

## AVANT-PROPOS

---

### 1. NOËL CARROLL DANS LE CHAMP DES *FILM STUDIES*

### 2. CONTEXTE PHILOSOPHIQUE

LE COGNITIVISME

LE NATURALISME

L' ANTI-ESSENTIALISME

### 3. LA STRUCTURE DU LIVRE ET SES PROBLEMES

DEFINITIONS

ENJEUX

### 1. Noël Carroll dans le champ des *Film Studies*

Même si aucun de ses livres n'avait été traduit en français avant cette *Philosophie des films*, Noël Carroll est, à l'échelle mondiale, un théoricien bien connu du champ des études cinématographiques. Depuis *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, en 1988, il a publié quantité de livres et d'articles, à part à peu près égales entre deux champs académiques qui ne se croisent pas si souvent, ceux des théories du cinéma et de l'esthétique analytique<sup>1</sup>. Sans doute son nom est-il plus familier du lecteur français pour ses travaux dans ce dernier champ, qui lui ont valu de venir les présenter aux Universités de Paris I et de Nancy II. C'est aussi le cas aux Etats-Unis, puisqu'il a présidé l'American Society of Aesthetics, occupé la chaire Monroe C. Beardsley à l'Université du Wisconsin à Madison, et dirigé le *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cependant que sa *Philosophy of Art*<sup>2</sup> reste l'un des *basic books* des cursus d'esthétique. Cependant il ne faut pas attacher trop d'importance à la séparation que le monde académique entretient – surtout en France - entre ces deux champs, car quels que soient l'objet et la discipline, l'approche de Carroll est la même : elle se réclame en premier lieu des paradigmes grâce auxquels la philosophie analytique dissèque les opérateurs de classification et de classement.

Le lecteur français pensera sans doute que ce choix rapproche Carroll de Stanley Cavell<sup>3</sup>, mais le premier ne se pose pas tout à fait les mêmes questions que le second. Quand y a-t-il art ? Quelles conditions un objet doit-il remplir pour pouvoir être qualifié d'œuvre

---

1 Pour un bon aperçu des débuts de sa carrière et un résumé de ses diverses prises de position, lire l'entretien qu'il a accordé en 2001 à la revue australienne *Senses of Cinema*, dont le titre même renseigne sur l'image de Carroll dans les *Film Studies* anglo-saxonnes : « The Strange Case of Noël Carroll. A Conversation with the Controversial Film Philosopher by Ray Privett and James Kreul » [<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/13/carroll.html>].

2 *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999. Quelques-uns des concepts exposés dans ce livre se trouvent dans « Quatre concepts de l'expérience esthétique », un article de Carroll traduit par J.-P. Cometti, in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet dir., Paris, Vrin, 2005. Certains d'entre eux, également, sont étudiés par Roger Pouivet dans *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* (Paris, Vrin, 2007).

3 Dès *Must We Mean What We Say ?*, son premier livre, en 1969, Cavell puise ses exemples dans des films (version française : *Dire et vouloir dire*, trad. par S. Laugier & C. Fournier, Paris, Cerf, 2009). On ne peut cependant pas dire que les premiers livres de Cavell installent l'idée qu'il est possible de faire une philosophie du cinéma, laquelle ne s'épanouit vraiment aux Etats-Unis, et encore, avec lenteur, que dans les années 80 – ainsi un intellectuel américain comme Berys Gaut est-il encore « tout surpris de constater », à son arrivée à Princeton en 1987, qu'on enseigne la philosophie du cinéma (et non avec le cinéma) dans le département de philosophie (*A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge, Cambridge U. Press, 2010, p. XI).

d'art ? Ou, pour ce qui nous concerne ici, existe-t-il des films qui exemplifient mieux que d'autres le dispositif cinématographique ? Des films objectivement meilleurs que d'autres ? Telles sont les questions qui le préoccupent, et qui ne sont pas celles qui préoccupent Cavell au premier chef. On a donc affaire ici, de la part de Carroll, à une réflexion « dirigée par les problèmes » (*problem-driven*), haïssant plus que tout les « spéculations éthérées »<sup>4</sup> et autres libres-associations déguisées en analyses mais imperméables à tout faillibilisme<sup>5</sup>. Chaque fois, la méthode pour y répondre sera la même, « déterminer quelles sont les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'un objet appartienne à une catégorie »<sup>6</sup>.

Bien entendu, la philosophie analytique du cinéma ne détient pas le privilège d'interroger les concepts mobilisés par les outils mêmes dont les chercheurs se servent pour parler de cinéma, ni même la tradition américaine. La France n'y est pas rétive. D'une part, comme le signale d'ailleurs Carroll lui-même, le pionnier de la sémiologie du cinéma Christian Metz, lorsqu'il écrivait, mettait un soin tout particulier à définir précisément les concepts qu'il convoquait sans se réclamer le moins du monde de l'approche analytique<sup>7</sup>. D'autre part, comme le rappelle Dominique Chateau, Jean Mitry s'est servi au début des années 1960 de Russell et de Wittgenstein pour écrire son *Esthétique et psychologie du cinéma*<sup>8</sup>. Mais la rage de clarifier les concepts est si essentielle à la démarche de Carroll qu'il nous semblait nécessaire d'en aviser le lecteur. En outre, cette rage a quelque chose de risqué, car la clarification systématique est le genre d'outil prompt à se retourner contre quiconque le manie. La circularité de la langue soulignée par Saussure, on le sait, fait qu'il est impossible d'interroger *tous* les concepts dont on se sert pour résoudre les problèmes de classification et de classement, dès lors que ces concepts s'expriment sous forme verbale. On donne ainsi à ses adversaires des bâtons pour se faire battre – c'est le cas dans le présent livre au dernier chapitre, par exemple, avec le concept de « catégorie » qu'utilise Carroll pour clarifier le concept de « qualité ». Conseillons tout de même au lecteur désireux de se lancer dans une discussion des thèses exposées ici de vérifier que Carroll ne les a pas déjà exprimées avec d'autres arguments – il revient en effet dans le présent ouvrage sur des thèmes qu'il a traités plus tôt dans sa carrière, comme l'amorçage au niveau des critères<sup>9</sup>, la spécificité du médium cinématographique<sup>10</sup>, ou encore les divers procédés de direction de l'attention spectatorielle, au premier rang desquels le modèle narratif érotétique<sup>11</sup>.

Un second facteur de dépaysement pour le lecteur français, facteur qui découle du premier, est le dédain qu'affiche le présent livre pour ce qui reste le cheval de bataille d'une grande partie des études filmiques dans le monde académique français, la bataille pour la singularité. Qu'il s'agisse de la singularité d'un film, de celle d'un cinéaste ou de celle d'un courant stylistique, peu importe : Carroll la laisse aux jugements de goût des amateurs et des professionnels. Pour lui, « l'interprétation de films singuliers n'est pas de la théorie, quand bien même elle utiliserait un langage très technique ». Bien plutôt, c'est la recherche de points

---

4 Introduction à *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (en duo avec David Bordwell), Madison, U. of Wisconsin Press, 1996, p. XIII.

5 Si un chercheur X interprète tel film réalisé par Y comme l'illustration de telle théorie de Lacan, explique Carroll, alors le théoricien est plutôt Y que X (« Prospect for film theory : a personal assessment », in *Post-Theory op. cit.*, p. 43).

6 *Philosophy of Art, op. cit.* p. 7.

7 « Prospect... » *op. cit.*, p. 57.

8 D. Chateau, *Philosophies du cinéma*, 2e éd., Paris, Armand-Colin, 2010, p. 118-9.

9 *A Philosophy of Mass Art*, New York, Oxford U. Press, 1998, p. 262 *et. sq.*

10 *Theorizing The Moving Image*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1996, p. 1 *et. sq.* L'attaque la plus directe et la plus convaincante sans doute de la vision qu'a Carroll de cette question se trouve dans B. Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art, op. cit.*

11 *Theorizing... op. cit.*, p. 84 *et. sq.* Ce modèle est traduit dans *L'analyse de séquences*, L. Jullier, Paris, Armand-Colin, 2011, p. 50.

communs, de patterns et de caractéristiques transposables qui se trouve ici favorisée. La différence qui sépare cette théorisation de celle de l'interprétation de films particuliers « est la même, mettons, que celle qui sépare le fait de découvrir une maladie virale et celui de découvrir qu'Henry l'a attrapée »<sup>12</sup>. Le présent ouvrage parle donc *de* cinéma ou *du* cinéma, non d'un film ou d'un auteur en particulier – ce qui a des chances de détonner un peu dans la patrie de la cinéphilie orthodoxe et du culte de la personnalité artistique.

Troisième facteur d'éloignement aux yeux d'un lecteur accoutumé à l'approche française des théories du cinéma : le côté apophatique de la démarche de Carroll est tourné grandement vers une opposition farouche (mais la plupart du temps implicite, du moins dans le présent livre) à la *Screen Theory*, dite aussi *SLAB Theory*, qu'il considère comme un « désastre intellectuel »<sup>13</sup>. La *Screen Theory*, du nom du mensuel anglais *Screen*, est un agglomérat de notions psychanalytiques, marxistes et structuralistes tirées de la « *French Theory* » pour être appliquées au cinéma, *SLAB* consistant en un acronyme, proposé par David Bordwell, de Saussure-Lacan-Althusser-Barthes<sup>14</sup>. Bordwell et Carroll l'appellent aussi *Grand Theory*, à cause de ses prétentions holistes et de ses racines françaises, ou *Theory* tout court avec une majuscule, d'où le titre polémique de leur livre *Post-Theory*. Carroll y annonce clairement qu'après les dégâts provoqués par la *Theory*, « les études filmiques sont à reconstruire »<sup>15</sup> - et de préférence sur une base bien plus dialectique<sup>16</sup>.

Or non seulement cette théorie s'est surtout épanouie dans les pays de langue anglaise, mais elle est désormais éclipsée par les *Cultural Studies* et leurs diverses déclinaisons – ce qui ne facilite pas la compréhension à demi-mots de certaines allusions. Il est certain, à cet égard, que le présent livre va à contre-courant des grandes tendances actuelles du champ des Sciences de l'Image Animée (*Moving Images Studies*), lesquelles, pour en rester aux grandes figures tutélaires importées de France, citent désormais plus souvent Michel De Certeau qu'Althusser ou Saussure<sup>17</sup>. Les temps académiques, en effet, sont plus propices à l'étude des lectures spectatorielles à rebrousse-poil, déviantes ou créatives, qu'à celle de la *lecture préférentielle*<sup>18</sup>, lecture que favorise manifestement Carroll dans le présent ouvrage. Là aussi ce chemin théorique comporte un risque : celui de faire ressurgir l'épouvantail de la *boîte noire* béhavioriste, qui minimise les « interférences » susceptibles de se produire entre l'*input* (ici, les données audiovisuelles) et l'*output* (ici, la compréhension du film et les interprétations affectives qu'il suscite). Interrogé à ce sujet par nos soins, Carroll précise qu'à ses yeux les adeptes des *Cultural Studies* tournés vers la réception, comme Janet Staiger, parlent moins d'émotions que d'interprétations et de jugements critiques, et qu'en ce qui concerne les émotions

---

12 « Prospect... » *op. cit.*, p. 42. Carroll se méfie de la célébration de la singularité parce qu'elle risque toujours de dégénérer en exemplification par une utilisation abusive des ressemblances. Pour un florilège d'exemples de généralisations abusives à propos de films, voir *Film Theory and Philosophy*, Richard Allen & Murray Smith dir., Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 7-9. Les reproches sont les mêmes, par ailleurs, que ceux formulés par Jacques Bouveresse dans *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'Agir, 1999.

13 *Theorizing... op. cit.*, p. 322.

14 Dans « Prospect... », Carroll ajoute à cette énumération Foucault, Deleuze et Derrida, et pour ce qui est du cinéma Raymond Bellour et Jean-Louis Baudry (*op. cit.*, p. 2).

15 Introduction à *Post-Theory, op. cit.*, p. XVII.

16 « Prospect... », *op. cit.*, p. 68. Les dernières lignes du deuxième livre de Carroll annonçaient déjà que tout était à refaire (« *We must start again* » : final de *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia U. Press, 1988).

17 Seul Lacan traverse les modes, toujours très utilisé par les *Gender* et maintenant les *Queer Studies*.

18 Terme de Stuart Hall (un chercheur du champ des *Cultural Studies*), désignant la lecture que *souhaitent* les producteurs du discours ; cf. « Codage, décodage », *Réseaux*, n°68, Paris, CNET, 1994.

qu'impliquent les films narratifs destinés au marché de masse on atteint un fort taux de prévisibilité<sup>19</sup>.

En outre, le grand débat théorique entre les partisans de la *Screen Theory* et ses opposants en provenance du champ de la philosophie analytique n'a jamais eu lieu. Il y a bien eu quelques escarmouches, comme la descente en flammes de Laura Mulvey par Carroll et celle de Carroll par *Screen* – la revue a reproché à Carroll son côté « réactionnaire », qualificatif dont le manque de scientificité n'a pas manqué de l'exaspérer : « Puisque la *Grand Theory* est née sur les barricades, quiconque s'oppose à elle est immédiatement propulsé au rang de suspect politique – probablement un membre de la classe dirigeante, homophobe et misogyne »<sup>20</sup>. Mais nul morceau de l'espace public n'a jamais accueilli de discussion où chacun expose ses arguments, décortique ceux des autres et répond aux objections sur ses présupposés. L'incommensurabilité paradigmatique explique en partie cette absence de dialogue, qui a hélas pour résultat de faire des Sciences de l'Image Animée une discipline à la cumulativité faible (contrairement à ce qui se passe dans bien d'autres disciplines, des mathématiques à la philosophie). Le rapport à la praxis pourrait aussi convenir à l'explication de cette absence de dialogue constructif : les théoriciens auxquels s'opposent Carroll entendent utiliser leurs travaux comme des armes pour faire progresser des causes qui leur tiennent à cœur, ce qui à ses yeux présente le risque d'en gauchir la rationalité<sup>21</sup>. Mieux, Carroll suggère que la *Grand Theory* a moins fait avancer les études de cinéma qu'elle n'a permis d'ouvrir des départements de cinéma dans les universités, « l'obscurité de ses formulations étant susceptible de faire croire à tout administrateur qu'elle était du même niveau d'importance scientifique que la Théorie des Cordes » !<sup>22</sup> Mais quelle que soit la bonne explication, le résultat est le même, une balkanisation du champ et un manque patent d'interdisciplinarité, particulièrement dommageable aux progrès de la connaissance dans le cas d'un objet aussi complexe et polymorphe que les récits audiovisuels.

L'interdisciplinarité est, en réaction, au cœur de la démarche de Carroll – d'abord parce qu'il ne veut pas remplacer la *Theory* par une autre grande théorie unifiée, mais par *des* théories ou, mieux, une *théorisation* de certains problèmes<sup>23</sup>. Ainsi combine-t-il la philosophie analytique à des éléments de psychologie cognitive – ce qui constitue un quatrième facteur d'étrangeté aux yeux du lecteur français. Cette façon de procéder relève d'une branche académique, dite *Cognitive Film Studies* ou pour marquer son ascendance darwinienne *Evolutionary-Cognitive Film Studies*, qui est en effet fort peu développée en France<sup>24</sup>. Les

---

19 Correspondance personnelle. Le reproche de béhaviorisme est, dans l'autre sens, un classique de la rhétorique déployée par l'*Analytic Film Theory* à l'encontre de la *Screen Theory* : ainsi Allen et Smith s'opposent-ils à l'idée selon laquelle le cinéma classique *imposerait* des constructions culturelles arbitraires à ses spectateurs (Introduction à *Film Theory*..., *op. cit.*, p. 8). Cependant, la réponse de Carroll se heurte à une distinction qu'il a lui-même exposée dans *Philosophy of Art* : « Le philosophe analytique cherche à établir *ce qui doit être le cas* [what must be the case] alors que le chercheur en sciences sociales regarde *ce qui est le cas la plupart du temps* » (*op. cit.*, p. 12). Force est de reconnaître que dans ce cas précis, où il parle de tendances majoritaires, Carroll s'éloigne du paradigme analytique de clarification des concepts.

20 « Prospect... » *op. cit.*, p. 44-45. *Screen* lui a refusé le droit de réponse, ce qu'il a trouvé « quelque peu stalinien » (*Theorizing...* *op. cit.*, p. 321), et a qualifié par ailleurs le duo qu'il forme avec Bordwell de « duo *good cop-bad cop* du cognitivisme »... Carroll y tiendrait le rôle du « vilain flic », celui qui distribue les claques quand l'autre donne les cigarettes (*ibid.*, p. 332).

21 D'où la phrase ironique dans l'Introduction à *Post-Theory* : « chez nous, il n'y a pas de ligne générale » (« *there is no Party Line here* », *op. cit.*, p. XIV).

22 « Prospect... » *op. cit.* p. 2.

23 Introduction à *Post-Theory*, *op. cit.*, p. XIV.

24 Alors même que la France, au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, avait eu des velléités de mêler psychologie et études filmiques : voir L. Jullier, « L'esprit, et peut-être même le cerveau... » La question psychologique dans la *Revue Internationale de Filmologie*, 1947-1962", *CiNéMAS* vol. 19, n°2-3, automne 2009 : "La filmologie, de nouveau", p. 143-168

chercheurs en cinéma ont coutume d'y voir les dragons du positivisme et du scientisme, et continuent – pour le dire de façon un peu caricaturale - de préférer Bergson aux derniers traités de physiologie de l'œil quand il s'agit de parler de perception visuelle<sup>25</sup>. Précisons cependant deux choses. D'une part les Etudes Filmiques Cognitives ne constituent pas un bloc unifié de pensée<sup>26</sup> ; d'autre part Carroll fait un usage parcimonieux et particulier, dans le présent ouvrage, des outils heuristiques que ce champ est susceptible de fournir. Il ne faudrait donc pas que le lecteur déduise de sa fréquentation de l'ouvrage qu'il connaît l'approche « cognitive » du cinéma, laquelle est bien plus complexe – même si certains collègues philosophes de Carroll persistent à classer celui-ci parmi les cognitivistes<sup>27</sup>. Précisons par ailleurs que l'approche cognitive n'est pas non plus compatible qu'avec la philosophie analytique, ainsi que le montre un livre de philosophie du cinéma comme celui de John Mullarkey, qui associe le duo Bergson-Deleuze à la théorie « écologiste » de la perception de J. J. Gibson<sup>28</sup>.

Prévenons enfin le lecteur peu familier des *Film Studies* américaines – et ce sera notre cinquième et dernière mention d'un « risque d'étrangeté » - que le style de Carroll sacrifie toujours la beauté de la phrase à la clarté du propos. Il « écrit de façon que chaque phrase soit impossible à interpréter de travers », comme dit de lui son collègue David Bordwell<sup>29</sup>, ce qui bien entendu dans un pays de *belle-lettrism* comme la France a de quoi décontenancer<sup>30</sup>. Chez lui non plus, pas de *name dropping*, pas d'« appels à l'autorité [de Grands Hommes] qui intimident le lecteur et l'encouragent soit à l'acceptation non-critique soit au rejet sans raison »<sup>31</sup>.

Pour citer ce texte : L. Jullier, avant-propos à *La philosophie des films*, Noël Carroll, Paris, Vrin, 2013, coll. « Essais d'art et de philosophie » dir. par Jacqueline Lichtenstein.

---

25 Pastiche de Carroll, qui écrit que la *Grand Theory* encourage ses adeptes, quand il s'agit de parler de perception des images, « à consulter à nouveau les énigmatiques considérations de Foucault à propos des *Ménines* plutôt que d'aller lire les traités de psychologie les plus récents » (« Prospect... », *op. cit.*, p. 40). Dans le même style, Carroll a tracé un parallèle méthodologique entre les interprétations psychanalytiques de films et l'astrologie (*Theorizing... op. cit.*, p. 327).

26 Ainsi Carroll s'oppose-t-il vertement à Torben Grodal, dont le livre *Moving pictures: a new theory of film genres, feelings, and cognition* (Oxford University Press, 1999) est l'un des plus connus du champ.

27 Dans l'introduction à leur *Film Theory and Philosophy* (*op. cit.* p. 3), R. Allen et M. Smith rangent Carroll en compagnie d'E. Branigan et de Gr. Currie du côté cognitive, et non du côté *Analytic Film Theory*. Warren Buckland le classe de la même façon dans *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge U. Press, 2000. Pour un aperçu des dernières tendances du champ des *Evolutionary-Cognitive Film Studies*, qui montre que Carroll s'en écarte assez notablement, voir la revue *Projections. The Journal for Movies and Mind* (<http://www.berghahnbooks.com>).

28 John Mullarkey, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

29 Bordwell, avant-propos à *Theorizing...*, *op. cit.*, p. XII.

30 On retrouve la vision de Bouveresse. Pour prendre un exemple français très connu, Pierre Bourdieu, qui lui aussi était coutumier de ce genre de sacrifices stylistiques, a régulièrement essuyé des attaques qui interprétaient la pesanteur de son style comme le signe de défauts dans sa pensée.

31 Bordwell *ibid.* p. XI. On trouve le même souci chez tous les chercheurs anglo-saxons en cinéma utilisant la philosophie analytique, ainsi Ian Jarvie, qui n'hésite pas à employer le terme de *frenchspeak* comme synonyme de vocabulaire ésotérique ! « Je refuse d'obliger le lecteur à avoir lu ce que j'ai lu et vu ce que j'ai vu pour comprendre ce que j'écris », dit Jarvie (*Philosophy of the film/Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge, 1987, p. XII-XIII).