

1895

Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue
de l'association française
de recherche
sur l'histoire du cinéma

François Bovier

En marge de l'avant-garde américaine : le groupe Pool

Chiara Tognolotti

L'alcool, le cinéma et le philosophe.
L'influence de Friedrich Nietzsche
sur la théorie cinématographique
de Jean Epstein

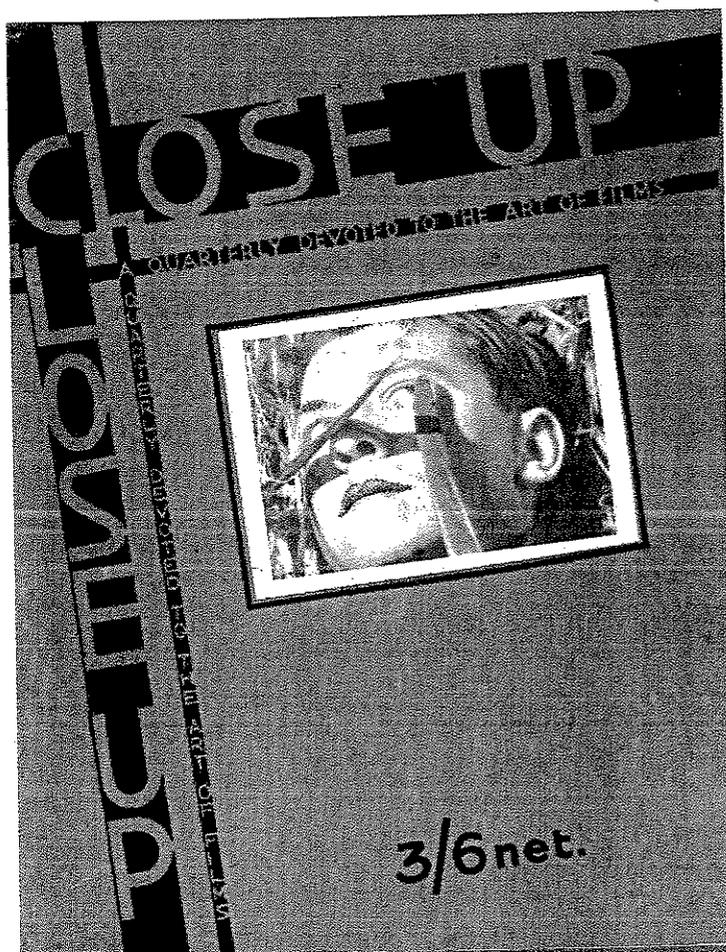
Anaël Pigeat

Martial Raysse, « peintre-cinéaste »

Archives

Catherine Papanicolaou.

La Fleur de l'âge. Chronique d'en
France ou l'échec d'une coproduction
internationale (Archives Pierre
Braunberger)



46
numéro

1895

1895 est publié avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication – Centre national de la Cinématographie – et du Centre national du livre (CNL).

Les manuscrits des articles, les commandes des publications de l'association et des anciens numéros de 1895, les demandes d'adhésion / abonnement doivent être adressés à :

AFRHC 15, rue Lakanal 75015 Paris

E-mail : afrhc@free.fr

www.afrhc.fr

Téléphone : boîte vocale.

Composez le 3672, puis *1 et

le numéro de la boîte : 01 47 97 55 42.

Directeur de la publication : **Laurent Mannoni**

Comité scientifique :

Richard Abel, Dudley Andrew, Janet Bergström, Gian Piero Brunetta, André Gaudreault, Tom Gunning, Leonardo Quaresima, Fernao Ramos, Vicente Sanchez-Biosca.

Comité de rédaction :

François Albera (secrétaire de rédaction),
Bernard Bastide (secrétaire d'édition),
Frédérique Berthet, Christophe Gauthier,
Laurent Le Forestier (secrétaire d'édition),
Giusy Pisano, Valérie Vignaux.

Conception graphique : **Régis Lindeperg**
assisté de **Anne Barrois**

Mise en page : **atelier Patrix**

Traductions : **Tami Williams**

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma

Association fondée en 1984

Jean Mitry (+), président de 1984 à 1988

Raymond Chirat, président de 1988 à 1992

Jean-Pierre Jeancolas, président de 1992 à 1996

Jean A. Gili, président de 1996 à 2001

Michel Marie, président de 2001 à 2005

Conseil d'administration :

François Albera, Bernard Bastide, Frédérique

Berthet, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Alain

Carou, Christophe Gauthier (secrétaire

général), **Jean A. Gili, Laurent Le Forestier,**

Laurent Mannoni (président), **Michel Marie,**

Giusy Pisano, Valérie Pozner, Laurent Véray

(vice-président), **Valérie Vignaux** (trésorière)

ISSN : 0769-0959

ISBN : 2-913758-46-0

Illustration de couverture :

Couverture de *Close Up* vol.8 n° 1, mars 1931,

photo de *Flamme blanche* de Charles Dekeukeleire.

Collection particulière.

1895 /
n° 46
juin
2005

2

L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein

par Chiara Tognolotti

La reconstruction d'un « chantier intellectuel » : le fonds Epstein

Conservé aux archives de la Bibliothèque du Film (BiFi), le fonds Epstein se révèle une importante source primaire pour reconstituer la genèse de la théorie du cinéma élaborée par Jean Epstein. Le fonds contient matériaux manuscrits (écrits inédits, notes et fiches de lecture, correspondance) et matériaux imprimés – surtout des documents relatifs aux tournages des films. La source principale de cette recherche tient en fiches de lecture, qui occupent 11 des 90 boîtes composant le fonds et qui contiennent des résumés commentés d'ouvrages consultés par le metteur en scène¹ ; c'est de ces lectures qu'Epstein tire les idées fondamentales qu'il réélaborera dans ses textes publiés. Notre sujet dans cette étude portera en particulier sur les fiches consacrées à l'œuvre de Friedrich Nietzsche, auteur qui, comme on verra, acquiert une importance significative dans l'ultime élaboration théorique epsteinienne.

Ce fonds d'ampleur considérable a d'abord été ordonné par la sœur du metteur en scène, Marie Epstein, puis il a été confié à la Cinémathèque française, enfin à la BiFi. Plusieurs indices conduisent à penser que la plupart des notes ont été écrites pendant les années ultérieures à 1946.

Elles sont rédigées sur le *verso* (quelquefois également le *recto*) de fiches de carton qui paraissent avoir fait partie du catalogue d'une bibliothèque : sur le *recto* une grille indique auteur et titre des ouvrages de divers genres, l'indication du volume et la date de sa paru-

¹ Les classeurs consacrés aux notes des lectures sont catalogués ainsi dans le fonds : boîtes EPSTEIN 2B1 à EPSTEIN 10B9 (notes) ; EPSTEIN 106B26 à EPSTEIN 110B26 (cahiers et notes) ; EPSTEIN 114B27 ; pour ce qui concerne les écrits de jeunesse, boîtes EPSTEIN 111B26 à EPSTEIN 113B26. Dans ma thèse de doctorat j'ai examiné toutes les notes epsteiniennes, en cherchant à donner un cadre complet de la formation du cinéaste : voir Chiara Tognolotti, « Jean Epstein 1946-1953. Ricostruzione di un cantiere intellettuale », Tesi di dottorato, Università di Firenze, 2003.

1895 /
n° 46
juin
2005

37

études

tion (mois et année). Or toutes les fiches se réfèrent à l'année 1946. Cet élément fait supposer une datation *post quem* : dans presque tous les cas l'écriture d'Epstein se superpose aux notations de la bibliothèque : les notes ont donc certainement été rédigées après les dates notées, quand les fiches (faisant sans doute partie du catalogue de quelque bibliothèque que le metteur en scène devait réorganiser² ; si une écriture différente des fiches atteste de mains différentes, quelques-unes des fiches sont de la main d'Epstein) n'étaient guère utilisées.

Le témoignage de Marie Epstein joue en faveur de l'hypothèse post 1946, car, dans un long interview donné à Pierre Leprohon, elle décrit ainsi les dernières années de vie de son frère, après la réalisation du *Tempestaire*, tourné au début 1947 :

Sa santé freinait son activité. Il marchait difficilement [...]. Il passait son temps à lire et à écrire. Levé à cinq ou six heures tous les jours, il écrivait toute la matinée. C'est au cours de ces dernières années qu'il a rédigé ou remanié ses ouvrages sur le cinéma *Esprit de cinéma* et *Alcool et cinéma*. [...] Il lisait énormément et toujours en prenant des notes : « Je ne sais pas lire autrement qu'un crayon en main », disait-il. Il a laissé un volume de notes de lecture sur les sujets les plus divers, dans lesquels il prenait souvent à partie, en termes violents, l'auteur avec lequel il se trouvait en désaccord. Parmi ses auteurs préférés, on trouvait alors : De Broglie, Montaigne, Diderot, Cabanis et tant d'autres... [...] Il constituait ainsi une sorte d'encyclopédie universelle s'étendant à tous les domaines : sciences, arts, religions, sociologie, criminologie...³

Les fiches peuvent donc être rapportées avec quasi certitude à la période qui va de la moitié de 1947, à la fin du tournage du *Tempestaire* et pendant la rédaction du *Cinéma du diable*, jusqu'aux dernières années de la vie du metteur en scène, disparu en avril 1953.

Dans ces notes, d'ampleur inégale – on va de quelques lignes à 50 fiches – Epstein procède en résumant l'œuvre qu'il lit et en transcrivant, parfois, de grands morceaux, plus souvent de brèves citations ou des aphorismes ; il y ajoute des notes qui renvoient à sa réflexion sur le cinéma ou qui expriment son opinion, souvent âpre, sur ce qu'il lit. Il s'agit d'une lecture qui est dans la plupart des cas orientée : Epstein a une idée du cinéma fort précise, en conséquence il extrait des études qu'il aborde les seuls éléments utiles à sa réflexion, et

² Pendant la guerre, tous les biens de la famille Epstein sont confisqués par la Gestapo ; avec sa sœur il se rend d'abord à Vichy, puis, début 1944, à Lyon, ville où il avait été étudiant en médecine et où il est désormais responsable, pour la Croix Rouge, des services de la bibliothèque destinés aux prisonniers de guerre. La guerre terminée, le metteur en scène retourne à Paris, chargé, encore de la part de la Croix Rouge, de réorganiser le service des bibliothèques de la capitale. Voir Laura Vichi, *Jean Epstein*, Milano, Il Castoro, 2003, ouvrage fondamental pour la reconstruction de la biographie epsteinienne.
³ Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, 1964, pp. 62-63.

néglige toutes les idées qui ne correspondent pas à sa pensée. À cet égard, on a fréquemment procédé, dans l'analyse, à une comparaison entre le texte original et les notations epsteiniennes, pour essayer de comprendre le travail que le metteur en scène fait sur les textes : c'est-à-dire de quelle façon il lit et assimile (ou repousse) les œuvres auxquelles il se consacre.

Un exemple : les notes de lecture relatives à Nietzsche et la théorie du film dans *Alcool et cinéma*

Dans la théorie d'Epstein qu'on peut lire dès son texte de jeunesse, *la Lyrosophie*, et qui revient dans les écrits de la maturité, à partir d'*Intelligence d'une machine*⁴, la société de son temps est caractérisée par la diffusion du rationalisme dans toutes les branches du savoir et des activités humaines. Pour le metteur en scène, tous les esprits peuvent être définis comme étant pénétrés d'intellectualisme et voués au « culte du nouvel arcane : la toute-puissance et l'infaillibilité de la raison »⁵. C'est le triomphe de la raison dans sa perfection symétrique et dans l'ordre sévère qu'elle grave dans l'univers⁶. Epstein est convaincu que tout cela a inhibé la partie de l'esprit humain qui, au contraire, vise au domaine du sentiment et de l'affectivité ; et que c'est un mérite du cinéma d'avoir affaibli la structure rationnelle de la conscience en la dirigeant à nouveau vers sa composante non rationnelle.⁷ Avec de telles prémisses, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi le metteur en scène a choisi dans ses lectures philosophiques un auteur tel que Friedrich Nietzsche, même si – il faut le dire d'emblée – Epstein approfondit l'étude du philosophe allemand sans en consulter directement les œuvres. La pensée de Nietzsche lui parvient à travers des ouvrages de vulgarisation – tels que le texte de Ducassé *les Grandes Philosophies* (Paris, PUF, 1941) et le

4 Jean Epstein, *la Lyrosophie* (La Sirène, 1922), dans *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Seghers, 1974 ; *L'intelligence d'une machine* (Jacques Melot, 1946), dans *Écrits sur le cinéma*, vol. II, Paris, Seghers, 1975.

5 *Alcool et cinéma* (ca 1946-1949), dans *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 191 ; sur ce thème voir le paragraphe intitulé « Crise de raison », pp. 187-194.

6 « Nous sommes du portefaix à l'académicien, tous, devenus si profondément et si naturellement cartésiens que nous avons à peine conscience de l'être », *ibid.*, p. 23.

7 Voir les pages où Epstein relit, dans cette perspective, l'histoire de la philosophie : « Avec un immense succès, Descartes avait lancé son slogan orgueilleux : la raison a toujours raison. Aujourd'hui, cette dictature se trouve débordée d'un peu partout, dans une conjoncture où le développement du cinématographe et de sa mentalité intuitive accompagne l'éclosion de systèmes plus ou moins non cartésiens ou transcartésiens, en géométrie, en mécanique, en physique, en philosophie générale » (*Esprit de cinéma*, dans op. cit., p. 23).

1895 /
n° 46
juin
2005

39

études
sur le cinéma et le philosophe.
L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique
de Jean Epstein à travers les notes du Fonds Epstein

*Dictionnaire encyclopédique Quillet*⁸ – mais surtout avec la lecture de *Pour connaître la pensée de Nietzsche* (Paris, Bordas, 1945) de Willy Baranger, une synthèse brève mais, somme toute, complète de la pensée nietzschéenne⁹. Dans ses lectures, Epstein se réfère fréquemment à des textes de vulgarisation (tels les volumes de la série *Que sais-je ?*) ou encyclopédiques, en renonçant à la lecture directe de l'auteur ; sans doute l'une des principales motivations de ce choix tient aux conditions dans lesquelles Epstein travaille dans l'immédiat après-guerre : comme on vient de voir, la bibliothèque qu'il a à sa disposition pour étudier est celle de la Croix Rouge, manifestement peu fournie, et aux collections disparates et certainement pas spécialisées.

C'est en général la philosophie nietzschéenne comme pensée de la contradiction et de l'absence de systématisme, construite par métaphores et illuminations qui travaillent sur une écriture riche en images et fondée sur la sécheresse de l'aphorisme, qui attire Epstein. Celui-ci n'aime pas les grands systèmes métaphysiques élaborés par les grands philosophes, de Platon à Hegel, qu'il taxe de « galimatias moyenâgeux », « chinoïseries » et « logomachies terribles » n'ayant rien à voir avec la réalité¹⁰.

Ce qu'intéresse plus particulièrement Epstein chez le philosophe allemand ce sont surtout deux thèmes. D'une part *la Naissance de la tragédie*¹¹, qui met en lumière la conflictualité essentielle du réel et exprime la valorisation de l'impulsion irrationnelle, « dionysiaque » de l'être, qui représente le chaos sur lequel se fonde l'existence, opposé à l'élément « apollinien », dominé par l'intellect et la volonté d'imposer des formes harmonieuses et ordonnées à l'irrégularité foncière de l'univers. D'autre part, la critique que Nietzsche adresse à la fois à la rationalité socratique et à la métaphysique de tendance platonique-chrétienne, qui dominant la culture européenne et que le philosophe dénonce comme expression des « mensonges millénaires », c'est-à-dire de mystifications idéologiques n'ayant aucune valeur de vérité¹².

⁸ *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, publié sous la direction de Raoul Mortier, avec la collaboration et le concours de professeurs, d'instituteurs, de techniciens et des personnalités les plus éminentes du monde entier, Paris, A. Quillet, 1934.

⁹ Epstein, Notes sur W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, EPSTEIN 4B3, enveloppe 9.

¹⁰ Voir, par exemple, les notes sur Jean Wahl *Tableau de la philosophie française* (Paris, Fontaine, 1946 ; EPSTEIN 4B3).

¹¹ Friedrich Nietzsche, *la Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, 1940.

¹² Ici Epstein se réfère en particulier aux œuvres qualifiées de « deuxième phase » de la pensée du philosophe, c'est-à-dire aux textes qui vont de *Humain, trop humain* (1878) au *Zarathoustra* (1883-1885).

La Naissance de la tragédie et la nature dialectique du réel

Le premier aspect qu'Epstein admire dans la pensée de Nietzsche et qu'il transcrit dans ses notes est, on l'a dit, l'opposition entre les dimensions apollinienne et dionysiaque :

Contraste avec la conception classique goethéenne de la sérénité grecque... À côté de cette sérénité, Nietzsche révèle violence, démesure, brutalité et considère cette part dionysiaque comme primordiale. [...] L'inégalité nécessaire. La vie veut la lutte et l'inégalité. Il faut mépriser les petites joies, les petits bonheurs, le juste milieu, la tranquillité. Valoriser l'éphémère, l'instant, le devenir, par opposition à l'éternité statique. [...] Tous les phénomènes sont les manifestations d'une seule réalité profonde : la vie : de la division de la vie en forces opposées au conflit perpétuel. Si l'esprit de lourdeur prédomine, la vie se fige, l'évolution et le devenir cessent. C'est la mort. La vie est une dialectique ((Action à deux)). Selon l'intuition d'Héraclite, le conflit est le père des choses. Apologie de la contradiction¹³.

Epstein utilise la distinction tracée par Nietzsche entre l'apollinien, statique et uniforme, et le dionysiaque, sensible et vital, pour la traduire dans son horizon de pensée et y voir la confirmation de son idée d'un univers divisé entre la conservation – qu'il lit en termes négatifs – et le devenir incessant, facteur actif de créativité et de renouvellement. Ainsi traduit-il l'opposition nietzschéenne apollinien/dionysiaque dans l'opposition équivalente Dieu/Diable, qu'il rend explicite (dès le titre) dans les pages de son *Cinéma du diable* :

Tantôt bon, tantôt mauvais, Dieu est la force de ce qui a été, le poids de l'acquis, la volonté conservatrice d'un passé qui entend perdurer, immuable dans le présent et dans l'avenir. Dieu est la tradition, la coutume, la loi, qui se prétendent inamovibles parce qu'appuyées sur des postulats ancestraux, sur des mythes archimillénaires [...]. Tantôt mauvais, tantôt bon, le Diable personnifie l'énergie du devenir, l'essentielle mobilité de la vie, la variance d'un univers en continuelle transformation, l'attrait d'un avenir différent et destructeur du passé comme du présent.¹⁴

¹³ Epstein, Notes sur W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, op.cit., cc. 5, 18, 23. En ce qui concerne les critères de transcription, on a adopté un critère conservatif qui respecte les signes graphiques utilisés par le cinéaste dans ses notes. Dans ces dernières on peut identifier trois niveaux d'indications graphiques, auxquels Epstein reste toujours fidèle : quand il résume le contenu de l'œuvre qu'il lit, il ne pose pas d'indications ; quand il en transcrit littéralement des passages, il met le texte entre guillemets anglais (" "); quand il insère ses notations (ses opinions sur ce qu'il lit, souvent avec une référence au cinéma) il utilise une double parenthèse (()). Les indications de notre crû sont signalées entre crochets.

¹⁴ *Le Cinéma du diable*, dans *Écrits sur le cinéma* vol. 1, op. cit., pp. 343-344.

1895 /
n° 46
juin
2005

41

études
Le cinéma et le philosophe.
L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique
de Jean Epstein à travers les notes du Fonds Epstein

1895 /
n° 46
juin
2005

42

À travers la personnification du conflit staticité/devenir (où c'est évidemment le deuxième terme qui a un caractère positif) dans l'opposition Dieu/Diable, qui rappelle la dichotomie Apollon/Dionysos posée par Nietzsche, Epstein exprime la nécessité d'un renouvellement foncier et complet de la connaissance qui refuse l'excès de civilisation provoqué par la science et la raison, en faveur de l'explosion du chaos énergétique de la vie ; nécessité qu'il repère dans la conviction nietzschéenne de l'édification d'un « mythe nouveau », susceptible d'ébranler les modes gnoséologiques usuels :

L'intellect, pendant des millénaires, a donc été formé à l'école de l'erreur ((Et ça continue!)), n'a pu subsister que grâce à l'erreur. Mais bientôt l'instinct de conservation se heurta aux erreurs qu'il avait lui-même accréditées. Et il se heurta à son dérivé, l'instinct de connaissance et de vérité ((vérité-erreur)). Qui sait si, aujourd'hui, l'humanité n'a pas besoin d'un renouvellement formidable de ses erreurs, d'un mythe nouveau ((d'où surréalisme et ciné surréaliste))¹⁵.

Ce mythe, c'est donc le cinéma, qui est, comme le dit Epstein, le seul instrument susceptible de diriger l'esprit humain dans la direction la plus vraie, la « dionysiaque » ou la « diabolique » :

Nietzsche exprime un « mal du siècle » : la perte du dionysisme, perte de dynamisme, nihilisme européen, décadence civilisée. Il veut retrouver la vie dionysiaque, la revaloriser. Pessimisme fort et transitoire. Pessimisme = étape vers la guérison. Crise de croissance de l'humanité trop intellectualisée, trop rationalisée. Faire remonter la tendance dionysiaque (irrationnelle) contre la tendance statique (rationaliste, rationalisante). Il faut maintenir le conflit des deux, et dans ce conflit, la raison (apollinienne) devenait trop forte et conduisait à la mort. "L'humanité malade a perdu le sens du conflit" et elle est dominée par l'esprit de lourdeur ((Rôle du ciné dynamisant, irrationalisant))¹⁶.

Revient ici l'idée d'un renouvellement profond du savoir qu'Epstein avait déjà entrevue dans le concept de « lyrosophie » et qu'il retrouve comme l'un des fondements de la pensée de Nietzsche : le cinéma, « instrument de déraison », doit tendre à fonder la connaissance sur une nouvelle base, celle de la primauté de l'irrationnel. Le cinéaste est à la recherche d'une connaissance qui donne la juste importance aux deux composantes – apollinien

¹⁵ Notes sur W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, op.cit., c. 11.

¹⁶ *ibid.*, c. 25.

et dionysiaque, comme le dit Nietzsche – formant l'âme humaine et il écrit, dans *Alcool et cinéma* :

Affolée d'orgueil par ses succès, devenue là tout à fait déraisonnable, la raison a renié cette dépendance [de l'irrationnel], a voulu s'en affranchir et, même l'inverser. [...] Ce malaise appelle une restauration des valeurs irrationnelles, instinctives et affectives, ce qui ne peut aller sans réhabilitation de l'originalité individuelle [...].¹⁷

Restauration de l'irrationnel devant la stérilité improductive de l'excès de rationalité, voilà donc la première leçon que le metteur en scène apprend du philosophe allemand.

C'est ensuite le profond scepticisme que Nietzsche exprime à l'égard de la métaphysique, quelle qu'elle soit, qui frappe Epstein. Il transcrit en effet les parties du texte où il trouve exposée la condamnation nietzschéenne soit de l'acceptation acritique de la vérité proposée par la science, soit du rationalisme socratique, coupable tous deux, aux yeux du philosophe, de transformer l'existence concrète de l'homme en abstraction et de rester plongés dans une conception théologique de la raison :

La philosophie repose sur un certain nombre de préjugés de base : la foi en la logique... et c'est un optimisme... La métaphysique est un sous-produit de la religion. Le concept de la chose en soi n'a peut être aucun sens... "Digne d'un rire homérique". La métaphysique doit rentrer dans l'histoire comme une forme périmée d'activité humaine ((Mais tout est métaphysique, la science aussi)). [...] Aucune religion n'a jamais contenu aucune parcelle de vérité. "Le christianisme est une antiquité", "une antiquaille". Toute notre morale, tous nos jugements sur le bien et sur le mal sont erronés. Relativité de la morale.¹⁸

Le cinéaste interprète la pensée du philosophe à partir de son profond scepticisme. Aucune connaissance n'est possible ; il n'existe pas de faits, mais seulement des interprétations, et rien ne distingue la vérité de l'erreur :

Nietzsche met en doute la valeur de la philosophie et de la pensée ; met en doute l'adéquation de la chose et de l'esprit, c'est-à-dire la vérité même de son essence. [...] La vérité et la certitude ne sont que des phénomènes de croyance. Rien d'intrinsèque ne distingue la vérité de l'erreur¹⁹.

¹⁷ *Alcool et cinéma*, op. cit., p. 258.

¹⁸ Notes sur W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, op.cit., c. 9.

¹⁹ *Ibid.*, c. 1.

Epstein trouve ici, transposée sur un plan philosophique, l'idée d'un ébranlement de la confiance absolue dans la logique cartésienne et kantienne et la conviction de la valeur purement esthétique de la science et de la métaphysique (comme il le note « Tout système philosophique n'a de valeur qu'esthétique [...] ou relativement progressiste. Impossibilité d'une connaissance philosophique objective »)²⁰. idée qui lui a été suggérée aussi par la lecture des œuvres du mathématicien Henri Poincaré :

« Les mathématiques, c'est un bout esthétique », H[enri] P[oincaré] ((T[rès] B[ien]!)) ((Effectivement, les math[é]matiques) ont pour but de créer, d'imaginer l'harmonie fondamentale de l'univers)).[...] Comparaison du mathématicien et du peintre qui peint d'après modèle mais qui harmonise les couleurs ((le mathématicien harmonise les relations, les lois, les symétries, les identités... c'est de l'art, au fond, tout cela, de l'esthétique))²¹.

Selon Epstein, l'homme recherche l'harmonie au-dessous de la variété, l'ordre sous-tendu au chaos ; de cette recherche naissent l'art et la science, qui ont des méthodes analogues :

La plus haute volupté des hommes est l'appréhension, sous l'infinie variété des choses, de rapports mathématiques simples. Faite sensation, elle est art ; faite concepts, elle est science...²²

De manière significative, Epstein s'éloigne de Nietzsche quand celui-ci postule la possibilité d'obtenir un savoir nouveau, une fois détruites les mythologies et les croyances du passé. C'est un concept, celui de la révélation de l'existence d'un homme supérieur tracé dans *Ainsi parla Zarathoustra*, qu'Epstein transcrit en notes pointillées de scepticisme :

Savoir joyeux, équilibré, positif ((!!!???)). [...] Ce grand bouteur du "grand Midi", de la révélation de l'homme supérieur, c'est, pour Zarathoustra, en point final : d'aller roupiller sur l'herbe, sous un pommier !!!! [...] L'erreur de Nietzsche, son optimisme, c'est de croire qu'il y a une solution et lui, il n'en trouve finalement qu'une : roupiller²³.

Assimilant à un joyeux « roupiller sur l'herbe » la théorie de l'*Übermensch*, Epstein tourne en ridicule l'optimisme de cette partie de la pensée nietzschéenne. Il note le caractère excessivement volontariste de l'idée de volonté de puissance et la condamne comme une

²⁰ *Ibid.*, c. 2.

²¹ Notes sur H. Poincaré, *Valeur de la science*, EPSTEIN 4B3, enveloppe 13, c.6.

²² Notes sur M. Ghyska, *Tour d'horizon philosophique*, EPSTEIN 2B1, enveloppe 3, c. 6.

²³ Notes sur *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, *op. cit.*, c. 19.

1895 /
n° 46
juin
2005

45

études
Laurent le ciné et le philosophe.
L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique
de Jean Epstein à travers les notes du Fonds Epstein

nouvelle version de la métaphysique. Le cinéaste n'admet aucune possibilité d'arriver à un savoir « joyeux, équilibré, positif » et de cueillir le vrai sens de la vie et de l'être : pour lui, on l'a vu, une telle connaissance n'est pas réalisable sinon à travers le cinéma. Seul le film est capable de se faire expression du renouvellement continu de l'être, donc ce n'est qu'à travers le film que l'on peut obtenir la connaissance nouvelle qu'Epstein désire :

Mais, le cinéma est un merveilleux appareil à nous sortir de nous-mêmes et du monde, dans lequel nous croyons vivre. Non seulement dans les aperçus les plus originaux qu'il offre, ceux dus à l'inversé, au ralenti, à l'accélééré, mais jusque dans les films les plus ordinaires, l'écran présente une figure d'univers comme exempt de la décrépitude égalisante, comme, au contraire, continuellement rajeunissant, parce qu'en incessant accroissement de sa diversité²⁴.

1895 /
n° 46
juin
2005

Le cinéma comme « agent de dérationnalisation » : vers la « pensée visuelle »

46

Le cinéma comme facteur dynamisant et porteur d'irrationalité face à une époque dominée par l'excès de raison : c'est sur ces thèmes qu'Epstein commence à réfléchir en lisant Nietzsche pour aller les développer ensuite dans ses œuvres, surtout *Alcool et cinéma*. Comme on le sait, l'auteur de *la Naissance de la tragédie* condamne la décadence de la civilisation moderne, qui retient la vitalité et l'instinct de l'individu en l'éparpillant dans l'indistinction informe de la masse. Le cinéaste réélabore cette idée et note que la diffusion et le triomphe de la raison ont déclenché un procès de standardisation des esprits : l'existence de l'homme contemporain est, à chaque moment, soumise à un ordre rationnel qui contrôle chaque geste, efface la personnalité de l'individu et le transforme en « un automate, un robot, en qui personnalité serait vice rhédibitoire, et fantaisie, péché mortel »²⁵. On est donc face à une « crise de la raison », à un excès de rationalisme qui a provoqué un « demi-esclavage matériel » et un « nivellement moral »²⁶ : pour réagir, il faut que l'homme sache récupérer les domaines de l'imagination et du rêve, de l'irrationnel et de la poésie. Epstein s'inspire encore une fois du désir de Nietzsche de revenir à l'esprit-dionysiaque²⁷ et voit dans le cinéma l'instrument qui sait se faire le vecteur d'une nouvelle irruption de l'irrationnel dans les contraintes de la civilisation contemporaine. Le cinéma, technique plus

²⁴ *Alcool et cinéma*, op. cit., p. 223.

²⁵ *Ibid.*, p. 191.

²⁶ *Ibid.*, p. 192.

²⁷ « L'esprit dionysiaque est le seul remède contre le pessimisme et la déliquescence des instincts, qui règne depuis Socrate » (Notes sur W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, op. cit., c. 6).

populaire et plus diffusée que la poésie, et pour cela capable de toucher un plus grand nombre de personnes, est vu par le metteur en scène comme un antidote, une « satisfaction mentale de remplacement », qui fonctionne comme agent de livraison face à une domination du rationalisme désormais intolérable pour l'homme ordinaire²⁸. Le film devient ici, pour Epstein, une sorte de thérapie psychique de masse qui répond au besoin d'évasion, peut-être grossier, certainement intense, des spectateurs. Dans cette perspective le cinéma est une « rêverie préfabriquée », un produit industriel qui vise au divertissement mais qui sait aussi miner les fondations du savoir le plus commun :

Non seulement le cinéma remédie, comme à des migraines, aux symptômes névrotiques de la civilisation, [...] mais encore, plus profondément, plus généralement l'influence du film ronge le système d'interdiction lui-même. Si ce système est le grand organisateur de la culture savante, le cinéma prend l'importance d'être le propagateur le plus efficace d'un contre-courant romantique à effet de freinage, d'un courant aussi de jouvence, renvoyant le savoir à l'école de l'étonnement, à un recommencement perfectionné d'une expérience radicale : celle de la vue²⁹.

Epstein est convaincu que seule l'introduction d'une pensée visuelle, donc pré-verbale, riche en émotivité, peut lutter contre l'invasion galopante de la raison ; et le cinéma est, à son avis, l'instrument apte – et même plus : le seul possible – pour aboutir à ce type nouveau de communication sentimentale. Le film, « propagateur de culture irrationnelle », sait transmettre des images qui rejoignent d'une manière immédiate, et pour cela fort efficace, l'esprit humain sans qu'il y ait besoin de les traduire – et donc de les rendre abstraites – en mots : voilà ce qu'Epstein nomme la « pensée visuelle ». La « pensée visuelle » vient du fondement technique du cinéma, c'est-à-dire de sa capacité de reproduire les images ; puisque riches en données concrètes, elles sont transmissibles avec une grande facilité et assimilables rapidement par l'esprit des spectateurs. En effet, dans l'opinion du cinéaste, la connaissance verbale entraîne un procédé d'abstraction – de la chose concrète au signe – qui, étant donné la lenteur que le mot exige pour être interprété et traduit à nouveau en

²⁸ « Cette préfabrication industrielle d'éléments de construction poétique, très actifs et très commodes, répond sans doute à un état de besoin du public, devenu plus avide de se créer de forts et fréquents mondes subsidiaires d'individualiste négation du monde pleinement vécu, dont le surpeuplement et l'accélération imposent un rigoureux rationnement des activités personnelles selon une primauté des intérêts collectifs » (« Le monde fluide de l'écran », dans *Écrits sur le cinéma* vol. 2, *op. cit.*, p. 172) ; mais voir également le paragraphe « Technique de poésie en quantité industrielle », dans *Alcool et cinéma*, *op. cit.*, pp. 247-253.

²⁹ *Ibid.*, p. 172.

images, prive la communication de son efficacité ; au contraire, la force instinctive du langage cinématographique transmet les images à l'esprit d'une manière évidente et immédiate et elle provoque une connaissance intense, parce que sentimentale, du réel :

Tandis que le discours raisonné chemine lentement, mot à mot, une grande simplicité et une grande vitesse de transmission évitent le dépouillement critique à la langue visuelle du cinéma, dont les images gardent toute leur richesse de signification concrète et de valeur sentimentale corollaire, pour convaincre les spectateurs par évidence immédiate et pour les émouvoir par foudroyante sympathie³⁰.

1895 /
n° 46
juin
2005

L'idée d'une complication du processus verbal face à une construction du savoir qui unit rapidité et force des sentiments est suggérée à Epstein, une fois encore par la pensée de Nietzsche. Le cinéaste transcrit un passage qui rapporte la distinction entre deux types de connaissance possibles :

48

Premier type de connaissance qui ramène l'inconnu au connu, à l'habituel. Science, connaissance verbale. Langage qui traduit les idées en signes d'échange. [...] Mais "la pensée qui devient consciente, ne représente que la partie la plus intime, disons la plus superficielle, la plus mauvaise, de tout ce qu'on pense". La connaissance du langage et de la conscience est donc fautive. "Son origine et son utilité sociales l'empêchent d'atteindre autre chose que des conceptions grossières habituellement utiles à la société" ((affinement de la transmission sociale par le langage rituel du ciné)). Deuxième type de connaissance, recherche les choses en ce qu'elles ont de non habituel, d'inquiétant, de problématique ((surréalisme-transmutation ciné)). Connaissance non systématique ((irrationnelle)) par définition. Si elle était un discours cohérent, elle serait suspecte de fausseté. Elle sera bien forcée de se servir du langage, mais de façon plus souple, plus mobile que la première connaissance ((Langage visuel ciné))³¹.

Dans la perspective du metteur en scène, le film sait voir la complexité du réel parce qu'il le reprend dans sa multiplicité de formes. Le « langage visuel » laisse intacte la pluralité du monde parce qu'il n'est pas contraint, comme le langage verbal, de le traduire avec les mots, ce qui entraîne une simplification inévitable : l'enregistrement de la caméra ne transforme pas les images en concepts mais elle les laisse intactes dans leur complexité de forme, figure, mouvement. La langue visuelle est universelle parce qu'elle évite la complication

³⁰ *Alcool et cinéma, op. cit.*, p. 198.

³¹ Notes sur W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche, op.cit.*, c. 14.

linguistique, et immédiate parce qu'elle n'a pas besoin des abstractions de la logique pour être comprise. Riche en données concrètes, immédiatement reconnaissables et utilisables par l'esprit et la mémoire, la communication cinématographique rejoint le spectateur et l'émeut profondément :

Très simple, à peine construite grammaticalement, la séquence d'un découpage n'a guère besoin d'être analysée selon la logique, pour pénétrer de son sens le spectateur et l'émouvoir. Ignorant les ambiguïtés, les faux sens possibles, toutes les surcharges de l'étymologie, toutes les interférences savantes de la syntaxe, une suite d'images n'est pas tenue de passer longuement par le crible déchiffreur de la raison. Elle glisse très vite à travers la critique, elle convainc immédiatement. Les preuves que donne le film sont toujours, par évidence, indiscutables, irraisonnées. L'assurance que propage le film n'est jamais intellectuelle, mais sentimentale³².

De tout cela naît une communication non de la pensée, mais du regard. La pensée du cinéma est donc selon Epstein une pensée de l'œil, qui juxtapose la poésie à la science et la vision au raisonnement :

À hanter les salles de cinéma, le public désapprend à lire et à penser comme il lit ou écrit, mais il s'habitue à ne faire que regarder et à penser comme il voit. [...] À la science par raisonnement, lente, abstraite, rigide, vient se mêler la connaissance par émotion, c'est-à-dire par poésie, rapide, concrète, souple, recueillie surtout par le regard³³.

Apparaît ici l'idée d'une compréhensibilité et fonctionnalité majeures du voir face au savoir, et du sentir face au raisonner. La vue est le sens qui, historiquement pour Epstein, préside aux communications humaines³⁴ ; elle est un sens qui enchaîne les concepts en suivant le principe de l'analogie, c'est-à-dire selon les affinités sentimentales plutôt que la logique rationnelle du discours verbal. Comme l'avait suggéré déjà la décomposition du temps et de l'espace en cellules discontinues effectuée par la caméra³⁵, au cinéma, la rigueur du principe d'identité s'affaiblit et laisse place au principe d'analogie, plus ouvert et pluriel. Le regard, rapide et empathique, rassemble les mouvements des sentiments dans des associations analogiques immédiates et instinctives, et le cinéma nous rappelle que

³² *Esprit de cinéma*, op. cit., p. 19.

³³ *Le Cinéma du diable*, op. cit., p. 410.

³⁴ Voir « La civilisation de l'image » dans *Écrits sur le cinéma*, op. cit., pp. 140-145, et *Alcool et cinéma*, op. cit., pp. 182-187.

³⁵ Voir *Le Cinéma du diable*, op. cit., passim.

L'analogie est le premier mode de l'intelligence et le plus fertile en compréhension, souvent d'autant plus fertile qu'il est utilisé de façon plus libre, plus lâche ; que l'analogie, injustement décriée par le fanatisme rationaliste, comme un acte primitif de pensée, un jugement enfantin et douteux, reste toujours l'acte primordial de pensée, le jugement par excellence et, somme toute, le seul possible³⁶.

La « pensée visuelle » typique du cinéma est donc, dans la théorie epsteinienne stimulée par des suggestions nietzschéennes, un instrument de rééquilibre entre l'hypertrophie de la dimension rationnelle et le manque du domaine affectif, à travers la substitution du principe d'identité par le critère analogique. En souhaitant une récupération d'une connaissance du réel qui dispose côté à côté l'intellect et l'urgence instinctive des sentiments. Epstein retrouve et définit à nouveau la notion de « lyrosophie » qu'il avait abordée dans ses écrits au début des années vingt et qu'il avait définie comme connaissance pénétrée soit de raison, soit d'émotivité. En s'inspirant de Pascal, en 1922, Epstein écrivait :

Le véritable plaisir de l'esprit, plaisir plein, est à la fois fin et géomètre, sentimental et raisonnable. Vous savez que le monde est d'une part sentiment, d'autre part raison, comme la pièce de monnaie a un côté pile et un côté face, un envers et un endroit. Mais c'est l'union de l'envers avec l'endroit, qui, seule, constitue entièrement une chose et vous donne son aspect véritable, complet, réel. [...] Je n'estime à sa juste valeur une machine que si je peux m'y émouvoir³⁷.

À travers l'étude de Nietzsche, Epstein aboutit donc à condamner la prétention de validité absolue qui appartient aux méthodes et à la logique traditionnelles. Par conséquent, le cinéaste suggère un genre nouveau de connaissance, en récupérant sa juvénile idée de lyrosophie, qui sache réintroduire l'élément irrationnel et qui ramène une condition d'équilibre dans un univers étouffé par les contraintes de la raison. Comme toujours chez Epstein, le cinéma est l'instrument privilégié de cette nouvelle condition de l'esprit. En effet, dans ses derniers textes, le cinéaste revient sur le passage, déjà évoqué dans *Intelligence d'une machine*, du cinéma vers la philosophie ; d'une recherche sur la possibilité que les images du film parviennent à donner au cinéma un statut philosophique et à le définir en termes d'instrument de connaissance. Si l'on dépasse l'aspect le plus superficiel du divertissement et de l'évasion, la vision du film peut conduire, selon le metteur en scène, à une « méta-

³⁶ *Alcool et cinéma*, op. cit., p. 221.

³⁷ *La Lyrosophie*, op. cit., pp. 18-19.

1895 /
n° 46
juin
2005

51

études
de cinéma et le philosophe.
L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique
de Jean Epstein à travers les notes du Fonds Epstein

morphose des mentalités », c'est-à-dire une modification foncière des modalités perceptives et cognitives de l'esprit humain : les derniers écrits epsteiniens, nourris par ses lectures, témoignent d'une enquête sur la nature du film comme loupe à travers laquelle observer et donner une lecture renouvelée du réel. Le vaste éventail des études epsteiniennes (dont on n'a ici examiné qu'un cas particulier) rend évidente la volonté du cinéaste d'étudier chaque aspect du savoir, de la science à la philosophie, de la littérature à la psychanalyse et à la religion. Epstein se propose d'examiner formes et instruments avec lesquels l'homme a essayé d'organiser sa conception du monde, dans une confrontation continue avec ce qui caractérise la vision du cinéma qui, d'une part, en définit le caractère d'instrument philosophique et, de l'autre, cherche la possibilité d'une méthode cognitive différente, propre à ramener l'homme à sa complexité originelle, faite, comme le veut la philosophie, de sentiment et de raison.

L'étude des fiches de lecture conservées dans le fonds Epstein se révèle donc une opération extrêmement fructueuse. La lecture des notes epsteiniennes laisse monter à la surface la trame d'idées, suggestions, réflexions à partir desquelles le cinéaste a tissé sa réflexion philosophique sur le cinéma et qu'il a traduite dans ses textes publiés. Au lecteur qui parcourt les milliers de fiches établies par Epstein, apparaît la construction complexe, stratifiée, quelquefois extravagante et même arrogante, toujours de grande acuité d'esprit, d'un « chantier intellectuel », au point qu'on a l'impression de voir littéralement la pensée du cinéaste naître et prendre forme. La difficulté et le charme de cette recherche consistent justement dans la tentative de distinguer, parmi tant de notes, idées, suggestions, ce qu'Epstein a retenu des auteurs qu'il a étudiés et la manière dont il a transformé leur propositions dans sa propre pensée ; le but ultime étant de comprendre les racines les plus profondes d'une réflexion sur l'essence du film qui compte parmi les plus articulées et les plus originales de l'histoire des théories du cinéma.

Remerciements à Vincent Guigueno pour l'iconographie.

1895 /
n° 46
juin
2005

53

études
L'École de cinéma et le philosophe.

L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique
de Jean Epstein à travers les notes du Fonds Epstein