

Psychologie cognitive et études cinématographiques

Pour écrire le pastiche d'un article cognitiviste américain sur le cinéma, on consacrerait un tiers du texte à se plaindre du manque de reconnaissance institutionnelle de la démarche cognitiviste, puis un tiers à démolir sarcastiquement quelques postulats structuralistes (de préférence tirés de Chr. Metz ou de J.-L. Baudry et soigneusement décontextualisés¹) ou post-structuralistes (féministes par exemple, avec Laura Mulvey comme tête de turc), enfin un tiers à dire combien l'approche cognitiviste est merveilleuse. Dans les deux dernières lignes on s'excuserait de n'avoir pu faire jouer, faute de place, quelques-uns de ces fameux outils théoriques dont on a promis au troisième tiers qu'ils surclassent tous les autres, mais dont on n'a présenté que le nom et le pedigree scientifique (irréprochable en tant qu'il émane des *sciences dures*...)

Je ne souscris pas à ces modèles d'outre-Atlantique ; le prosélytisme me semble-t-il, n'a rien à faire ici, et la contestation sans remise en contexte au sein de l'histoire des sciences relève du plaisir de polémiquer. Comme bien d'autres approches, le cognitivisme fonctionne comme approche complémentaire, comparable au déplacement d'un éclairage dans une pièce - pour reprendre la métaphore proustienne². L'idéal serait de parvenir à cette « croyance calme et confiante qu'on peut *travailler autrement* », dont parle Metz à propos de Barthes, et qu'il fait sienne (Metz 1990 : 296). Il ne me dérange pas le moins du monde, par exemple, que Gilles Deleuze préfère prendre comme explication de l'impression de mouvement au cinéma les formules d'un philosophe qui n'avait aucune idée des mécanismes neurophysiologiques qu'elle suppose (Bergson). Quelle importance, puisque son explication vise à construire une taxinomie des images, non à dire ce qui se passe dans le cerveau ? Et quand bien même elle le ferait, ce serait tout à fait légitime : seuls les connexionnistes radicaux, dont on peut physiquement vérifier les démonstrations (il suffit de refaire en laboratoire leurs associateurs neuronaux, sur le modèle épistémologique qui règle la recherche au sein des sciences dures), peuvent prétendre à donner LE vrai modèle. Les cognitivistes qui inventent des outils computationnels (outils que les balbutiantes *cognitive film studies* empruntent majoritairement), sont en fait presque aussi solidement ancrés dans les limbes du champ symbolique que le duo Bergson-Deleuze... Mais on a beau prétendre renoncer au prosélytisme, il faut tout de même répondre aux attaques, surtout lorsqu'elles sont répétées et trouvent un grand écho dans l'espace public. Ces attaques, comme je l'ai signalé en introduction, émanent de différents courants de la sociologie, de l'histoire culturelle, des *gender studies*... etc. Elles ont ceci de bien pratique, dans le cadre de ce mémoire, qu'elles visent un concept que modélisent et utilisent

¹ A ce petit jeu, les palmes reviennent peut-être au duo des « flics du cognitivisme », comme les appelle *Screen*, D. Bordwell (le *good cop*) et N. Carroll (le *bad cop*). Palme de l'attaque méthodologique au premier avec la boutade : « Confronté à une objection, un structuraliste répondra par une bibliographie (...) L'appel à l'autorité intimide l'interlocuteur (peut-être n'ai je pas lu votre source) et l'encourage à l'acceptation non critique ou bien au rejet sans raisonnement » (1996 : XI). Palme de l'attaque des présupposés au second, qui voit le « modèle marxiste-sémiotique et le féminisme lacanien » comme des « désastres intellectuels » qui se basent sur l'inconscient comme les astrologues se basent sur les étoiles ! (1996 : 321, 327, 333). G. Currie fournit une synthèse de ces deux attaques, décrivant « un échec méthodologique en deux temps », 1. La manie, plus littéraire que scientifique, du *cinéma-c'est-comme* (*film-is-like-something-else*), la caverne de Platon, le sein maternel, le rêve, la pensée... 2. La propension à écrire « Lacan (ou X) a *montré* que... », alors que Lacan (ou X) ne l'a pas *montré* au sens scientifique mais *posé* comme un postulat (1995 : XVIII-XIX).

² L'exemple est hétérologique, Proust parlant non de science mais d'art : « A propos du « style » de Flaubert », initialement paru dans la *NRF* du 1/1/1920.

(quoiqu'à des degrés divers) les deux champs disciplinaires que je me propos de rapprocher. Ce concept, qui séduit donc volontiers, ne serait-ce que comme *possible* pensable, certains esthéticiens et cognitivistes, c'est l'universalisme, ou l'essentialisme - ou l'ahistoricisme, comme disent plus volontiers ses détracteurs.

Sociologie vs. esthétique ? Guerre à l'universalisme, première partie

Le tir de barrage sur Kant, mentionné plus avant, permet à Pierre Bourdieu de poser assez méchamment une sorte d'élitisme anti-scientifique chez tous les esthéticiens :

« La seule intention de parler scientifiquement de l'œuvre d'art ou de l'expérience esthétique ou, plus simplement, d'abandonner le style de l'essayisme qui, moins soucieux de vérité que d'originalité, préfère toujours le piquant de l'idée fautive à la platitude de l'idée vraie, est vouée à apparaître comme une de ces dégradations sacrilèges auxquelles se complaît le matérialisme réducteur et, par là, comme l'expression d'un philistinisme qui dénonce ce qu'il est incapable de comprendre ou, pire, de sentir » (1979 : 574).

On concédera que Bourdieu exagère, on concédera également qu'il puisse exister des exemples de ce qu'il avance. A propos de « matérialisme réducteur », dans un article de philosophie esthétique où C. Malabou entreprend de torpiller quelques idées cognitivistes (2000 : 15), un paragraphe intitulé « Au-delà du cognitivisme : la résistance du sujet » s'ouvre par la phrase « Ce matérialisme-là est *évidemment* inacceptable »... (c'est nous qui soulignons). Plus généralement, la position de défense des membres d'une discipline envers tout ce qui apparaît comme une menace à l'existence de leurs présumés les plus ininterrogeables, position plus ou moins élitiste, aristocratique ou seulement corporatiste, n'est le propre d'aucune d'entre elles en particulier : à se contenter du trio esthétique-sociologie-sciences cognitives, il est extrêmement aisé de trouver des articles où des représentants de chacune des trois cognent sur les fondements mêmes des deux autres - surtout dans les champs qui peuvent apparaître comme des champs communs (on laisse les cognitivistes tranquilles lorsqu'ils jouent à brancher des réseaux neuronaux, mais s'ils se mettent à parler du jugement de goût...).

Par la négative, Bourdieu dégage en tous cas un trait commun entre cette philosophie esthétique qu'il identifie à une « forme particulière de bienséance sociale » (1979 : 577) et les sciences cognitives (dont il ne parle pas, je le précise), c'est donc le souci de l'*universalité* des concepts dégagés - triste *illusion*, bien entendu chez Bourdieu (*essentialist fallacy*), de « professeurs trop occupés à pourchasser l'historicisme et le sociologisme pour apercevoir la coïncidence historique et sociale » qui est à son origine, et qui ne produisent que de la *pensée ethnocentrique* (*ibid.* p. 576-577 ; même discours un peu plus tard : « les analyses d'essence (...) opèrent sans le savoir une universalisation du cas particulier » de « l'expérience subjective de l'œuvre d'art qui est celle de leur auteur, c'est-à-dire celle d'un homme cultivé d'une certaine société » : 1992-2 : 394). Si l'on veut bien oublier un peu l'attitude polémique, il est pourtant flagrant que le champ des questions liées à l'artistique, même circonscrit à la question du goût, est suffisamment large pour accueillir à la fois des chercheurs qui travaillent sur des constantes ahistoriques (sciences cognitives et *philosophia perennis* de l'esthétique³) et des chercheurs qui préfèrent s'intéresser aux variables (sociologie, histoire culturelle, *gender & cultural studies*, esthétique du jugement de goût... etc.). Pourquoi persister à n'appréhender - dans un camp comme dans l'autre - qu'une dimension du champ ? S'il y a bien une « naïveté » (Bourdieu *ibid.*) à voir de l'universalité partout, il y en a sans doute symétriquement une à n'en voir nulle part. Jusqu'à un certain point, c'est un problème *terminologique* qui empêche d'ailleurs d'appréhender le point de rencontre entre les deux camps : à proprement parler, les

³ Bourdieu ne résiste pas à la tentation d'écrire ironiquement, à la faveur d'une parenthèse : « Il n'est de *philosophia* que *perennis* » (1979 : 577).

constantes que mettent à jour les sciences cognitives dans la perception ou le traitement de l'information par l'homme ne sont pas « anhistoriques » attendu que les individus sont des supports périssables et adaptables « inventés » par les gènes pour se reproduire ; il s'agit plutôt d'une question d'échelle, les cognitivistes travaillant de préférence par paliers de dizaines de milliers d'années (l'évolution est très lente, beaucoup plus en tous cas que la succession des sociétés), tandis que quelqu'un comme Bourdieu peut tout de même dire à propos des goûts humains que le but de *La distinction* est de « découvrir des invariants transhistoriques » (1992 : 57). Lorsque le même Bourdieu écrit : « Bien qu'il s'apparaisse à lui-même sous les apparences d'un don de la nature, l'œil de l'amateur d'art du XX^{ème} siècle est le produit de l'histoire », il semble logique d'élargir l'empan temporel usuel du mot « histoire » pour remonter jusqu'au Pléistocène au moins (époque préhistorique), surtout dans le cas d'un médium dont le dispositif apparaît aussi ostensiblement déduit d'un certain nombre de dispositions cognitives humaines que le cinéma. Sous le vocabulaire, les points de rencontre...

Pourtant, dans les dernières lignes du chapitre méthodologique de *La distinction*, Bourdieu s'attaque sans ménagement aux travaux qui « ignorent les liens » :

« Les systèmes provisoires de propositions scientifiques qui s'efforcent d'associer la cohérence interne et la compatibilité avec les faits ne peuvent être produits qu'au prix d'un travail lent, difficile et voué à rester ignoré par toutes les lectures hâtives qui ne peuvent voir qu'autant d'affirmations répétitives de thèses, d'intuitions ou de faits déjà connus dans l'aboutissement provisoire d'une longue série de totalisations parce qu'elles ignorent l'essentiel, c'est-à-dire la structure des relations entre les propositions » (1979 : 598).

En matière de « relations entre les propositions » il me semble pourtant évident qu'un ouvrage comme *The adapted mind* (que j'ai beaucoup utilisé dans *Cinéma & cognition*) est en quelque sorte l'« autre moitié » de *La distinction*, étudiant les goûts dans ce qu'ils ont d'universel, c'est-à-dire un ou deux crans « avant » que les habitus ne les redistribuent en modalités plus subtiles. On voit bien d'ailleurs que la notion d'habitus a été construite, Bourdieu le dit lui-même « contre le mécanisme » (1992 : 97) ; or si l'habitus est bien ce « système socialement constitué de dispositions structurées et structurantes qui est acquis par la pratique et constamment orienté vers des fonctions pratiques » (*ibid.*), il est à craindre qu'il s'origine dans des stratégies de survie/reproduction que la psychologie évolutionnaire est à même de décrire. Quelques chapitres de *The adapted mind*, par exemple ceux qui ont trait au goût pour les ragots (*gossiping*) et pour les aliments sucrés et gras, enchaînent d'ailleurs psychologie évolutionnaire et sociologie décrivant le monde actuel. Si l'habitus « résulte de l'institution du social dans les corps (ou dans les individus biologiques) », c'est-à-dire qu'il est au sens propre le « social incorporé » (Bourdieu *op. cit.* pp. 102 & 103), il y rencontre forcément déjà des schèmes organisateurs indépendants de la position sociale du sujet, et un système d'interactions s'installe.

La force des écrits anti-esthétiques de Bourdieu trouve par ailleurs ses limites dans une sorte de prosélytisme systématique parfois péremptoire, ainsi : "La question du sens et de la valeur de l'œuvre d'art, comme la question de la spécificité du jugement esthétique, *ne peuvent trouver leur solution que dans une histoire sociale* du champ associée à une *sociologie* des conditions de la constitution de la disposition esthétique particulière qu'il appelle en chacun de ses états" (1992-2 : 399-400 ; c'est nous qui soulignons).

Des idées simples

A l'un de ces *campus novels* américains qui stigmatisent les mœurs universitaires, Richard Russo place en exergue cette citation d'H. L. Mencken (1998 : 411) :

« A tout problème complexe correspond une solution simple. Et elle est toujours

mauvaise ».

Un autre tic des cognitivistes américains consiste pourtant à dire que les concepts qu'ils utilisent sont simples et tombent sous le coup du bon sens. Méfions-nous d'une telle affirmation. Le cognitivisme est un programme complexe qui *se déguise* volontiers en idée simple. Le postulat de la lenteur d'évolution des performances de l'appareillage perceptivo-cognitif humain, donné en introduction, peut certes apparaître comme une idée simple, mais elle n'est qu'une porte à franchir avant d'aborder la description de cet appareillage. On passe alors à une jungle d'hypothèses (modulaires, computationnelles, propositionnelles, structurales, associationnistes, connexionnistes..., pour ne faire allusion qu'à la structure de la mémoire), hypothèses pour la défense desquelles les chercheurs s'affrontent à coups d'expériences et de modélisations.

Une seconde idée faussement simple, que j'utilise également, est l'héritage darwinien. A priori les fondements ne sont pas difficiles à comprendre : les organismes évoluent de façon à s'adapter à leur environnement, selon une logique de reproduction qui combine le hasard (brassage génétique) et la logique (les individus disposant d'avantages adaptatifs ont plus de chance de trouver des partenaires, donc plus de chances de transmettre leurs gènes). Ce qui fait que l'appareil perceptivo-cognitif impliqué dans notre premier postulat résulte de ce processus adaptatif. Selon la jolie formule de Richard Held en 1990, les nouveau-nés arrivent au monde équipés d'une *tabula cognitiva*, non d'une *tabula rasa*. Donc, pour savoir quel environnement a motivé ce pré-câblage des humains, il faut remonter à quinze mille ans en arrière, c'est-à-dire aux chasseurs-cueilleurs du Pléistocène... Et bien sûr les difficultés tombent en masse - surtout pour le chercheur en cinéma... La seule solution, pour ce malheureux quelque peu dérouté, est d'adhérer au Modèle d'Intégration Causale (*Integrated Causal Model*, Tooby & Cosmides 1992). Cela n'a rien de la dévotion à une doctrine contraignante. Je me place simplement au sein d'une chaîne causale d'emprunts théoriques : dans le champ du cinéma j'ai beaucoup à apprendre des psychologues, sachant que les psychologues ont à apprendre des neurobiologistes, ceux-ci des chimistes, et ceux-ci des physiciens. Il s'agit là d'*intégration conceptuelle*, non de *réductionnisme* : la psychologie me fournit des outils mais n'est pas en mesure à elle seule de modéliser l'expérience cinématographique, encore moins l'expérience esthétique.

Cette position semble logique, et pourtant elle est largement minoritaire. Les sciences sociales, écrivent Tooby & Cosmides, pratiquent volontiers une forme d'« isolationnisme intellectuel », et s'appuient en cas de besoin sur une « vision prémoderne » de la biologie, un « ragoût de généralisations empiriques et de théories moyennes », qui peut aller jusqu'à la *biophobie*⁴ ou au rejet d'un certain scientisme. Cette volonté d'autonomie conduit au M.S.S.S., le Modèle Standard des Sciences Sociales (*Standard Social Science Model*), qui inclut le relativisme culturel et la tendance à penser la science comme « un ensemble de plus dans le grand champ des conventions » ou "un outil impérialiste par lequel la culture occidentale entend maintenir sa domination sur le reste du monde » (Anderson 1996 : 8 pour cette version multiculturaliste radicale ; on pourrait se contenter de la version de Richard Rorty, la science comme une fiction de plus).

Nombre de textes de Bourdieu entretiennent ainsi une certaine confusion à propos de nos « façons de voir le monde » - pour prendre une question qui intéresse à la fois l'esthétique et les sciences cognitives.

« Grâce aux instruments de la sociologie, écrit-il, on peut réaliser une des ambitions

⁴ Intégration vs. réductionnisme : dichotomie de Cosmides *et al.* 1992 : 12. Biophobie : Daly & Wilson 1988. Tooby & Cosmides (1992 : 35) montrent bien les failles du raisonnement qui pousse les tenants du M.S.S.S. à mettre dans le même sac l'esprit du M.I.C. et les horreurs basées sur le « déterminisme biologique » (exterminations en masse, stérilisations forcées, discrimination sexuelle...).

éternelles de la philosophie, qui est de connaître les structures cognitives (...) et du même coup certaines des limites les mieux cachées de la pensée » (1987 : 27). Ces structures, poursuit Bourdieu, « même si elles doivent sans doute beaucoup aux capacités spécifiques de l'esprit humain, comme le pouvoir même de symboliser, d'anticiper l'avenir, etc., me paraissent définies dans leur spécificité par les conditions historiques de leur genèse » (*ibid.* p. 29). C'est là, comme il le dit lui-même, une pensée constructiviste, qui présuppose « une genèse sociale des schèmes de perception, de pensée et d'action » (p. 147), ce qui fait que « les dispositions perceptives tendent à être ajustées à la position » (p. 155), donc que dominants et dominés ne voient pas le même monde.

Le risque de confusion, ici, est surtout d'ordre terminologique : parler indifféremment de « perception » et de « structures cognitives » conduit à l'imprécision - il y a pléthore d'affordances, de pré-câblages indébranchables et de scripts pléistocéniens dans lesquels il faudrait d'abord trier. Mais le refus crispé de toute forme d'universalité - dans le fait même de dire « ... doivent *sans doute beaucoup* aux capacités spécifiques... » - est patent. Même si elle peut trouver une justification militante (« c'est à travers l'illusion de la liberté à l'égard des déterminations sociales - illusion dont j'ai dit cent fois qu'elle est la détermination spécifique des intellectuels - que liberté est donnée aux déterminations sociales de s'exercer » : p. 26), cette réticence à collaborer avec d'autres secteurs de la recherche lorsqu'on aborde à ses rivages a de quoi étonner. Bien entendu, on ne tombera pas dans le travers hégémonique que l'on dénonce chez autrui. Par exemple, après avoir répertorié la part d'universaux possibles dans les productions du dispositif cinématographique, on n'en continuera pas moins de penser que le contexte historique et social a beaucoup à jouer. « Une fois débarrassé de la fausse ou de la vraie naïveté du déni du social on doit lutter contre la tentation de convertir le point de vue qui nous en délivre en principe universel de toutes choses » : D. Chateau (2000 : 9) pointe ici, indirectement, le côté *holiste* de démarches comme le cognitivisme ou l'esthétique pragmatique⁵, face sombre à laquelle il faut renoncer à céder. Il faut y renoncer d'autant plus lorsqu'on s'occupe de cinéma car il s'agit d'un domaine inextricablement lié au circuit des échanges sociaux, et qui peine encore à se constituer en art autrement que de manière négative (par opposition à ses petits cousins *high-tech* qui poussent du coude pour décrocher l'étiquette artistique à la façon d'un label de qualité : T.V., pub, jeux...). Le cinéma n'a certes pas échappé au « désenchantement du monde »⁶ ; davantage peut-être qu'aucun autre art il a pris de plein fouet cette « rationalisation » au point de devoir lutter toujours pour garder la tête hors du continent de l'industrie culturelle. Ainsi, aucune institution n'est la gardienne d'une part véritablement « artistique » du cinéma : il n'existe pas pour lui l'équivalent des galeries de peintures, et il y a belle lurette que les Cinémathèques suivent le conseil historique d'Henri Langlois, tout garder, ne pas faire de différences, et organisent des rétrospectives d'empereurs du kitsch ou du kung-fu, alors que la mauvaise peinture n'entre pas dans les musées. L'acte de création même y est atomisé au point qu'il est difficile de concevoir des réalisateurs qui seraient les équivalents, en termes de relations à la société, de Vincent Van Gogh ou de Fernando Pessoa : qui pourrait imperturbablement empiler des films de long-métrage 35mm en attendant que la postérité les découvre ? Ainsi, tout usage d'outils universalistes ne peut-il se faire pour le cinéma qu'en gardant à l'esprit sa situation imbriquée.

⁵ Shusterman, pour la seconde, explique ainsi comment John Dewey entend « rompre le carcan qui enserme les beaux-arts dans un compartiment spécial, en luttant contre une idéologie, solidement implantée dans nos institutions, qui distingue l'art de la vie réelle et le place, en marge, dans les musées, les théâtres et les salles de concert » (1992 : 32). Infortunément, il est à craindre qu'à suivre un programme de nivellement, on jette le bébé (l'artistique comme îlot) avec l'eau du bain (un certain élitisme).

⁶ Formule de Max Weber reprise par Adorno 1995 : 85.

Cognitivism vs. relativisme culturel ? Guerre à l'universalisme, seconde partie

Interrogé à propos des deux livres de Gilles Deleuze sur le cinéma, Christian Metz répond, tout en louant la beauté du texte fini : « C'est une forme d'esprit qui m'est profondément étrangère : il n'y a pas de passerelle » (1990 : 279). C'est l'impression que provoque un *système clos* ; à la rigueur on peut lui emprunter un outil, mais il y a peu d'espoir de lui connecter d'autres modules de pensée. L'approche structuraliste de Metz laisse en revanche suffisamment de prise : je suis par exemple parti de là pour une partie de ma thèse (l'article « Le perçu et le nommé » offre une passerelle vers la sémantique cognitive). Toutefois, je m'aperçois, au bout de quinze ans passés à lire des livres de théorie du cinéma, que les chercheurs n'ont pas souvent le réflexe de l'*intégration* tel qu'on l'observe dans les sciences dures.

Intégration est ici à prendre dans les deux sens : le chercheur intègre son travail à ce qui existe déjà et le rend prêt à être intégré. Le résultat apparaît comme une pièce de puzzle munie à la fois d'une béance (la trace des autres) et d'une avancée (invitation à connexion). N'importe quel article de la revue *Cognition* fonctionne de cette façon : rarement moins d'une centaine de références bibliographiques, et un commentaire final qui passe en revue les champs dans lesquels le travail pourrait être d'une quelconque utilité. Cela se passe autrement dans le domaine du cinéma, où abondent les tables rases (« un livre sympathique où l'auteur dit ce qu'il pense sans trop se préoccuper des autres... » : Metz à propos de Deleuze, 1990 : 278) et surtout les entreprises de re-labellisation des figures⁷. Je ne jeterai la pierre à personne, ayant contribué à la construction du capharnaüm terminologique au moment de mes travaux sur la bande-son. Cela ne préjuge en rien, par ailleurs, de la qualité des ouvrages, souvent de très séduisants objets (la précision terminologique est toujours quelque peu fatale au beau style), mais je voudrais désormais éviter ce genre d'entreprise.

J'emploie le conditionnel, car ce projet a toutes les apparences du vœu pieux. Ainsi l'approche cognitive consiste également, c'est le prix à payer, à convoquer une foule d'étiquettes que l'on n'a pas l'habitude de voir dans les études cinématographiques. La seule excuse que je peux donner, c'est la conformité de ces étiquettes au Modèle d'Intégration Causal. Pour en rester au son, le physicien doit retrouver le vocabulaire qu'il utilise dans le but de décrire les phénomènes qu'il observe, le psycho-acousticien pour décrire le cheminement du son dans l'oreille, et le cognitiviste pour décrire son traitement par le cerveau. Ensuite seulement je peux commencer à décrire les spécificités du dispositif cinématographiques.

Bien sûr tout cela est très simplificateur. Dans le champ du cinéma, le seul dont je puisse réellement parler, des oppositions très fortes peuvent se faire jour au sein de disciplines apparentées au même M.S.S.S. C'est ainsi que F. Montebello explique, sans recourir à des arguments d'ordre psychologique et encore moins neurobiologique, qu'une bonne partie des *gender studies* américaines « relève plus du discours idéologique que de l'analyse scientifique » (1998 : 20-23).

Il est deux choses au moins d'étonnant et de consternant dans les deux camps (pour aller vite : le camp universaliste ou cognitiviste et le camp relativiste ou culturaliste), c'est : 1.

⁷ Pour en rester au son, l'équivalent dans le champ d'une science dure de l'entreprise de V. Campan (1999) est difficilement imaginable ; elle conduit à re-labelliser l'ensemble des phénomènes sonores observables au cinéma à l'aide du vocabulaire phénoménologique et déconstructionniste, quitte à s'éloigner même du sens commun (ainsi « écho » est départi du sens qu'il a dans le langage courant et dans le domaine de l'acoustique).

L'englobement de tout le courant sous la bannière de ses représentants les plus extrémistes . 2. Le fréquent refus de considérer que les méthodes d'investigation sont adaptées à l'objet d'étude, refus qui conduit à penser l'objet comme étant différent.

Ainsi trouve-t-on dans Le Breton 1998 (ouvrage relativiste consacré aux émotions) ce qui est une constante dans les deux camps, l'argument idéologique. Les universalistes s'y voient animés de « la volonté massive et même agressive (car récupérée politiquement sous une forme idéologique) d'interpréter la complexité du monde en se fondant sur une stricte vision biologique de l'homme » (p. 160)⁸. Seuls les extrémistes du camp universaliste soutiennent de pareilles thèses, ou des nostalgiques du béhaviorisme. A. Damasio, universaliste fort connu dont j'ai utilisé les outils pour parler de l'émotion au cinéma, professe tout le contraire, et ses appels à la compréhension de l'autre me semblent relever d'un humanisme idéologiquement peu suspect. Le concept des universaux, disent Tooby & Cosmides (1992 : 38) ne peut pas servir de motifs racistes pour la bonne raison qu'il intègre l'idée darwinienne de brassage génétique aléatoire (le mode de reproduction humain n'engendre que des différences mineures et non-fonctionnelles). Pour retourner le même type d'arguments, le découpage catégoriel des culturalistes me semble absolument terrifiant. « *It's a black thing, you can't understand* » (l'adjectif *black* pouvant être remplacé par : *female, gay, young...* que sais-je encore)⁹. On retrouve cette volonté de catégorisation, appliqué à la démarche scientifique même, chez les culturalistes de la revue *Screen*, dont N. Carroll constatent qu'ils « surévaluent le déterminisme social au point de penser que la valeur de vérité d'une théorie est relative aux déterminations socio-historiques de son émergence » (1996 : 323). Carroll leur oppose trois arguments. 1. Les théories cognitivistes sont déjà énoncées en tenant compte de leur contexte d'émergence. 2. Un certain nombre appartient à la même classe que les principes physiques (elles sont insensibles à la culture). 3. L'argument relativiste se retourne contre celui qui l'utilise (p. 324).

S'agissant du second point, tout un chacun entreprend de s'attribuer le champ de l'autre. On lit, dans l'ouvrage de Le Breton toujours, que l'émotion est une « construction sociale et culturelle » (p. 9). Que resterait-il, dans ce cas, à étudier aux cognitivistes ? L'auteur vend la mèche un peu plus loin : le concept des émotions de base, écrit-il, « est contraire à la réalité concrète des sociétés humaines pour qui voyage et ne veut *pas seulement* voir comment

⁸ On n'est pas plus tendre en face : « Le problème est que je déteste le relativisme. Il n'y a rien que je déteste autant que le relativisme, à part peut-être les hors-bord en fibre de verre » (conférence de Jerry Fodor citée par S. Pinker 1999 : 406).

⁹ On lit par exemple chez Le Breton que l'usage du baiser entre hommes existe chez les comédiens, les danseurs, les musiciens et les homosexuels (p. 72). Tout un chacun connaît pourtant des amis qui s'embrassent sans appartenir à ces « groupes », comme tout un chacun connaît des gens qui se comportent autrement que d'une façon « strictement biologique » : l'erreur méthodologique de généralisation (à petite ou grande échelle) est dans les deux camps. Certes je tombe en disant cela sous le coup du reproche que fait Bourdieu aux néophytes de la sociologie, le « manque d'accoutumance au mode de pensée statistique (qui) conduit à confondre le probable... avec le certain, le nécessaire » (1984 : 40), mais il faut reconnaître qu'une telle précision rhétorique fait parfois défaut (qu'on la donne au moins pour le néophyte...) à certains travaux relevant de ce « mode de pensée statistique ». L'accusation idéologique, avec pour insulte suprême une allusion au nazisme, apparaît de même aussi idiote d'un côté que de l'autre : les nazis se sont certes appuyés sur des bases pseudo-biologiques pour parler de « pureté de la race humaine », mais ils ont découpé les humains en catégories marquées par les sinistres étoiles de couleur différente, en prélude à leur déportation (réduction « à l'état de singe social », dit Finkielkraut 1984 : 100 ; « chacun est absorbé dans sa fonction et comme cloîtré dans sa classe ; tous les visages disparaissent derrière les principes qu'ils incarnent » : p. 98 ; même son de cloche chez Bourdieu : « La logique de l'étiquette classificatoire est très exactement celle du racisme, qui stigmatise en enfermant dans une essence négative » : 1987 : 39). Dans les deux cas, il s'agit de détournements d'une pratique méthodologique.

les hommes se ressemblent » (p. 167 ; c'est nous qui soulignons). Ainsi donc il y aurait de la place pour tout le monde ? J'ai vu des films en Inde ; la salle y invectivait les *villains* comme nous le faisons, enfants, les jeudis. *Shot-reaction shots*, raccords-regards, ralentis, récit en forme de quête, suspense et *happy end*, l'arsenal de base était le même, qui m'a permis de comprendre « en gros » de quoi parlaient ces films. Mais bien des subtilités me sont sans nul doute restées invisibles : langue, allusions religieuses, gestes codés... Cet acharnement à exclure mutuellement l'autre des champs d'étude me semble stupide - encore n'est-il pas développé en France en ce qui concerne le cinéma (où le camp cognitiviste, il est vrai, est des plus réduits !).

Un style simple

L'acharnement des cognitivistes anglo-saxons à démontrer l'échec des modèles structuralistes-lacaniens passe par la contestation de leur style d'énonciation. G. Currie y voit « beaucoup de jargon inexplicé, utilisé d'une manière si peu systématique que le sens ne peut pas être inféré de l'usage » (1995 : XVIII). Whittock se lamente d'avoir dû fournir autant d'efforts pour saisir ce que Metz a voulu dire à tel endroit : « Tout cela n'aurait-il pas pu être dit sans jargon ? » (1990 : 93). Jarvie emploie même le terme de *frenchspeak* comme synonyme de « vocabulaire ésotérique », et déclare « ne pas obliger le lecteur à avoir lu ce que j'ai lu et vu ce que j'ai vu pour comprendre ce que j'écris » (1987 : XII-XIII). Bordwell en appelle à Nietzsche (« les lecteurs ont tendance à trouver profond ce dont ils ne voient pas le fond ») et propose « que chaque phrase soit impossible à comprendre de travers » (1996 : XII).

A cela, on peut d'abord opposer deux arguments.

1. Si la limpidité est sacrifiée au profit de la beauté, il y a moindre mal. R. Bellour propose, face à la touffeur que Christian Metz donne à son style par souci d'« exactitude enragée » (formule de Barthes), de simplement « goûter cette complexité pour elle-même » (1990 : 21). Francis Ponge résume ainsi la situation (en 1922, dans des *Fragments métatechniques* qui portent bien leur nom) : « Soignons notre palette. C'est une condition de la beauté littéraire : il faut choisir des mots qui ajoutent à la pensée » - or c'est contre ce type d'ajouts que lutte le scientifique¹⁰ ; Barthes dit d'ailleurs qu'un discours est « poétique (sans jugement de valeur) » à partir du moment où « le mot conduit l'idée » (« si vous aimez les mots au point d'y succomber, vous vous retirez de la loi du signifié » : 1995 : 211).

2. De toutes façons la neutralité du dire est une chimère. La « non-fiction » du discours théorique, dit Lyotard, est une fiction. Le théoricien a beau vouloir « s'ignorer comme artiste, y compris de lui-même », il a beau « déguiser le vouloir feindre qui organise son discours en un vouloir-la-vérité-de-sa-référence », c'est peine perdue, il ne trompe pas grand monde (1977 : 243). « Le discours théorique est donc indiscernable du discours religieux, car il prétend recevoir son autorité d'une référence qui existe indépendamment du langage qui la façonne » (Gualandi 1999 : 32), d'où la *terreur théorique* dénoncée par Lyotard. Puisque le recours au cognitivisme est l'exemple même d'un appel à une « autorité de référence » bien encombrante (c'est par certains côtés une « science dure »), il me semble utile de consacrer un peu de temps à la question de la forme. Quelques coups d'œil rapides au sein, d'une part, d'un corpus de textes d'esthétique et d'autre part, d'un corpus de textes cognitivistes, hors toute question de contenu conceptuel, amène empiriquement à constater que les premiers sont plus séduisants, et donc (par une étrange relation d'analogie que J. Bouveresse diagnostique

¹⁰ Freud s'en désole dans ses *Etudes sur l'hystérie* : « Je constate moi-même avec surprise que mes observations de malades se lisent comme des romans et qu'elles ne portent pas, pour ainsi dire, ce cachet de sérieux qui caractérise les écrits scientifiques ».

comme typiquement française¹¹) ont l'air de *penser plus*, ou mieux, ou plus profondément, que leurs rivaux ultra-rationnalistes ravalés par la comparaison au rang de descriptions scolaires et paraphrastiques de la réalité la plus grossière.

On a vu plus haut une certaine ressemblance, au moins dans le niveau de symbolisation, entre modèles philosophiques et cognitivistes. La grosse différence, celle qui empêche les ponts de se créer entre ces deux sphères de la modélisation symbolique, réside peut-être dans le langage. Pour reprendre la dichotomie de Barthes, les cognitivistes sont des *écrivains*, tandis que Deleuze est (au moins dans certaines de ses pages sur le cinéma) un *écrivain*¹². Ses modèles à lui sont plus flous ; ainsi peut-il s'offrir le luxe de dire que le mouvement, même perçu naturellement, est une « illusion » (1983 : 11), et d'écrire plus bas dans la page : « la phénoménologie a raison de supposer une différence de nature entre la perception naturelle et la perception cinématographique ». Il n'aura pas à définir ce qu'est une *illusion* pour le système visuo-cognitif, ni à démontrer comment une perception peut manquer de naturel ; c'est un postulat qui permet une construction théorique en forme de texte littéraire. Ce que Barthes dit de lui-même pourrait donc bien s'appliquer ici : « Il n'explique jamais (il ne définit jamais) les notions qui semblent lui être le plus nécessaires et dont il se sert toujours (toujours subsumées sous un mot) » (1995 : 151). Les études cognitivistes ne peuvent s'offrir ce luxe. Bien entendu leur style en pâtit - tous les articles de la revue *Cognition* s'achèvent d'ailleurs par leur résumé, or un écrivain est justement « celui dont le message ne peut être résumé » (1994 : 1196) ; la moitié du présent mémoire consiste également en un résumé de travaux... Un lot de consolation acceptable serait d'être un écrivain qui s'interroge au sujet des mots qu'il emploie... J. Bouveresse, pour aller du côté d'un philosophe « wittgensteinien » qui a réfléchi à cette question, n'est pas très optimiste : « l'exigence de précision ne favorise pas la qualité de l'écriture » (1998 : 12) ;

Un tic fréquent au sein du M.S.S.S. est l'appropriation d'un mot par le gauchissement plus ou moins important de son sens, opération qui s'énonce à la première personne, comme dans « ce que j'appelle X... ce que je propose désormais d'appeler X, c'est... », ou qui laisse une marque en plaçant une majuscule au début d'un nom *commun*.¹³ Lire un auteur, ou les auteurs d'un courant, si jamais la proposition de gauchissement a fait école, prend des allures de visite d'un univers parallèle, où les mots n'ont plus le même sens. La lecture s'en trouve ralentie, plus encore que dans le cas de la prolifération des néologismes (qui pallient explicitement aux manques avérés de la langue), car non seulement il faut se remémorer la nouvelle définition à chaque occurrence du mot, mais effacer l'ancienne qui se présente spontanément¹⁴. La vitesse de circulation des idées s'en trouve pareillement gênée, le discours

¹¹ « En France, on a pris l'habitude de croire plutôt qu'il suffit de bien écrire pour penser et même penser profondément ; et comme l'exigence de précision favorise peu la qualité de l'écriture, on a plutôt tendance à considérer la première comme l'ennemie de la pensée authentique » (1998 : 12).

¹² « L'écrivain est celui qui croit que le langage est un pur instrument de la pensée, qui le voit seulement comme un outil » (Barthes 1990 : 1029). Parlant des sociologues : « C'est très poncé (...). Ils n'emploient pas non plus la métaphore ou, en tous cas, s'il leur arrive de la glisser dans leurs écrits, ils l'acceptent comme quelque chose de peu clair qui détourne de la vérité » tandis que l'écrivain « accepte de renoncer aux garanties de la rédaction transparente », quitte à « risquer l'obscurité » (*ibid.*). Des années plus tard, Bourdieu écrit en effet : « A l'opposé de la recherche littéraire, la recherche de la rigueur conduit presque toujours à sacrifier la belle formule, qui doit sa force et sa clarté au fait qu'elle simplifie ou qu'elle falsifie, à une expression plus ingrate, plus lourde mais plus exacte, plus contrôlée » (1984 : 38).

¹³ « Les concepts à majuscule et les propositions qu'ils introduisent (...) ne sont guère, bien souvent, que des professions de foi, auxquelles le croyant reconnaît le croyant » (Bourdieu 1984 : 38).

¹⁴ Gérard Genette, qui a lancé bon nombre de néologismes, certains avec un large succès, écrit : « le « jargon » technique a du moins cet avantage qu'en général chacun de ses utilisateurs sait et

s'alourdisant de préalables terminologiques (« au sens de Y, selon le sens que prête Z à ce mot...»). J'en parle d'autant plus tranquillement que j'ai sacrifié à toutes ces manies¹⁵. Par ailleurs, certains écrits relevant du M.I.C. ne cèdent en rien à l'arrogance de ces détournements du sens, par leur manière inverse de voir seulement dans la langue une série d'étiquettes aussi inquestionnables que les potentiels électriques de neurones excités (hystérie anti-Wittgenstein ?). Et pourtant ces étiquettes les trahissent : à partir de ce « style dit scientifique ou para-scientifique, dit Barthes, on pourrait très bien démonter l'imaginaire de ces savants »¹⁶. Au moins le vocabulaire scientifique est-il un peu moins que le vocabulaire artistique "marqué par la position sociale de ses utilisateurs" (Bourdieu 1992-2 : 409, se servant de la "flexibilité" du vocabulaire des esthéticiens pour démonter la faillite de leur prétention essentialiste), ce qui constitue une manière de consolation. Par exemple, si je dis qu'Hollywood a construit la règle des 30° à cause de l'empan moyen des saccades oculaire de l'œil humain, l'avancée en termes d'esthétique a des dimensions minuscules, mais ma position sociale n'est pas en jeu et la flexibilité des termes est faible.

*

Puisque le cinéma est un objet, non une discipline, le chercheur y est obligé, toujours, d'importer des outils. Ce n'est donc pas céder à cette mode que l'on observe dans la vie réelle, au sein des entreprises, du « N.I.H. » (*Not Invented Here*), que de recourir à des outils cognitivistes. Quant à la « contamination » de l'esthétique par ces derniers, elle n'a rien non plus de révolutionnaire. Nombre de chercheurs affiliés au CCSMI (*Center for Cognitive Studies of the Moving Image*), comme Noël Carroll, Gregory Currie ou Deborah Knight écrivent régulièrement dans le *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, revue d'esthétique très connue dans le monde anglo-saxon. Le tout est de savoir ce qui pourrait empêcher cette contamination d'être plus fructueuse que ce que j'en ai montré jusqu'ici.

Remarques épistémologiques : les limites internes

L'importation de concepts ou de résultats d'expériences en provenance des sciences dures pose un sérieux problème : on a beau recouper les sources, ne choisir que des revues réputées et des maisons d'édition sérieuses, il y a toujours le risque d'interpréter de travers des faits qu'un bagage intellectuel inapproprié ne nous prépare pas à lire. Plus on est loin de ses bases, plus on risque de faire des erreurs. Pour considérer le problème à l'envers, et choisir un chercheur qui importe un élément de cinéma pour le mettre au service de sa démonstration,

indique quel sens il donne à chacun de ses termes » (1982 : 11), et plus loin, à propos des nouvelles définitions qu'il entend donner des notions de pastiche et de parodie : « En proposant cette réforme taxinomique et terminologique, je ne nourris guère d'illusions sur le sort qui l'attend : comme l'expérience l'a maintes fois démontré, si rien n'est plus facile que d'introduire dans l'usage un néologisme, rien n'est plus difficile que d'en extirper un terme ou une acception reçus, une habitude prise » (p. 34).

¹⁵Genette, encore, considère tout cela avec une certaine distance ironique, cf. l'incipit de *Palimpsestes* : « L'objet de ce travail est ce que j'appelais ailleurs, « faute de mieux », la *paratextualité*. J'ai, depuis, trouvé mieux - ou pire : on en jugera. Et mobilisé « paratextualité » pour désigner tout autre chose. L'ensemble de cet imprudent programme est donc à reprendre » (1982 : 7).

¹⁶ 1994 : 1483 ; il ajoutera quelques années plus tard : « Il faut bien comprendre aussi que le fait d'accepter d'écrire quelque chose de lisible suppose certaines complaisances. La langue n'est jamais innocente, et si l'on écrit lisible, on accepte une certaine médiatisation de son propre langage » (1995 : 63).

j'ai tendance à prendre comme un avertissement ce sous-chapitre du livre de D. Le Breton¹⁷ intitulé « L'effet Koulechov » (pp. 173-175), où l'auteur tombe dans tous les pièges du néophyte, l'un après l'autre à commencer par celui qui consiste à prendre un récit mythique pour une expérience scientifique, pièges dénoncés jadis dans un numéro spécial d'*Iris* qui n'est manifestement jamais parvenu jusqu'à lui. Et s'il m'arrivait la même chose lorsque j'adopte une démarche cognitive ? Pour limiter les possibilités de grosse erreur, j'ai posé quelques questions, par voie de poste électronique, à des chercheurs dont je n'étais pas sûr de comprendre le propos, mais il est certain que le risque demeure. Il est compliqué du fait de la rapidité d'évolution des concepts et la fréquence des découvertes dans le champ des sciences cognitives ; des centaines d'articles sur la vision voient chaque année le jour en considérant seulement les grandes revues cognitivistes anglo-saxonnes.

Un autre piège, lorsqu'on se voit dans l'obligation d'aller braconner dans des champs différents, consiste à ne choisir que des textes qui confirment une intuition que l'on a et dont on n'est pas prêt à accepter qu'elle soit remise en cause. Ainsi, pour prendre un autre exemple, N. Heinich, en sociologue, écrit : « C'est l'acculturation individuelle qui permet de dépasser l'appréciation naïve observée chez les enfants ou les adultes peu cultivés, comme l'ont montré les psychologues » (1993 : 138-139). Mais la vision des images est un processus beaucoup trop complexe pour être laissé à la seule « acculturation » : Heinich, surévaluant l'importance de sa discipline, ne cite dans le champ de la psychologie qu'un seul article, antécognitivistique, de Robert Francès en 1964. Inversement, en voulant montrer l'importance des processus ascendants, peut-être n'ai-je tendance à retenir de mes lectures que celles qui vont dans ce sens - avec le risque d'encourir le reproche de l'innéisme ou celui du réductionnisme (pour simplifier, l'excès de crédit accordé à la programmation génétique).

Dernier problème lié à l'importation conceptuelle systématique : le résumé étant trop risqué¹⁸, l'obligation morale d'écrire en citant sans cesse les auteurs de la discipline visitée, au risque de faire naître chez le lecteur qu'il a devant lui un florilège, une compilation de morceaux choisis déco(n)textualisés puis réarrangés de façon à leur donner une logique qu'ils n'avaient pas séparément. Il se trouve - comme les gens qui viennent de milieux populaires, dirait Bourdieu (voir sous-chapitre suivant) - que j'ai déjà une prédisposition à accumuler les citations au lieu (ou avant, dans le meilleur des cas) de voler de mes propres ailes. On le voit même dans le présent travail, qui est pourtant censé être plus personnel qu'une thèse. « Il est sûr que ma réaction spontanée, quand j'ai une idée qui me paraît intéressante, est presque toujours de me dire : il y a neuf chances sur dix pour que quelqu'un ait déjà dit cela avant toi et beaucoup mieux » (Bouveresse 1998 : 87-88, pour ajouter une énième citation, et pour la reprendre à mon compte).

Après ces questions formelles, la question de la singularité. Le film est un objet singulier (surtout le chef d'œuvre), le spectateur lui-même - préalable théorique qui s'accorde parfois mal avec l'universalisme du cognitivisme - est unique. Sans aller jusqu'au réductionnisme subsiste donc le danger de parler « du » spectateur, non « des » spectateurs, et par là même du spectateur béhavioristement acharné à coopérer, « partenaire qui, à l'instar du poulain, n'est pas rétif et se laisse bien guider » (Lyotard d'après Platon). C'est une manière qu'ont les cognitivistes d'échapper aux objections des relativistes, mais comme l'a fort bien remarqué H. Gardner, un doute fondamental subsiste :

¹⁷*Les passions ordinaires*, ouvrage d'anthropologie d'inspiration culturaliste déjà pris à partie au début de ce mémoire.

¹⁸ D'autant que c'est l'arme des attaques et des dénigrement : au lieu de citer ses propos entre guillemets (ce qui ne fait bénéficier l'attaquant que de la décontextualisation), écrire « X a dit que... » est le plus sûr moyen de lui faire dire ce qu'il n'a pas dit, pour mieux souligner ensuite la faiblesse de sa pensée.

« Notre façon de conceptualiser est le produit d'une histoire culturelle et intellectuelle particulière, que l'on peut faire remonter à une méthode d'analyse utilisée par les Grecs. Nous cherchons à comprendre des concepts qui proviennent de notre propre tradition historique et philosophique ; et nous commettons une grave erreur en prétendant que ce programme est le programme et qu'il est le seul plausible. Il est possible que les hindous et les Danis imaginent la cognition d'une façon totalement différente, ou qu'ils rejettent le concept même de cognition » (1993 : 405).

C'est pour éviter ce genre d'interrogations que les connexionnistes, dans une sorte de néo-béhaviorisme (d'échelle beaucoup plus modeste, pour l'instant, que son prédécesseur), travaillent exclusivement au niveau sub-symbolique. Et plus on s'en éloigne pour aller vers le niveau computo-symbolique, plus on va des preuves expérimentales solides aux modélisations hypothétiques.

Le chercheur en cinéma pourrait lui aussi songer à revenir à une échelle modeste de réception spectatorielle afin de court-circuiter la question du contexte historique et de l'habitus de ses cobayes, mais il est difficile d'imaginer quelles expériences intéressantes pourraient être montées en laboratoires sur la spécificité du dispositif si leur échelle leur interdit justement de prendre en compte ce qui fait cette spécificité. Hormis quelques études comme celle de M. Fano *et al.* (1989) à propos du synchronisme audiovisuel, les expériences suivant un protocole scientifique sévère semblent d'ailleurs étrangement tombées en désuétude depuis l'époque de l'*Institut de Filmologie*. Ne faudrait-il pas, toutefois, réfléchir un peu plus à de nouveaux protocoles expérimentaux, sous peine d'en être réduit à promouvoir l'énième théorie de la réception à faire abstraction du corps ? Evidemment « la science pourrait difficilement imaginer quelque chose de plus anti-artistique que ces expériences dans lesquelles on croyait pouvoir mesurer l'effet et l'événement esthétique à partir de la tension artérielle » (Adorno 1995 : 337), mais avec des ambitions plus modestes (la perception du synchronisme, Fano l'a prouvé, ou encore ces alternances de tension et de détente qui se retrouvent performées dans la tension des muscles du spectateur, cf. Grodal 1997 : 51), pourquoi s'en priver ? A Nice, Jacques Araskiewicz ne prétend pas recréer l'expérience de vision du film (ses cobayes ont la tête stabilisée par une mentonnière), mais il ne baisse pas les bras (2000). Je ne parle pas ici, pour simplifier, des problèmes matériels, ni des fantasmes de retournement béhavioriste (les publicitaires commanditant des expériences oculométriques et s'emparant des résultats pour réaliser des spots encore plus efficaces...).

Une autre limite, lorsqu'on entend appliquer des modèles cognitivistes dans un domaine où la variation socioculturelle semble toute-puissante, est que l'on est condamné à une certaine « naïveté ». A sous-estimer le contexte économique, les échanges sociaux, les modes même, le chercheur se coupe du monde et tombe (mais sans peut-être s'en rendre compte ou à tout le moins sans le dire aussi clairement) dans le travers suivant : « Le véritable sujet de mon livre n'est donc pas tant ce qui existe que ce qui peut ou devrait exister » (Arnheim, postface de *Cinema as art*, 1983). Lorsque N. Carroll parle du « cadre moral » (*morality ratings*, 1996 : 108), ou balaie d'un revers de manche le « déterminisme social » (*ibid.* p. 323), il simplifie abusivement ; ou il ne prend pas suffisamment de précautions discursives. Lorsque Grodal parle des genres - et il y consacre bizarrement la seconde moitié de son opus magnum de 1997 - il ignore les pratiques sociales qui contrôlent la plus grande part de leur dénomination (revues, magazines T.V., fan-clubs, sites...) et recrée « un monde qui s'accorde à ses désirs » (cognitivistes), où le cinéma est redécoupé en unités qui n'ont en fait pas d'existence réelle au sein de la société. Alors que la notion de genre, comme le montre par exemple J.-L. Leutrat dans *L'alliance brisée* relève plutôt d'un discours extra-filmique que l'histoire culturelle est bien mieux armée pour étudier. Je ne doute pas une seconde être moi aussi tombé ici ou là dans ce type de travers, aussi est-ce en partie pour prévenir ces accidents que j'ai mis un pied chez les relativistes - je me trouve depuis l'année dernière dans un groupe

de recherche sur l'expertise culturelle (ERASE) de manière à y être interrogé sur les présupposés de ma recherche. C'est bien, d'ailleurs, parce que j'étais entouré de sociologues que j'ai été conduit à formaliser la question des critères du jugement de goût au cinéma... Ces discussions avec l'« autre camp » - qui n'ont pas le moins du monde le ton détestable des polémiques qui se nouent outre-Atlantique entre le minuscule pôle des *cognitive film studies* et les hégémoniques *gender film studies* - peuvent toujours être profitables (malgré le risque de dispersion, et surtout en attendant activement la création à domicile d'un groupe de recherches d'obédience plus proprement esthétique).

L'ultime bâton dans les roues qui pourrait venir gêner les contaminations de l'esthétique par les sciences cognitives est peut-être d'ordre philosophique. Les cognitivistes ont appris, puisque les modèles computationnels de description du fonctionnement de l'esprit se suivent au fil des décennies, à se méfier des constructions purement théoriques et, même s'ils ne se réfugient pas tous derrière le bulldozer connexionniste, ils prennent bien garde à ne parler que de faits observables, autant que faire se peut. Dans le camp esthétique, en ce qui concerne le cinéma, on observe une tendance inverse : tout se passe comme s'il fallait adopter un point de vue stratosphérique, un niveau de prise en compte de l'expérience perceptive radicalement étranger à l'histoire racontée et, en tous cas, à la technique, dès qu'il est question d'art cinématographique, de chef d'œuvre ou tout simplement de « beauté » du film. Comme si le « commentaire » (septième mode d'apparition du cognitif dans l'art chez Chateau 1998 : 133-134) devait performativement *faire* la valeur artistique, la gagner à coups de phrases brillantes, ou comme si la nécessité d'en montrer l'importance artistique (à défaut d'en dégager le « concept artistique » - huitième mode) devait en passer par une approche empruntant ses tics d'expression à la philosophie la plus éthérée. Or ce n'est pas une fatalité. « Si aucune œuvre ne peut être comprise sans que le soit sa technique, celle-ci ne peut non plus être comprise sans que le soit l'œuvre » (1995 : 296) : tout en rappelant l'intime complémentarité fond-forme qui lui tient à cœur, Adorno se démarque de l'analyse en gants blancs. Plus loin il enfonce le clou. « De nombreux effets qu'on attribue communément au génie du compositeur ne sont dus, en réalité, qu'à l'emploi habile de l'accord de septième diminuée » : Adorno montre que Beethoven, par cette frappante formule qui s'étend sans peine au cinéma, « insiste sur la manière dont la technique et le contenu philosophique sont étroitement liés l'un à l'autre » - « la dignité d'une telle sobriété », conclut-il, « condamne tous les bavardages autour de la création » (*ibid.* p. 299). Cette sobriété a cependant des accents iconoclastes, surtout lorsqu'il s'agit de parler de chefs-d'œuvre, ces « choses qui tendent à rejeter leur chosalité » (*ibid.* p. 384).

On touche là à un point essentiel, qui rappelle le débat épistémologiques entre « réalistes » et « positivistes » ; le réaliste, comme J. Bouveresse qui s'en réclame, a « tendance à penser que la réalité, la réalité physique en tous cas, ne nous a pas attendu pour exister et que, même si nous n'existions pas, elle aurait encore exactement les propriétés qu'elle a » (Bouveresse 1998 : 46) ; quant au positiviste, il « affirme que la science doit renoncer à la prétention de connaître le réel en soi. Le maximum qu'on puisse exiger est de parvenir à une description suffisamment simple, économique, et si possible élégante des phénomènes » (*ibid.* p. 186 ; le positivisme postmoderne triomphe avec Richard Rorty, bête noire de beaucoup de cognitivistes et de scientifiques en général, qui, je le rappelle et pour autant que l'on puisse simplifier à ce point, étend de façon radicale l'idée des Grands Récits de Lyotard à la totalité de l'entreprise scientifique, mathématique et physique comprises). Si l'on passe de la réalité physique en général à l'objet-film, il semble que le positivisme soit plus séduisant, puisqu'il est une évidence que l'œuvre n'existe pas en tant que telle si personne n'est là pour la regarder - contrairement à la réalité physique, le film a été fait tout exprès en fonction des catégories de l'entendement. La *chosalité* du bel accord de septième, pour revenir à Beethoven et Adorno, existe pourtant bel et bien (une machine peut en faire le tracé, par exemple). Pour le cinéma,

cela correspond à une double hésitation.

1. Un raccord-mouvement, par exemple, est-il une « chose » descriptible rationnellement jusqu'au bout, d'une part en termes de vitesse de déplacement de points lumineux sur une surface et d'autre part en termes de détection par des réseaux neuronaux, ou une « chose » sur laquelle on peut raconter une histoire, un modèle fictionnalisant, à base de points lumineux et de synapses qui s'agitent ? Il m'est impossible de répondre : la correspondance des points est mesurable, la sensation de fluidité aussi, mais l'étiquette « raccord-mouvement » et bien entendu le concept qui lui est associé relèvent d'un questionnement philosophique qui dépasse très largement le cadre de mon travail.

2. L'esthétique a-t-elle vraiment besoin d'obtenir une réponse à cette question - en d'autres termes, peut-on analyser et/ou porter un jugement de valeur sur Beethoven sans entrer dans le détail des accords de septième ? sur Sam Peckinpah sans disséquer l'endroit de la coupe qui lance le raccord-mouvement ? Si la réponse est non, le cognitivisme a de l'intérêt pour la pratique de l'esthétique ; si la réponse est oui, si toute forme de dissection scientifique (qu'elle porte sur le corps du récepteur ou sur les propriétés physiques de l'œuvre) est congénitalement inadaptée à l'approche esthétique, on pourra dire que je me suis fourvoyé. Jusqu'à preuve du contraire, je considère évidemment (sinon je ne me serais pas lancé dans ce mémoire) que la réponse est non.

Les questions qui précèdent apparaissent insurmontables en partie parce qu'elles négligent la question du choix du *degré d'abstraction*. Il y a une échelle des discours esthétiques, hors la question du jugement de goût, qui part de l'analyse la plus descriptive qui soit d'une œuvre singulière appartenant à un art donné pour aller jusqu'à la philosophie esthétique qui articule des concepts sans citer d'œuvres, parfois même sans distinguer entre les arts. C'est un problème crucial lorsqu'on entend faire des allers-et-retours entre esthétique et sciences articulées au sein du M.I.C. parce que ces dernières craignent comme la peste les interprétations généralisantes (au sein des articles, dans les grandes revues, il y a « des endroits pour cela », en général en fin d'article), tandis que le discours esthétique charrie volontiers des concepts qui comme celui de « style » par exemple, relèvent de généralisations. Parfois - on me pardonnera je l'espère cette comparaison extravagante - le théoricien pur et dur, celui qui se risque au point de vue stratosphérique mentionné plus haut, me rappelle H. P. Lovecraft : tant que le monstre n'a pas encore été décrit, le lecteur y croit. D. Chateau (1994 : 112) a pointé ce travers chez Nelson Goodman : tout va bien, dans *Langages de l'art*, jusqu'à l'arrivée du Rembrandt et du *ready made*, qui sont les bâtons avec lesquels on peut le battre (et avec lesquels, entre autres, Chateau montre que Goodman est du côté de la philosophie du langage). Le refus de donner des exemples - Goodman ne parle jamais du cinéma - peut constituer une solution : c'est ce qui me permet, je l'ai dit plus avant, d'emprunter à Adorno (et de l'instrumentaliser, et de trahir allègrement, sans doute, sa pensée) alors qu'il ne fait que trois vagues allusions au cinéma au long des cinq cent pages de sa *Théorie esthétique*. Inversement, on trouvera quantité d'articles cognitivistes qui sont des amoncellements de faits, de mesures, de descriptions sans le plus petit essai de mise à distance, de généralisation, d'idée directrice. J'ai largement profité, là aussi, de cette forme de présentation, pour relier certains de ces faits et certaines de ces mesures avec une idée esthétique, au risque de produire de la pensée hybride bancale, dépourvue de la rigueur méthodologique des sciences cognitives comme de la puissance conceptuelle de la philosophie esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno Theodor W. : *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris 1995 (trad. fr. d'*Aesthetische theorie*, Frankfurt am Main 1970).

- Anderson Joseph D. : *The reality of illusion/. An ecological approach to cognitive film theory*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1996.
- Araskiewicz Jacques : « D'une approche cognitive : quelques réflexions », *Cinéma & audiovisuel : nouvelles images, nouvelles approches*, O. Bächler et al. dir., L'harmattan, Paris 2000, pp. 267-272.
- Arnheim Rudolph : *Le cinéma est un art*, L'arche, Paris 1983 (trad. fr. de *Film as art*, Faber & Faber, Londres 1933).
- Barthes Roland : *Œuvres complètes tome I 1942-1965, tome II 1966-1973, tome III 1974-1980*, Eric Marty éd., Le Seuil, Paris 1993, 1994, 1995.
- Bellour Raymond : « Le cinéma et... », *Iris* n°10, avril 1990, pp. 15-35.
- Bordwell David : Préface à *Theorizing the Moving Image*, Noël Carroll, Cambridge University Press, New York 1996, pp. IX-XII.
- Bourdieu Pierre : *La distinction/Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris 1979.
- Bourdieu Pierre : *Questions de sociologie*, Minuit, Paris 1984.
- Bourdieu Pierre : *Choses dites*, Minuit, Paris 1987.
- Bourdieu Pierre : *Réponses*, Le Seuil, Paris 1992.
- Bourdieu Pierre : *Les règles de l'art/Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris 1992 (1992-2).
- Bouveresse Jacques : *Le philosophe et le réel/Entretiens avec Jean-Jacques Rosat*, Hachette littératures, Paris 1998.
- Campan Véronique : *L'écoute filmique. Echo du son en images*, Presses Univ. de Vincennes, Saint-Denis 1999.
- Carroll Noël : *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, New York 1996.
- Chateau Dominique : *La question de la question de l'art*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1994.
- Chateau Dominique : *L'héritage de l'art/Imitation, tradition et modernité*, L'Harmattan, Paris 1998.
- Chateau Dominique : *Epistémologie de l'esthétique*, L'Harmattan, Paris 2000.
- Cosmides Leda, Tooby John & Barkow Jerome H. : « Evolutionary psychology and conceptual integration », *The adapted mind : evolutionary psychology and the generation of culture*, Barkow, Cosmides & Tooby eds, Oxford University Press, New York 1992, pp. 3-15.
- Currie Gregory : *Image and Mind / Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, New York 1995.
- Deleuze Gilles : *Cinéma 1/L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983 .
- FANO, Michel, avec Christian CAVE et Richard RAGOT : *Recherche sur la perception simultanée audiovisuelle*, CNRS-Ministère de la culture, avr. 1989.
- Finkielkraut Alain : *La sagesse de l'amour*, Gallimard, Paris 1984 .
- Gardner Howard : *Histoire de la révolution cognitive/ La nouvelle science de l'esprit* (trad. fr. de *The mind's new science : a history of the cognitive revolution*, New York 1985), Payot, Paris 1993.
- Genette Gérard : *Palimpsestes/La littérature au second degré*, Le Seuil, Paris 1982.
- Gualandi Alberto : *Lyotard*, Les belles lettres, Paris 1999.
- Heinich, Nathalie : *Du peintre à l'artiste*, Minuit, Paris 1993.
- Jarvie Jan : *Philosophy of the film/Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge 1987.
- Le Breton David : *Les passions ordinaires/Anthropologie des émotions*, Armand Colin, Paris 1998.
- Lyotard Jean-François : *Rudiments païens*, UGE, Paris 1977.
- Malabou Catherine : « Le vœu de plasticité », *Plasticité*, C. Malabou dir., Léo Scheer, Paris 2000, pp. 6-25.
- Metz Christian : Entretien avec Michel Marie et Marc Vernet, *Iris* n°10, avril 1990, pp. 271-296.

Montebello Fabrice : *Spectacle cinématographique et classe ouvrière, Longwy 1944-1960*, thèse de doctorat, Université de Lyon II, 1998.

Pinker Steven : *L'instinct du langage*, Odile Jacob, Paris 1999 (trad. fr. de *The language instinct*, Willam Morrow & Co 1994).

Ponge Francis : *Méthodes*, Gallimard, Paris 1961.

Russo Richard : *Un rôle qui me convient*, Quai Voltaire, Paris 1998 (trad. fr. de *Straight man*, Random House 1997).

Shusterman Richard : *L'art à l'état vif/ La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, Paris 1992 (trad. fr. de *Pragmatist aesthetics/ Living beauty, rethinking art*, 1991).

Tooby John & Cosmides Leda: « The psychological foundations of culture », *The adapted mind: evolutionary psychology and the generation of culture*, Barkow, Cosmides & Tooby eds, Oxford University Press, New York 1992, pp. 19-136.

Whittock Trevor : *Metaphor and Film*, Cambridge University Press, New York 1990.

<p>Pour citer ce texte : L. Jullier, "Psychologie cognitive et études cinématographiques", in <i>L'apport cognitiviste à l'esthétique du cinéma</i>, Habilitation à diriger des recherches, Paris, Université Paris I-La Sorbonne Panthéon, D. Chateau dir., 2001.</p>
--