lecture de Bergson :

« Le film est pleinement lui-même lorsqu'il enregistre et révèle la réalité matérielle. Or cette réalité comporte nombre de phénomènes qui ne sont guère perceptibles que grâce à la capacité qu'a la caméra de les saisir au vol. »²⁷

Cette mise en acte du réel, Kracauer choisit de la nommer « rédemption », insistant au demeurant pour que la traduction

²⁷ *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. P.14. Éditions Flammarion, 2010. L'édition originale, en anglais date de 1960.

allemande de ce terme conserve bien sa valeur « théologique »²⁸, non pas en vue de défendre une quelconque orientation messianique du cinéma, mais au contraire pour insister sur le caractère in-factuel du réel capté par l'image filmique, pour rappeler que toute l'épaisseur métaphysique du cinéma réside bien dans ce rapport au réel, et nulle part ailleurs.

Dans *Le Rire*, Bergson écrivait :

« Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature. »²⁹

Nous pourrions dire qu'il y a là, dans la constitution de cet « art direct » propre au médium filmique, une inquiétude qui explique, au moins pour partie, les réticences que Bergson formulera à son égard. Il est à cet égard intéressant de noter que la définition de l'image citée plus haut date de 1911, lors même que, dans le texte original de 1896, Bergson mobilisait cette image sans avoir besoin d'en donner une définition qui la distingue potentiellement de l'image filmique. De même, si dans son *Introduction à la métaphysique*, publié en 1903, il défend l'idée d'une philosophie qui préférerait mobiliser l'image plutôt que le concept, il se sent contraint d'ajouter pour la republication de ce texte en 1934 une note explicative :

²⁸ Correspondance avec Unseld et Adorno où Kracauer insiste sur l'usage de *Erlösung* plutôt que sur celui de *Rettung*, rapportée par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou dans l'introduction de *Théorie du film*, p.XXV, op cit.

²⁹ *Œuvres complètes*, op cit, p.458-459

« Les images dont il est question ici sont celles qui peuvent se présenter à l'esprit du philosophe quand il veut exposer sa pensée à autrui. Nous laissons de côté l'image, voisine de l'intuition, dont le philosophe peut avoir besoin pour lui-même, et qui reste souvent inexprimée. »³⁰

Pour reprendre les catégories exposées par Kracauer dans *Théorie du film*, on pourrait dire que, dans le champ cinématographique, les premières recouvriraient plutôt « la tendance formatrice » là où les secondes iraient plutôt se loger dans « la tendance réaliste », la perception du réel relevant toujours chez Bergson d'une intuition qui est, à proprement parler, le sens de la durée et du mouvement. Mais il s'agit là d'un déplacement auquel Bergson lui-même n'aurait pas souscrit dans la mesure, lui qui dénia au cinéma toute capacité de se saisir du mouvement authentique dans lequel la vie ne cesse de s'inventer de nouvelles virtualités. On le sait, en 1907, lorsqu'il publia *L'évolution créatrice*, non seulement il ne mobilise plus le concept d'image qui avait été déterminant pour mener son questionnement dans *Matière et mémoire*, mais il qualifie de « mécanisme cinématographique » l'illusion que n'a cessé de développer selon lui une philosophie inapte à penser la vie dans son mouvement. Dans le cours qu'il donne cette même année 1907 Bergson est encore plus explicite sur le caractère illusoire du mouvement capté par le cinéma :

« Les photographies que nous prenons du galop d'un cheval ne sont pas, en réalité, des éléments du galop dont on les a pourtant tirés ; et le cinématographe qui, avec la série de ces vues, recompose la course, ne nous donne l'illusion du mouvement

³⁰ Ibid, p.1400.

qu'en ajoutant à ces vues, sous la forme d'un certain mode de succession, le mouvement qu'en elles-mêmes elles ne peuvent pas contenir. »³¹

En clair, le cinéma ne saurait entretenir la moindre relation au réel tant il semble captif d'une image qui manque de profondeur, qui est prédéterminée dans sa spatialité et ne saurait déborder de son cadre. C'est là encore le point de vue qu'il développera en 1922 dans *Durée et simultanéité*, lorsqu'il dénierait au cinéma la capacité de se saisir de l'indéterminé absolu du temps. Le cinéma participe d'une « objectivation de notre ignorance »³², c'est-à-dire qu'il accorde une prééminence à la représentation sur toute perception directe du réel. Le « réalisme » dont il se prévaut n'est jamais qu'une reconfiguration d'un réel qui a été vidé de sa substance mouvante. Son péché originel est précisément d'avoir contribué à substituer à l'image, telle qu'elle pouvait être mobilisée dans *Matière et mémoire*, à savoir dotée de la profondeur d'un indéterminé perceptif, une image recomposée, spatialisée dans le cadre de cet écran autour duquel la vie qui y est mise en scène s'interrompt. L'intelligence de l'*homo faber*, pour nous permettre d'agir, intéresse la perception. Elle en retire tout élément susceptible de contrevenir à cette action. Le cinéma, pour Bergson, semble donc procéder de cette même réduction de la perception, canalisant cette dernière dans un souci de reconnaissance du sens commun qui a besoin de stabilité pour objectiver ce qui lui est donné à voir. La sympathie qui était un élément clef de la philosophie

³¹ *Mélanges*, Éditions du Centenaire, 1972, p.687.

³² *Durée et simultanéité (à propos de la théorie d'Einstein)*, Éditions Félix Alcan, 1922, p.209 à 213. Essai dont Bergson refusa la republication.

bergsonienne se trouverait ainsi corrompue dans un cinéma qui ne serait rien d'autre qu'un spectacle, un sensible voué à être conditionné.

Le fait que Kracauer se soit inspiré de Bergson pour penser le mouvement et que Bazin ait construit une partie essentielle de sa métaphysique du cinéma autour de la notion de durée, elle-même explicitement associée au nom de Bergson³³, alors que l'un et l'autre se sont fait les défenseurs d'un cinéma révélateur du réel, pourrait laisser penser qu'une partie essentielle de cette lecture procédait d'un malentendu. Comment, en effet, imaginer que durée et mouvement bergsoniens puissent être mobilisés par une théorie du cinéma si celui-ci y apparaît comme potentiel aplatissement du réel, un simple dispositif d'objectivation rendu plus pervers encore par sa capacité à modeler les imaginaires. Comment soutenir cette idée d'une révélation du réel qui emprunterait ces sentiers trop bien éclairés d'un mouvement recomposé ? Afin de répondre à cette question, il me semble nécessaire de reprendre la lecture que Deleuze a pu faire de Bergson pour qualifier ce qu'est l'invention d'un concept. Et notamment de voir comment cette lecture trouve une résonance dans la formation de sa propre théorie du cinéma.

Un mot d'abord pour rappeler un point essentiel concernant le « bergsonisme » de Deleuze. Si les deux articles qu'il a écrits en 1956 sur Bergson sont pour lui l'occasion de définir un concept philosophique, d'engager déjà l'idée de création qui lui est sous-jacente, il n'y est pas fait mention de cette image de *Matière et mémoire* à partir de laquelle il proposera de penser le cinéma vingt-cinq ans plus tard. De la même

façon, lorsqu'il écrit en 1966 *Le bergsonisme*, Deleuze ne fait pas figurer l'image parmi les quatre concepts clefs qui selon lui fondent l'originalité de cette philosophie³⁴. Ce n'est donc que pour *Image-temps* et *Image-mouvement* que l'image bergsonienne intervient vraiment dans son œuvre ; cette image que Bergson a cessé de mobiliser dès lors que le cinéma en détournait selon lui le sens. Si on s'arrêtait ici, on pourrait donc voir dans cette lecture une confirmation de ce malentendu qui, comme nous allons tenter de le démontrer, n'en est pas un. Ou plutôt qui porte, non pas sur le cinéma, mais sur la relation que celui-ci entretient avec le réel.

Reprenons la formule que nous avons citée en introduction. « Vérité nouvelle, distribution nouvelle et découpage extraordinaire » nous semblent pourtant être déjà requis pour accueillir celle-ci dans la mesure où l'image filmique n'est ni un révélateur ni un ordonnateur du lien entre durée et conscience, mais qu'elle les soumet toutes deux à des « centres d'indétermination » où seul importe ce croisement de tendances qui implique bien quelque chose de l'ordre d'une « vérité nouvelle », susceptible d'entrer en résonance avec « une distribution nouvelle » et un « découpage extraordinaire ».

Quelques mots, ici, pour expliciter le sens que, en 1956, Deleuze peut conférer à ces termes³⁵. Dans l'ordre de la philosophie, la « distribution nouvelle » s'applique à ces « lignes de faits » par l'entremise desquels le

³³ Référence qui a marqué un cinéaste tel qu'Alain Resnais.

³⁴ À savoir, l'intuition, la durée, les deux mémoires et l'élan vital.

³⁵ La distinction ici opérée entre « articulations du réel » et « lignes de faits » est développée par Deleuze dans *La conception de la différence chez Bergson*, article publié en 1956 dans *Les études bergsoniennes*, et republié en 2002 dans *L'île déserte*, op cit, p.43/72.

concept entretient sa virtualité interne ; là où « le découpage extraordinaire » procède plutôt de ces « articulations du réel » qui rendent nécessaire l'invention d'un concept. Les « articulations du réel » sont ainsi destinées à venir puiser en chaque objet ou phénomène une « différence interne » qui, sous l'effet de sa conceptualisation deviendra elle-même tendance. Il ne s'agit nullement de s'inquiéter d'une essence de l'objet, et encore moins d'en déterminer cette clôture de sens que serait son identité. Il s'agira plutôt pour Deleuze d'aller chercher au sein de l'objet, au sein du réel, la trace de ce mouvement interne qui est une épreuve de la durée n'engageant ni altérité ni contradiction, mais une différence à soi-même.

Les « lignes de faits », quant à elles, partent d'un concept auquel elles confèrent une extensivité où s'expriment de nouvelles virtualités. La différence à soi y est déjà donnée comme tendance et les objets qui en étaient porteurs n'y acquièrent une valeur de quasi-sujet que dans la mesure où cette tendance respecte ou perpétue le mouvement de différenciation. Au sens strict, on dira qu'il s'agit cependant moins d'une subjectivation que d'une tension, voire même d'une vibration, le concept échappant à la rigidité de la catégorisation absolue en adoptant la qualité d'une membrane. « La distribution nouvelle » implique ainsi un mode opératoire tout à la fois contraire et cependant complémentaire vis-à-vis du « découpage extraordinaire ». Ces deux opérations, inhérentes à la « vérité nouvelle » impliquée par l'invention de tout concept philosophique, ne sont cependant pas des actions chronologiquement identifiables, mais plutôt des points de vue divergents opérés sur un concept qui, dans un cas est considéré dans sa relation au réel, à la matière, et dans l'autre à l'esprit, et plus

particulièrement à cette intuition qui pour Deleuze constitue la méthode du bergsonisme³⁶. Ce sont là des qualités qui permettent à Deleuze de conférer à l'invention du concept une nouvelle valeur, à savoir ce foyer d'indétermination qui ne tranche jamais entre la collection de qualités induites par la catégorisation absolue et le nom étiquette qui se déploie en une multitude d'aventures linguistiques. Il convient de noter qu'il opère ce faisant un écart notable vis-à-vis de la philosophie de Bergson pour qui le destin naturel du concept est de constituer une clôture de sens. Le concept deleuzien se trouve ainsi, en lui-même, investi d'un mouvement permanent qui laisse à penser qu'il n'est pas étranger à une durée à propos de laquelle Bergson n'a cessé d'affirmer qu'elle était étrangère à toute forme d'intellectualisation autre que l'intuition. Cet écart prendra une consistance plus forte encore dans *Différence et répétition* lorsque Deleuze instillera au sein de la répétition une création, là où Bergson n'y voyait qu'une position d'automate³⁷. Le réel – car c'est bien avant tout autre chose de la relation au réel dont il s'agit – est à ce point ce que Bergson nommait une « création continue d'imprévisible nouveauté »³⁸ que pour Deleuze il traverse le concept précisément au titre d'une durée qu'il était censé réduire à une simple graduation de spatialités. Relire *Le possible et le réel*, d'où est tirée cette formule est à cet égard instructif. Adoptant la posture inverse de celle qui est adoptée par la philosophie classique,

³⁶ Point développé dans le chapitre 1 du *bergsonisme*, publié en 1966.

³⁷ Sur l'automate dans la philosophie de Bergson, voir E.Lecerf, *L'ombre dans le regard*, publié en 2004 dans la revue *Intermédialité* (Montréal), numéro intitulé *Devenir-Bergson*, p.31/51

³⁸ *Œuvres*, op cit, p.1331.

Bergson use de l'esprit comme d'une métaphore pour donner à voir comment se déploie le réel de la vie :

« Ainsi, l'être vivant dure essentiellement ; il dure, justement parce qu'il élabore sans cesse du nouveau et parce qu'il n'y a pas d'élaboration sans recherche, pas de recherche sans tâtonnement. Le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout. »³⁹

Supprimez cette hésitation permanente dans lequel se produit le réel, ajoute Bergson, et que vous reste-t-il ?

« Un univers dont les états successifs sont théoriquement calculables d'avance, comme les images, antérieures au déroulement, qui sont juxtaposées sur le film cinématographique. »⁴⁰

Si image filmique et concept se trouvent également rejetés hors du réel par Bergson au nom de la durée, Deleuze va s'employer à démontrer que cette dernière ne saurait incarner pleinement cette « hésitation du temps » sans pénétrer image filmique et concept, sans leur accorder cette densité de l'indéterminé qui est la marque d'un réel pensé dans la permanence de son mouvement.

Ceci explique, au moins pour partie, les raisons pour lesquelles l'argumentaire de Deleuze concernant le concept peut être repris dans sa structure pour penser l'image filmique. Comme l'écrit Jacques Rancière à propos du partage effectué par Deleuze entre l'image-mouvement et l'image-temps, il s'agit moins de « deux âges du cinéma (que) de deux

³⁹ Ibid, p.1332-1333.

⁴⁰ Ibid, p.1333.

points vue sur l'image »⁴¹, ce qui renvoie effectivement sur ce partage entre « articulations du réel » et « lignes de faits » auquel nous nous sommes précédemment référé. La théorie du cinéma que Gilles Deleuze construit au début des années quatre-vingt est aussi un plaidoyer métaphysique en faveur d'un concept qui retrouverait dans l'image filmique cette vibration initiale perdue dans la *doxa* philosophique.

Le « découpage extraordinaire » se retrouve ainsi tout à fait réinterprété dans le chapitre 2 du premier volume intitulé « cadre et plan, cadrage et découpage ».

« Le propre de l'image-mouvement, y écrit Deleuze à propos de deux films de Wim Wenders⁴², c'est d'extraire des véhicules ou des mobiles le mouvement qui en est la substance commune, ou d'extraire des mouvements la mobilité qui en est l'essence. »⁴³

On pourrait ainsi dire que l'exercice de captation qu'effectue la caméra n'est lui-même qu'un simple décalque de ce « découpage extraordinaire » instruit par le travail qu'effectue le concept pour donner sens à la perception. Un décalque, c'est-à-dire moins une application qu'un mouvement comparable consistant à poser un problème, ici avec des images et là avec des concepts. L'extraordinaire de ce découpage, tant pour le concept que pour l'image, n'acquiert toute sa puissance que dans sa capacité à instiller au sein de l'ordinaire un désordre qui contraint le sujet à ressaisir sa perception, à faire de la conscience cet écran noir sur lequel toute matière vient diffuser sa lumière. Quelques

⁴¹ *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, p.152.

⁴² Il s'agit de *Alice dans les villes* et de *Au fil du temps*.

⁴³ *L'image-mouvement*, op cit, p.37.

lignes plus bas, Deleuze critique à ce propos Bergson en raison de son incapacité à comprendre que l'abstraction inhérente à l'image cinématographique pouvait être un « affranchissement », autrement dit qu'en lieu et place de réduire la perception à une chaîne de sens, elle pouvait au contraire l'émanciper d'un sens pré-établi en rétablissant la perception dans cette forme d'indétermination dont l'image de *Matière et mémoire* était une manifestation exemplaire.

La « distribution nouvelle » qui, comme nous l'avons vu, fait vibrer le concept du côté des « lignes de fait », tendrait plutôt à s'appliquer au montage dans la mesure où il s'agit effectivement dans un cas comme dans l'autre d'une composition.

La différence interne engageant la création du concept d'une part, et le mouvement saisi par le plan cinématographique de l'autre, en constituent la matière propre et se retrouvent, du fait de cette composition nouvelle, engagés dans une virtualité qui n'est pas une reproduction du réel, mais une pleine création au sein de laquelle le réel agit en tant que tel. C'est d'ailleurs à ce titre que cette composition est une virtualité inhérente à ces « cristaux de temps » étudiés dans le second volume de l'essai de Deleuze consacré au cinéma. À ce titre, aussi, que comme l'écrit Rancière, la théorie du cinéma de Deleuze est « une sorte de philosophie de la nature ». L'image, mais on pourrait dire exactement la même chose du concept de concept inventé par Deleuze, « n'est pas une représentation de l'esprit. Elle est matière-lumière en mouvement. »⁴⁴. Ou plutôt, l'image filmique, comme le concept, ne relèvent vraiment de cette dynamique que lorsqu'ils procèdent d'authentiques actes de créations. D'une certaine façon, l'image

filmique et le concept tels qu'ils nous sont donnés à penser par Deleuze, sont des variables discriminantes. Ils nous disent que toute image projetée sur un écran de cinéma n'est pas une image filmique, et que toute proposition posée dans un texte de philosophie n'est pas un concept. Pour qu'ils le soient, il faut qu'ils engagent ce tâtonnement qui était pour Bergson le point de connexion entre nature et esprit. Il leur faut poser un problème dont le réel est le foyer d'indétermination. Pour reprendre les thèses tout à la fois distinctes, mais sur bien des points convergentes, de Kracauer et Bazin, il faut le réel y soit révélé comme mouvement. Thèse que l'on pourrait aussi retrouver chez Robert Bresson qui écrit :

« Le réel arrivé à l'esprit n'est déjà plus du réel. Notre œil trop pensant, trop intelligent.

Deux sortes de réel : 1° Le réel brut enregistré tel quel par la caméra ; 2° ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.

Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois. »⁴⁵

Et si Bresson répond à ce « Problème » en proposant de « retoucher du réel avec du réel »⁴⁶, c'est pour assigner comme territoire à cette seconde nature du réel celui qui se manifeste dans « une attention tendue »⁴⁷, cette capacité que ne cessent de combattre habitude et conditionnement et qui consiste à faire expérience d'une perception dégagée de tout modèle pré-établi. Philosophie et cinéma y arrivent-

⁴⁴ Op cit, p.148.

⁴⁵ *Notes sur le cinématographe*, Éditions Folio-Gallimard, 1988, p.79.

⁴⁶ Ibid, p.89.

⁴⁷ Ibid, p.105.

ils ? C'est là un point qui ne saurait se poser autrement que dans le concret d'une lecture d'œuvre.

Je me limiterais simplement à dire que c'est effectivement en vertu de cette inquiétude que doit se forger notre attention, aussi bien lorsque nous étudions un texte de philosophie que lorsque nous analysons un film de cinéma.