

REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Jean Epstein, un projet d'enquête : "Le Cinéma du diable ?.."

Par Laurent Le Forestier

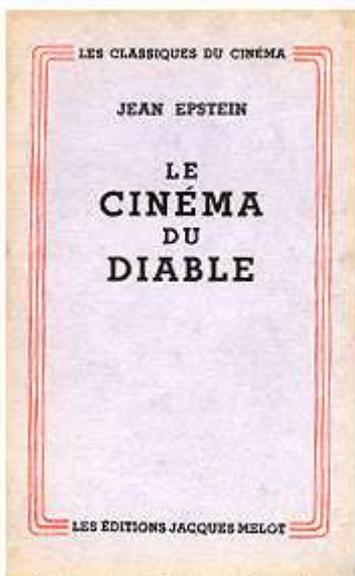
Parmi les documents issus du fonds Jean et Marie Epstein conservés à la BiFi, figure un projet d'enquête de Jean Epstein intitulé « le Cinéma du diable » datant probablement de 1951. En rapprochant ce projet d'enquête de l'essai théorique de Jean Epstein, « le Cinéma du diable », paru en 1947, Laurent Le Forestier rappelle au lecteur d'aujourd'hui l'extraordinaire modernité de l'oeuvre de Jean Epstein.

L'oeuvre théorique de Jean Epstein – immense, dans tous les sens du terme – repose en partie sur le double principe de la reprise et de l'approfondissement. De ses premiers textes (au début des années 1920) jusqu'aux derniers (peu de temps avant sa mort, en 1953), les mêmes idées reviennent, non pas par propension au ressassement mais plutôt pour les confronter à l'évolution du cinéma, à l'émergence de nouveaux concepts philosophiques, aux grandes découvertes scientifiques, etc. Epstein ne cesse de *remettre en cause* sa pensée, c'est-à-dire tout à la fois de la discuter et d'en examiner les fondements.

A cette reprise des idées s'ajoute parfois la circulation des titres. L'expression « l'intelligence d'une machine » ouvre un article publié en 1935 et devient plus tard le titre d'un livre (1946). De même, *Le Cinéma du diable* désigne à la fois un essai théorique de 1947 et un projet d'enquête¹ conçu vraisemblablement en 1951. Toutefois la seconde occurrence de ce titre est accompagnée d'une ponctuation qui en modifie le sens : *Le Cinéma du diable ?..*²

Comment ne pas voir dans cet ajout une volonté de remise en cause ? Pour comprendre cette démarche, il faut donc revenir au sujet du *Cinéma du diable*.

Qu'est-ce que le cinéma du diable



Le Cinéma du diable de Jean Epstein
édition originale de 1947

Pour Jean Epstein, le cinématographe serait une invention du diable, au sens médiéval de l'expression, parce que, par sa novation et ses caractéristiques, il pourrait générer une philosophie " antidogmatique, révolutionnaire et libertaire, diabolique en un mot³". C'est cette hypothèse que l'essai entend discuter avec une rigueur scientifique. Dans un premier temps, il s'agit de redéfinir les trois notions essentielles autour desquelles s'articule la réflexion : le diable, Dieu, le cinématographe. Pour mettre en évidence ce qui constitue, de son point de vue, la réalité ontologique du cinéma, Epstein revient sur le concept de photogénie, " fonction de la mobilité⁴ ". Voilà qui, déjà, associe le cinéma au diable puisque " la première qualité esthétique des images à l'écran⁵" est donc le mouvement, c'est-à-dire " le signe et le moyen du devenir⁶ " qui ne peut que s'opposer à Dieu, symbole de la permanence. Mais l'enjeu de cette réflexion est surtout de saisir les spécificités du cinéma comme moyen de représentation, d'en définir en un sens ce

qu'un théoricien contemporain d'Epstein, Louis Hjelmselv⁷ (qui ne sera traduit et publié en français qu'en 1968), appelle les matières de l'expression. Pour Epstein, le cinéma diffère radicalement du langage oral et écrit et si une analogie est envisageable, elle se situerait plutôt " entre le langage du film et le discours du rêve⁸". Le cinéma ne transcode pas le monde réel, pas plus qu'il ne l'enregistre : il en révèle une perception méconnue jusqu'alors en suggérant que l'espace, le temps et la causalité sont des données

subjectives et existent donc différemment pour chaque observateur.

Antériorité du *Cinéma du diable*

Cette démonstration constitue tout à la fois la synthèse, l'approfondissement et l'aboutissement des réflexions antérieures d'Epstein. En effet, la réversibilité du temps de l'expérience psychique et de l'expérience cinématographique était déjà, en partie, l'objet d'un texte de 1927 intitulé " Temps et personnages du drame ". L'idée que le cinéma ne reproduit pas le réel mais le multiplie se trouve formulée dans " La vue chancelle sur des ressemblances...⁹", en 1928. Enfin, cette conclusion essentielle, selon laquelle le



Un chien andalou, 1928 (photogramme)

© Les Grands films classiques, Paris, F.

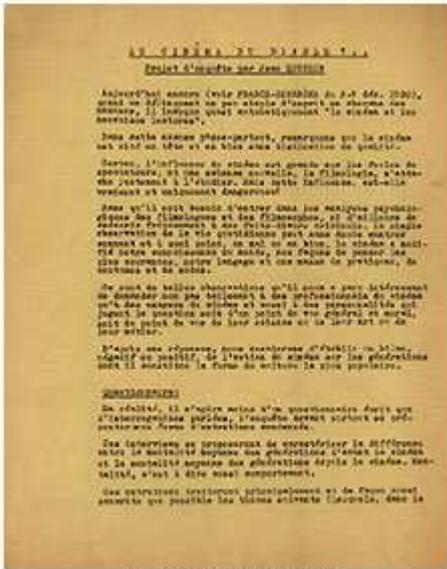
cinématographe est un instrument qui permet d'accéder à une réalité du temps imperceptible pour l'homme parce qu'il traite ensemble les quatre dimensions, trouve partiellement son origine dans le célèbre *Photogénie de l'impondérable* (1935). Revenant sur ce qu'il a déjà exprimé auparavant, Epstein réutilise logiquement les mêmes exemples pour illustrer son propos. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les rares films évoqués dans cet essai remontent, pour la plupart, aux années 1910 et 1920. Ils appartiennent principalement aux oeuvres de l'impressionnisme français (Delluc, L'Herbier, Gance, Dulac) et aux choix cinéphiliques de ce courant (Griffith, Chaplin, et *Cabiria*), élargis à quelques autres films d'avant-garde (*Un chien andalou* de Buñuel et *Le Sang d'un poète* de Cocteau). L'anecdote sur Mary Pickford pleurant, la première fois qu'elle se vit sur un écran, illustre bien cette circulation de références figées dans les sédiments d'une époque révolue puisqu'elle ouvrait déjà *Photogénie de l'impondérable*. D'évidence, Jean Epstein se passionne pour la théorie du cinéma mais ne s'intéresse guère aux films contemporains de ses derniers écrits, sans doute parce qu'ils n'actualisent et n'incarnent en rien ses propres réflexions. L'auteur du *Cinéma du diable* est un cinéophile qui a la tête ailleurs. Et le livre nous donne un bel aperçu de cet ailleurs, puisque l'on y devine aisément Epstein lecteur assidu d'ouvrages scientifiques et philosophiques¹⁰.

C'est d'ailleurs la manière dont *Le Cinéma du diable* articule réflexion sur le cinéma et philosophie scientifique qui en fait un ouvrage singulier et essentiel. La somme des remarques théoriques qu'Epstein a explicitées jusqu'alors l'amène à voir le cinéma comme la révélation visuelle du principe de la relativité mécanique, qui postule aussi, à sa manière, que la durée est une quantité propre à chaque observateur. Epstein n'est sans doute jamais allé aussi loin dans sa tentative de montrer " l'intelligence d'une machine ", capable de rendre populaire et de propager le relativisme, l'une des philosophies les plus modernes et abstraites.

Le rapport de Jean Epstein à la filmologie

Arrivé à ce point, le texte bascule dans une seconde direction, qui part d'une observation simple : cette propagation n'est pas sans répercussions sur le public. La fin du texte développe cette idée à partir du chapitre intitulé " Poésie et morale des "gangsters" ". Epstein appréhende alors le fait cinématographique dans une dimension à la fois physiologique et sociale en se demandant de quelle nature sont les influences du cinéma sur l'individu et la société. Il voit le cinéma comme un " art-médicament " capable de calmer les pulsions les plus dangereuses d'une civilisation et constate surtout que la manière dont le monde est représenté à l'écran provoque déjà des changements dans les mentalités : " 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 voit¹¹."

C'est justement cette affirmation que le projet d'enquête intitulé *Le Cinéma du diable ?..*



Le Cinéma du diable
Projet d'enquête par Jean Epstein, P.1

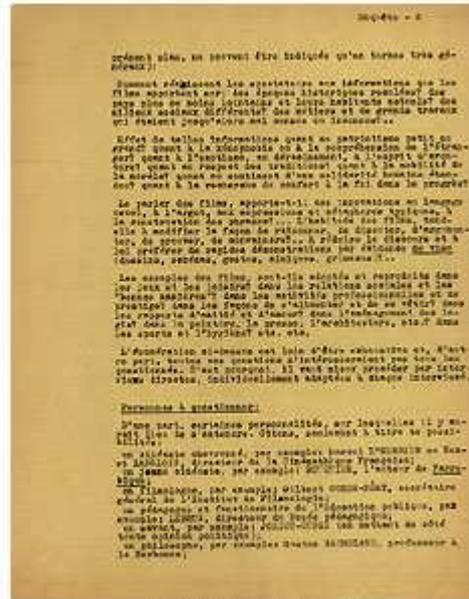
remet en cause. Repartant de l'exemple du "gangster" (devenu ici un "délinquant") qui se dédouane en accusant le cinéma, Jean Epstein propose d'élaborer une enquête destinée à mieux percevoir les effets du spectacle cinématographique sur le public. Ce projet montre que la question de la réception est devenue en quelques années l'un de ses centres d'intérêt principaux. Ses articles contemporains en témoignent également. Ainsi, par exemple, lorsqu'il consacre un texte au professeur Joliot-Curie, c'est notamment pour lui demander si, à son avis, le cinéma "institue progressivement et généralement de nouvelles habitudes mentales¹²". Epstein est aussi l'observateur attentif de la création de l'Institut de filmologie, espérant qu'il s'attachera "à l'étude, à peine ébauchée, de l'influence que l'image animée exerce sur la vie de l'esprit¹³". De fait, les premiers textes publiés dans la *Revue internationale de filmologie* soulèvent des

problèmes théoriques très proches des préoccupations d'Epstein. L'ambition de la recherche filmologique semble même répondre très exactement aux conclusions du *Cinéma du diable* : le "problème initial résulte de ce que le fait filmique affecte directement les éléments de la vie psychique. [...] Il ne s'agit pas seulement de ces états ou de ces fonctions mentales considérés sous l'influence actuelle du fait filmique au moment où il se produit ; il s'agit aussi d'éventuelles déformations ou informations, de toutes les empreintes ou conséquences durables du fait filmique sur la vie de l'esprit¹⁴". En juin 1949, les journées d'études de Knokke-le-Zoute, organisées par l'Institut international de filmologie, dressent un inventaire des problèmes psycho-sociaux à analyser. Il est par exemple suggéré de pratiquer une "enquête en profondeur, quant à l'influence d'œuvres cinématographiques sur la formation d'une représentation et conception générale de la vie. – Enquête par questionnaire : nécessité des références comparatives (exemple : quelle oeuvre a exercé le plus d'influence sur notre conduite ou notre conception générale de la vie ; ou bien une lecture ; ou bien un film ; ou bien des paroles entendues, etc.¹⁵)". On évoque aussi les "influences diffuses (sur des faits culturels ou moraux, des sentiments, etc.). Par exemple : influence de la fréquentation du cinéma sur l'évolution sexuelle de l'individu. La découverte des rapports entre sexes, le choix du partenaire, la vie du couple, etc.¹⁶".

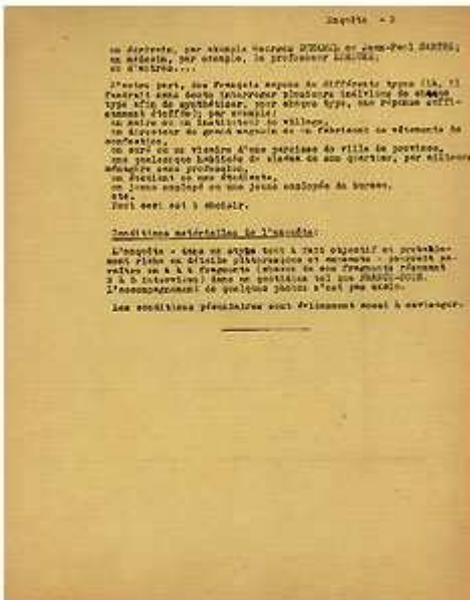
La modernité du *Cinéma du diable*

Le projet d'Epstein, postérieur à ce texte, semble donc reprendre cette idée d'enquête non sous forme de questionnaire, mais d'interviews, ainsi que certaines de ses interrogations (par exemple sur l'influence des films sur "les rapports d'amitié et d'amour"). Les thèmes imaginés par Epstein sont d'une grande diversité : certains sont très prosaïques (l'influence des films sur "les façons de s'alimenter et de se vêtir") ; quelques-uns portent les stigmates des récents traumatismes ("effets de telles informations [...] quant à la xénophobie") ; d'autres enfin s'inscrivent dans ses préoccupations théoriques ("l'habitude des films, tend-elle à modifier la façon de raisonner, de discuter, d'argumenter, de prouver, de convaincre ?"). Le choix des personnalités à interroger, des cautions "scientifiques" n'étonne guère. S'y croisent un cinéaste de l'Avant-Garde (L'Herbier), le directeur de la Cinémathèque française, qui travaille avec la soeur d'Epstein, Marie (Henri Langlois), l'administrateur de l'Institut de Filmologie (Cohen-Séat), un scientifique admiré et connu d'Epstein (Joliot-Curie), deux philosophes cités déjà dans *Le Cinéma du diable* (Bachelard et Sartre). La présence parmi ces noms prestigieux de Georges Rouquier prouve que le documentaire est le seul genre cinématographique qui semble encore intéresser Epstein à cette époque. Mais, pour mesurer l'ampleur de l'influence cinématographique sur la société, il est bien sûr envisagé de rencontrer aussi

nombre de " Français moyens ".



Le Cinéma du diable
Projet d'enquête par Jean Epstein, P.2



Le Cinéma du diable
Projet d'enquête par Jean Epstein, P.3

Cette enquête ne paraît malheureusement pas avoir été réalisée. La dernière partie du *Cinéma du diable* n'a donc jamais connu le prolongement qu'Epstein imaginait. Mais l'oeuvre ne souffre pas de cette fausse incomplétude. La relire aujourd'hui, à la lumière des avancées théoriques actuelles, permet d'en mesurer l'extraordinaire modernité : on peut y voir, en filigrane, les prémices de la pensée de Christian Metz (sur la discutabile analogie entre le cinéma et le langage) et de Gilles Deleuze (la réflexion sur le mouvement et la durée). Surtout, si *Le Cinéma du diable* a pu surprendre ses contemporains par sa manière d'appréhender le cinéma comme un instrument technologique, il en retire aujourd'hui tout le bénéfice, en devenant d'une étonnante actualité à une époque où la technologie ne cesse de transformer l'instrument-cinéma.

Voir également la fiche du [fonds Epstein](#).

¹ La première phrase de ce texte se réfère à un numéro de *France-Dimanche* datant du 3-9 décembre 1950.

2

²Le texte dactylographié fait suivre le point d'interrogation par deux points. On peut imaginer qu'il s'agit d'un oubli typographique formant la structure incomplète de points de suspension.

³ *Le cinéma du diable* in Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 339.

^{4 4} *Ibid.*, p. 346.

⁵ *Ibid.*

^{6 6} *Ibid.*, p. 348.

7

Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Minuit, 1968. Le livre fut écrit en 1943.

⁸ Op. cit., p. 356.

8

⁹ *Le cinéma du diable* in Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 183-187.

¹⁰ Sur ce point, voir le témoignage de Marie Epstein reproduit dans Pierre Leprohon, *Jean Epstein*, Paris, Seghers, collection " Cinéma d'aujourd'hui ", 1964.

¹¹ *Le cinéma du diable* in Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 410.

¹² " Le professeur Joliot-Curie et le cinéma " in *Le cinéma du diable* in Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 424.

¹³" Naissance d'une académie " in *Écrits sur le cinéma*, tome 2, p. 74.

¹⁴ " Délibérations de l'Assemblée Constitutive de l'Association pour la Recherche Filmologique " in *Revue Internationale de Filmologie*, n°1, juillet - août 1947, p. 94-95.

¹⁵ *Revue Internationale de Filmologie*, n°5, 1949, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*