

Mondes du film, esthétique et herméneutique

Daniel Yacavone, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, New York, Columbia University Press, 2015, 311 p.

Samuel Lelièvre

Volume 27, numéro 1, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041112ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041112ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lelièvre, S. (2016). Compte rendu de [Mondes du film, esthétique et herméneutique / Daniel Yacavone, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, New York, Columbia University Press, 2015, 311 p.] *Cinémas*, 27(1), 147–156. <https://doi.org/10.7202/1041112ar>

Mondes du film, esthétique et herméneutique

Samuel Lelièvre

Daniel Yacavone, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, New York, Columbia University Press, 2015, 311 p.

Élaborés en relation étroite avec le médium et son histoire, les discours théoriques et critiques sur le cinéma — notamment ceux d'Hugo Münsterberg, de Rudolf Arnheim, de Walter Benjamin, d'André Bazin, de Siegfried Kracauer ou de Jean Mitry, et les innombrables conceptions qui en découlent — renvoient, à plus d'une occasion, au cadre plus général et plus abstrait de l'esthétique philosophique. D'un point de vue bibliographique, cependant, l'affirmation d'un lien entre cinéma et philosophie apparaît surtout à partir des années 1980. Cette évolution semble être commune à une perspective dite « continentale » — avec notamment la parution, en 1983 et en 1985, des deux tomes du *Cinéma* (*L'image-mouvement* et *L'image-temps*) de Gilles Deleuze, qui se place sous les auspices à la fois de Charles Sanders Peirce et d'Henri Bergson — et à une perspective anglo-américaine qui, tout en étant informée des développements de la philosophie analytique¹ et en philosophie de l'esprit, vise à tirer toutes les conclusions du paradigme cognitiviste au sein des études cinématographiques — en particulier à la suite de la publication, en 1985, de *Narration in the Fiction Film* de David Bordwell et, en 1988, des *Philosophical Problems of Classical Film Theory* de Noël Carroll. Mais ces approches ne partagent pas la même conception ni de l'esthétique philosophique, ni des rapports entre cinéma et philosophie. L'approche deleuzienne, qui reste singulière au sein de la perspective « continentale », situe sur un même plan empirique cinéma, esthétique et philosophie, tout en cherchant à dégager, sur un plan transcendantal, une « pensée du cinéma ». De son côté, le programme

épistémologique engagé depuis la perspective « analytique » est celui d'une naturalisation de l'esthétique philosophique²; dans ce cadre, la « *philosophy of film* » devient un domaine spécifique au sein d'une philosophie de l'art elle-même rattachée à une conception unifiée des savoirs et des pratiques scientifiques.

À défaut de se retrouver sur un sol commun, les perspectives « continentale » et « analytique » participent, avec leurs différences, au rapprochement entre cinéma et philosophie. Les orientations propres à chacune de ces perspectives peuvent néanmoins déterminer telle ou telle avancée : la perspective anglo-américaine aurait davantage contribué à arrimer les études sur le cinéma à l'esthétique philosophique, alors que l'approche « continentale » ferait montre d'une plus grande lucidité quant à l'ancrage social du médium dans ses dimensions anthropologique, historique, sociologique, politique, idéologique ou éthique, nécessitant la prise en compte d'une hétérogénéité intersubjective et d'une complexité ontologique.

Ne pourrait-on pas, cependant, relier cette situation des études cinématographiques à celle de la « *post-analytical philosophy* » ? À la suite des critiques de philosophes tels que Willard Quine, Donald Davidson, Hilary Putnam, Stanley Cavell et Richard Rorty, et à partir des mêmes années 1980, il s'agissait alors pour la philosophie américaine, comme le souligne Sandra Laugier (1995) :

[...] de renoncer, non pas simplement à des théories ou à des idées, mais à une certaine pratique philosophique an-historique, sans pour autant revenir à des pratiques historiques traditionnelles.

En 1971, Cavell avait publié *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, qui anticipait sur le rapprochement entre cinéma et philosophie. Mais si Cavell peut être rattaché à un *philosophical turn* des études cinématographiques — en particulier après la publication en 1979 de l'édition augmentée de *La projection du monde* —, il creuse d'abord son propre sillon ; il s'appuie sur sa légitimité dans le domaine anglo-américain, en tant que spécialiste de Wittgenstein et philosophe du langage ordinaire, tout en se référant à Kant, à Freud, à Heidegger et au domaine « continental ». Ce faisant, la perspective cavellienne

— comme la perspective deleuzienne, mais d'une manière plus positive ou plus directement liée aux enjeux de l'esthétique et à des problématiques philosophiques récentes — renvoie à une nouvelle exigence épistémologique : sortir du principe d'une opposition entre continentaux et analytiques dès lors que ce principe se révèle être un obstacle (idéologique) davantage qu'un moyen de faire avancer la connaissance en général, et celle du cinéma en particulier.

Tout l'intérêt du livre de Daniel Yacavone, *Film Worlds: A Philosophical Aesthetics of Cinema*, est d'apporter une réponse originale à cette dernière exigence. Son projet vise non pas à dégager un sol commun aux approches continentale et analytique, mais à les relier à ce qui serait pertinent et utile pour une compréhension esthétique du médium, en revenant par ce biais sur certains apports des théories du cinéma. Le concept de « monde » va jouer un rôle central à cet égard. Il pourrait induire une proximité avec la philosophie du cinéma de Cavell ; toutefois, Yacavone ne fait que rarement référence à Cavell et rattache, en premier lieu, ce concept de « monde » à la question de l'esthétique. Ainsi posé, un tel projet peut paraître aussi nécessaire qu'ambitieux, même s'il semble vouloir minimiser voire annihiler les différences et les tensions existantes, non sans raisons, entre continentaux et analytiques. Par ailleurs, l'approche de Yacavone peut-elle relever les défis posés par une philosophie du cinéma, que celle-ci s'appuie sur les apports des théories du cinéma ou se définisse comme « post-théorique », avec la même consistance que la philosophie dite « post-analytique » ?

L'auteur pose dès le premier chapitre la problématique qui est au cœur de son argumentation, à savoir la distinction entre le monde fictionnel *dans* une œuvre de cinéma (*world-in*) et le monde *de* cette même œuvre de cinéma (*world-of*), en soulignant que les études cinématographiques s'intéressent généralement au premier cas et qu'il est plutôt nécessaire de centrer notre attention sur le second cas (sans toutefois le séparer du premier). Cette distinction pourrait en partie être approchée à travers les paradigmes logico-fictionnel (la construction imaginative de mondes à partir du réel), hétérocosmique (la théorie des mondes possibles de Leibniz reprise par Baumgarten), diégétique (au

sens donné à ce mot par Étienne Souriau dans son « vocabulaire de la filmologie », puis prolongé par Christian Metz et Noël Burch) ou phénoménologique (la distinction entre « monde représenté » et « monde exprimé » chez Mikel Dufrenne). Outre les limitations propres à ces différentes approches, Yacavone considère qu'il est nécessaire de se placer dans une perspective plus large pour rapporter ce qu'il appelle le « monde du film » (*film world*) à ce qui en fait la valeur esthétique. Dès lors, l'ensemble du livre va consister en une analyse ou description des différents niveaux du monde du film en tant qu'œuvre d'art et en tant que source d'expériences esthétiques. Cette approche favorise toutefois deux grands niveaux d'analyse : le premier niveau concerne le fonctionnement symbolique des films ; le second niveau se rapporte à la dimension émotionnelle de l'expérience esthétique de ces films. Ces deux niveaux, cependant, ne peuvent être entièrement distincts ; Yacavone tend notamment à considérer la question de l'expression ou de l'expressivité sur ces deux niveaux à la fois.

Le plan du symbolique occupe toute la deuxième partie du livre, qui est d'ailleurs la plus importante des quatre parties entre lesquelles se répartissent ses huit chapitres. D'une certaine façon, l'auteur est obligé de sortir des généralités, voire de certaines évidences, pour se demander quelle existence donner à ces réalités virtuelles que sont les « mondes-films », puisque ce ne sont pas des mondes dans lesquels nous vivons. Ce sont des mondes singuliers, ce qui fait qu'on peut parler de « mondes filmiques » et qu'on se situe dans le cadre d'une expérience esthétique. Mais ces « mondes », pour être appréhendés, requièrent d'être remplis symboliquement ; autrement, le concept de « monde » resterait vide. Yacavone veut donc parler, à la suite d'Ernst Cassirer et de Nelson Goodman, de « mondes » en tant que formes ou systèmes symboliques ou, de manière plus déterminante, comme résultant d'un processus de symbolisation. On ne peut qu'être d'accord avec lui sur ce point. Pour autant, toute la question — et tout l'enjeu du livre — n'en reste pas moins de savoir comment approcher ce processus de symbolisation.

D'un point de vue historique, Yacavone prend alors en considération trois grandes « traditions » : tout d'abord, ce qu'il

appelle la tradition « pragmatique-instrumentaliste », qui serait représentée par Peirce ; puis une tradition combinant le structuralisme et le post-structuralisme français à partir du paradigme linguistique ; enfin, une tradition « symbolique-expressive » ou « expressiviste », d'origine allemande, qui relierait Kant, Herder, Goethe, Hegel et Humboldt à Cassirer et à Goodman, ainsi qu'à Susanne Langer. Une telle classification est bien étonnante — et risque d'oblitérer l'attention du lecteur à l'égard des développements ultérieurs. Peirce ne s'est-il pas lui-même inspiré de Kant, même si c'est de manière critique, dans sa conception triadique de la sémiotique ? Goodman (qui sursauterait de se voir placé dans une lignée incluant des figures du romantisme et de l'idéalisme allemand) n'a-t-il pas mentionné Peirce comme l'un de ses prédécesseurs ? Et peut-on sérieusement placer le structuralisme et le post-structuralisme français ensemble, dans une même continuité et sans rapports avec les représentants des deux autres « traditions » ? Sans trop anticiper sur les problèmes posés par les visées générales du livre, on comprend que cette classification répond moins à des critères historiques et théoriques qu'aux besoins de la démonstration faite par l'auteur, notamment pour relier philosophie continentale et philosophie analytique (anglo-américaine).

Plus précisément, Yacavone considère qu'une tradition post-kantienne centrée sur la symbolisation et l'expérience aurait été négligée depuis la seconde moitié du XX^e siècle et rarement prise en compte dans les écrits sur le cinéma. Sur la question du symbolique, il se réfère d'abord à Cassirer, lequel trouve une forme de prolongement chez Langer et Goodman. Aucun de ces auteurs ne s'est intéressé de manière approfondie au cinéma — Yacavone renvoie toutefois au court texte de Langer (1953) intitulé « A Note on the Film » et à l'allusion de Goodman (1968) à *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961) dans *Langages de l'art* —, mais cela n'est pas, depuis une perspective philosophique, un obstacle. L'auteur va en fait chercher à étendre le point de vue goodmanien aux études cinématographiques. À travers la question du symbolique, c'est essentiellement la question de l'esthétique qui l'intéresse ; d'un autre côté, les représentations symboliques à l'œuvre dans les films doivent aussi être rapportées à une réflexivité

propre au cinéma. Ce dernier point est central dans une réflexion qui cherche à sortir de l'opposition entre réalisme et formalisme pour privilégier, à la suite de Mitry et de Pasolini, une conception du cinématographique comme « transformation du préexistant » (p. 66) ; arguant du fait que ces deux « théoriciens et praticiens du cinéma » (*ibid.*) veulent se situer au-delà du paradigme linguistique et reconnaître le cinéma comme moyen d'« expression », l'auteur les rattache alors à la « tradition symbolique-expressiviste » représentée par Cassirer, Langer et Goodman.

Mais c'est surtout dans la philosophie de l'art de Goodman que Yacavone veut trouver un appui. Il définit dès l'introduction son travail comme « la première grande tentative d'appliquer de manière systématique l'explication symbolique et la construction des mondes de Goodman au cinéma » (p. xxiii). Par ailleurs, les titres des chapitres 4 et 5 — « Ways of Cinematic World-Making » et « Representation, Exemplification, and Reflexivity » — reprennent une terminologie goodmanienne. L'auteur cherche à traiter de ce qu'il appelle les « mondes cinématographiques » (*cinematic worlds*) en se référant à la notion de « monde » chez Goodman, et utilise de manière assez systématique les concepts goodmaniens de « dénotation » et d'« exemplification ». De manière plus intéressante et plus originale, c'est également à partir de Goodman qu'il met en avant des pratiques innovantes et créatrices, c'est-à-dire des cinémas sortant du cadre d'un réductionnisme économique-cognitivist, et qu'il développe sa thèse de la « réflexivité comme exemplification symbolique-esthétique » (p. 130, notre traduction).

Une question incontournable est toutefois laissée de côté, ce que l'auteur reconnaît ponctuellement : la question du « temps ». Or, s'agissant de cinéma, cette question est centrale. Le fait que Goodman ne se soit jamais intéressé de manière approfondie au cinéma — il a surtout pris en considération les arts visuels, la danse ou la musique — pourrait d'ailleurs être considéré comme révélateur et significatif de son orientation sur le plan ontologique³. La question du temps est traitée par Yacavone essentiellement dans la partie suivante (la troisième, intitulée *Worlds of Feeling*), qui porte sur le rapport entre les mondes du film et les émotions, affects ou sentiments ; en cela, son approche reste

marquée par un cognitivisme que le nominalisme goodmanien rend encore plus contraignant. Cette question aurait pourtant pu être abordée à partir d'une autre perspective ontologique, notamment celle d'un réalisme développé aussi bien par des « continentaux » que par des « analytiques », ou dans le cadre d'une autre conception du symbolique, comme celle de Ricœur par exemple⁴. Ainsi, la question du temps est finalement rapportée non pas au fonctionnement symbolique de ce qui est présenté au cinéma, mais à un plan perceptuel-cognitif, lequel ne peut être rapporté, en dernière analyse, qu'à ce qui est représenté dans les films. L'auteur consacre certes une partie du septième chapitre (p. 211-226) à l'étude de cette question telle qu'elle est formulée dans l'esthétique phénoménologique de Dufrenne. On peut douter que la question du temps au cinéma soit toutefois approchée ici de manière satisfaisante ; d'autre part, l'intérêt de Yacovone pour Dufrenne réside d'abord dans la possibilité d'envisager un temps « exprimé » comme s'intégrant au temps propre du spectateur.

Précisons que cette partie consacrée au monde des émotions et des sentiments est l'une des plus stimulantes et des plus convaincantes du livre, non seulement en raison de la richesse et du caractère innovant de son contenu — notamment par rapport aux notions d'expressions cinématographiques locales et globales — mais surtout du point de vue du style et de la clarté de l'écriture. Yacovone fait référence aux apports de Carl Plantinga, de Noël Carroll, de Greg Smith, de Murray Smith et de Berys Gaut, lesquels se placent généralement dans le cadre d'un corrélationalisme pour ce qui concerne l'articulation entre représentation et émotion (qui caractérise un rapport esthétique au récit filmique) ou le rapport entre cette dernière articulation et des formes filmiques conventionnelles ; l'auteur évite ainsi les impasses du déterminisme historique rétrospectif auxquelles ont pu conduire des conceptions étriquées du cognitivisme.

Comme on peut le voir à travers l'ensemble de ces références bibliographiques et filmographiques, ainsi que par les problématiques abordées, *Film Worlds* est un livre d'une grande densité conceptuelle et théorique. Et c'est probablement cette densité qui explique en partie la réception positive de l'ouvrage dans les

pays de langue anglaise, dans la mesure où elle amène les lecteurs, qu'ils soient spécialisés dans les études cinématographiques (avec un intérêt pour la théorie) ou dans les études philosophiques (avec un intérêt pour le cinéma), à réfléchir à leurs propres conceptions. Plus précisément, l'une des qualités notables du livre tient à la façon dont il est structuré à partir de ses références hétérogènes et de l'étendue de ses problématiques, de manière à élaborer une progression vers une partie finale ouvrant sur une « herméneutique du cinéma » qui serait résumée par la phrase suivante (p. 266) :

[...] montrer que la réalité « objective » d'un monde-œuvre cinématographique, en tant qu'objet symbolique-esthétique, et sa réalité plus « subjective », en tant que déploiement d'expérience affective-immersive dans le temps vécu, sont unies dans la réalité et le concept de l'événement cinématographique, comme étant à la fois une expérience de vie et une réflexion des réalités contextuelles plus larges de la culture et de la tradition cinématographique.

On peut trouver cette conclusion tout à fait juste et pertinente⁵. On pourrait déplorer une certaine disparité entre les chapitres, mais les défauts, les limitations ou les désaccords qui pourraient en résulter seraient compensés par le fait qu'on sort de la lecture de ce livre en étant conduit à penser davantage le cinéma à travers cette articulation entre les « mondes dans les films » (*worlds-in films*) et les « mondes des films » (*worlds-of films*). Ils ne sont pas si nombreux les ouvrages qui continuent de travailler en nous après qu'on les a rangés sur une étagère.

Pour autant, on ne peut éviter de soulever finalement un point plus problématique, qui concerne ce qui est généralement considéré comme la qualité première de ce livre, à savoir la construction de ponts entre des approches souvent envisagées comme inconciliables, soit à travers l'opposition, surtout propre aux théories du cinéma, entre « cognitivisme » et « phénoménologie », soit à travers l'opposition philosophique entre « continentaux » et « analytiques ». Ce problème a en fait été mentionné par l'auteur dans son introduction : c'est celui de l'éclectisme (p. xxi). Or, cet éclectisme n'était pas conçu alors comme un problème, mais comme une nécessité — censée permettre

d'accéder à quelque chose de nouveau, notamment pour pouvoir mieux relier études cinématographiques et esthétique philosophique. Cependant, et sans qu'on ait à s'en étonner, une incompatibilité demeure entre des perspectives aussi différentes que celles des quatre auteurs les plus cités dans l'ouvrage, à savoir Dufrenne, Gadamer, Goodman et Mitry. Yacavone écrit pourtant que « ces approches générales sont loin d'être incompatibles » (p. xx) et que :

[...] lorsqu'elles sont prises ensemble et dans une certaine mesure synthétisées l'une par rapport à l'autre et par rapport à la théorie et à la critique du cinéma, elles reflètent bien l'attrait concomitant de l'art cinématographique en direction de nos sens, de nos émotions et de nos intellects.

Le terme « synthétisé » est assez malheureux, car il n'est pas contestable que les points fondamentaux et les visées de ces différentes approches, au-delà de tous les rapprochements qu'il est possible et probablement nécessaire d'établir entre eux, ne peuvent faire l'objet d'une synthèse. On pourrait penser que ce qui a conduit Yacavone à forcer un peu les choses tient à son désir ardent de relier études cinématographiques et esthétique philosophique. Toutefois, la question de l'esthétique reste inséparable d'une prise sur le réel ; de la même façon, les « mondes des films » ne peuvent jamais être disjoints d'un « monde social », au sens du *Lebenswelt* d'Husserl, de Schütz ou même d'Habermas, dans lequel les films existent et auquel ils se rapportent ou apportent leur contribution. Ou, pour le dire avec Ricœur (1995, p. 263) :

[...] on ne peut donc employer le terme « monde », en toute rigueur, que lorsque l'œuvre opère à l'égard du spectateur ou du lecteur un travail de refiguration qui bouleverse son attente et son horizon ; c'est seulement dans la mesure où elle peut refigurer ce monde que l'œuvre se révèle elle-même comme capable d'un monde.

École des hautes études en sciences sociales

NOTES

1. Tout en se rapportant à des différences sur le plan des visées et des styles philosophiques, la distinction entre « philosophie continentale » et « philosophie analytique » relève aussi d'une convention de langage. Des liens historiques existent entre les deux domaines et les frontières sont aujourd'hui plus poreuses, même s'il y a encore des partisans d'une différenciation stricte.

2. Au sens développé, à partir de la philosophie de l'esprit, par des théories cognitivistes et des théories évolutionnistes, de manière disjointe ou conjointe.

3. Jean-Marie Schaeffer reprend l'interprétation de Genette selon laquelle Goodman élabore une conception sémiotique de l'art, mais il la prolonge dans un sens critique en soulignant que « l'approche de Goodman se situe du côté d'une théorie des objets et non pas d'une théorie de l'expérience » (Schaeffer 2015, p. 54; voir aussi p. 53-63). Il serait alors problématique de rattacher la philosophie goodmanienne à une perspective herméneutique pour laquelle la notion d'expérience est déterminante.

4. Pour rester dans le champ de l'esthétique, on pourrait citer *Temps et récit III* de Paul Ricœur (1985, p. 284-328). Si Yacavone se réfère à la recension par Ricœur (1980) des *Manières de faire des mondes* de Goodman (1978), il omet d'en rappeler la tonalité largement critique, notamment concernant l'irréalisme (revendiqué) de Goodman.

5. L'approche de Yacavone pourrait être rapportée à celle qu'élabore Martin Seel (2013) dans *Die Künste des Kinos* à partir de l'expérience du spectateur ; mais ces deux approches ne renvoient pas à la même « herméneutique du cinéma ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bordwell 1985 : David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Carroll 1988 : Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

Cavell 1971 : Stanley Cavell, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971], traduit de l'anglais par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.

Deleuze 1983 : Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minit, 1983.

Deleuze 1985 : Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minit, 1985.

Goodman 1968 : Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968], traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Paris, Pluriel, 2011.

Goodman 1978 : Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

Langer 1953 : Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Scribner, 1953.

Laugier 1995 : Sandra Laugier, « Y a-t-il une philosophie post-analytique ? » [1995], *Cycnos*, vol. 17, n° 1, 2008, <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1623>.

Ricœur 1980 : Paul Ricœur, « *Ways of Worldmaking* (review) », *Philosophy and Literature*, vol. 4, n° 1, 1980, p. 107-120.

Ricœur 1985 : Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Ricœur 1995 : Paul Ricœur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay* [1995], Paris, Pluriel, 2010.

Schaeffer 2015 : Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

Seel 2013 : Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2013.