

Le 29 juillet 2008.

Université Paris VIII.

UFR ARTS, PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE

École Doctorale 31: Pratiques et Théorie du sens.

Département de Philosophie.

PROJET DE THESE DE DOCTORAT EN PHILOSOPHIE: **“Les chocs de *l’art de masses* : PENSER LE CINEMA ET LA MODERNITÉ EN COLOMBIE : 1915-1929 »**

Par Alberto Bejarano,

Directeur : Patrice Vermeren.

PLAN DE LA THESE :

I Introduction

II Formes et moyens d`expression philosophique

II.1 philosophie et non-philosophie

II. 2 la question du style

III Réception des discours de modernité en Colombie

III. 1 1915-1921

III.2 1922-1925

III.3 1926-1929

V Conclusions

VI Bibliographie

ABSTRACT

L'introduction des discours de modernité en Colombie dans la première moitié du XX siècle, à travers le cinéma (européen et américain) ont été *un choc de la pensée* pour une société conservatrice fondé sur le respect de la moral chrétienne de la part de l'Etat (Constitution de 1886). Néanmoins, il reste à savoir quelle a été la réception des films et surtout jusqu'au quel point il y a eu un « éveil ment » de la pensée. Notre but est donc de (ré)tracer les lignes de fugue des discours dits modernisant provenant de l'étranger et aussi les enjeux philosophiques des films colombiens faits entre 1920 et 1954.

Objectifs:

1. Penser les liens entre philosophie et cinéma au début du XX siècle en Colombie.
2. Réfléchir sur la réception des films, nationaux et étrangers en Colombie entre 1920 et 1954 par rapport aux discours de modernité.
3. Analyser les rapports entre philosophie, littérature et cinéma dans la première moitié du XX siècle en Colombie
4. réfléchir sur le concept de « publics » autour du cinéma moderne.

Introduction

Comment se posent-ils les problèmes sur l'introduction du cinéma moderne en Colombie aux années 1920 ? Peut-on parler tout simplement d'un passage ou d'un *transfer* fait par la littérature comme discours de modernité (Isaacs, Rivera, Vargas Vila, Silva, Sanin Cano, Barba Jacob, etc) envers le cinéma ? Quels furent les combats et les enjeux philosophiques (et politiques) au début du siècle ?

Il s'agit pour nous d'étudier les discours de modernités dans le cinéma vu en Colombie entre 1920 et 1954 (soit des films étrangers ou colombiens) pour chercher les traces de modernité (ou non). Dans d'autres mots, nous voulons réfléchir sur la réception des films en Colombie et les images de la pensée qui représentaient l' *art de masses*.

L'objectif n'est pas faire des commentaires sur les films mais approfondir les réflexions sur sa réception et les débats qui ont eu lieu. On cherchera la philosophie autrement. C'est un choc pour la pensée aller à la rencontre de cinéma :

...Tout se passe comme si le cinéma nous disait : avec moi, avec l'image-mouvement, vous ne pouvez pas échapper au choc qui éveille le penseur en vous. Un automate subjectif et collectif pour un mouvement automatique : l'art des "masses", (Deleuze, G, L'image-temps, les éditions de minuit, 1985, p 204.)

Néanmoins, le concept de masses et surtout, « l'art de masses » suppose un rapport entre l'artiste (déjà « éveillé ») et un « autre » qui est là pour attendre l'« éveillement ». Un « autre » passive et réactive. Dans le cas colombien (mais pas seulement ici) on se trouve face à une difficulté majeure : dans les premiers salles de projection, les places populaires étaient derrière l'écran ou si loin qu'on ne regarde point. Que se passe-t-il quand on regarde sans voir ?

Or, poser le problème dans ce termes signifie penser les rapports entre philosophie et cinéma un peu dans l'aveuglement. Dans son travail sur peinture et philosophie, Derrida se demandait :

« que se passe-t-il quand on écrit sans voir ? » Une main d'aveugle s'aventure solitaire ou dissociée, dans une espace mal délimité, elle tâte, elle palpe, elle caresse autant qu'elle inscrit, elle se fie à la mémoire des signes et supplée la vue, comme si un œil sans paupière s'ouvrait au bout des doigts : l'œil en trop vient de pousser tout près de l'ongle, un seul œil, un œil de borgne ou de cyclope », (Derrida, Jacques, Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, éditions de la réunion des musées nationaux, 1990, Paris, p 11)

Et l'on se demande maintenant : que se passe-t-il quand on regarde sans voir ? Imaginons pour un instant ce jeu de *tâtonnements* avec l'image dans une salle obscure. On a payé le billet et l'on se retrouve derrière les *rideaux*. Qu'est ce qu'on pourrait saisir de la modernité dans ces conditions ? Une sorte de modernité à l'envers. C'est pas un théâtre (ou plutôt une salle) de l'absurde si l'on y pense bien. C'est aussi un jeu d'anticipation car

« anticiper, c'est prendre les devants, prendre (capere) d'avance (ante). A la différence de la *précipitation*, qui expose la tête (praecaput), la tête en avant, la tête la première, l'anticipation serait plutôt chose de la main », ob cit, p 12.

Question de métaphores ? Disons au passage : plutôt question d'usage de métaphores. Comment pourrait-on d'une manière intuitive risquer une définition de modernité pour les « autres », pour les spectateurs de cette salle à l'envers ? (acceptons pour le moment qu'il s'agit *vraiment* des ombres passives et réactives) qu'est ce qu'était la modernité regardé à l'inverse ? Peut être, même d'une manière indirecte (Derrida parle du peintre Antoine Coypel), leurs mots sont très près de notre recherche :

« mais regardez encore les aveugles de Coypel. Comme tous les aveugles, ils doivent s'avancer, c'est-à-dire s'exposer, courir l'espace comme on court un risque. Ils appréhendent l'espace de leurs mains avides, errantes aussi, ils y dessinent de façon à la fois prudente et audacieuse, ils calculent, ils comptent avec l'invisible. De la plupart d'entre eux...on dirait qu'ils ne se perdent pas dans l'errance absolue. Ils explorent et cherchent à prévoir là où ils ne voient pas, ne voient *plus* ou ne voient *pas encore*. », Derrida, J, p 15

La modernité donc *vue* par les aveugles pouvait être cet espace à (par *t*) courir et les « autres », les « spectateurs » n'étaient pas forcément des ombres dans l'errance absolue. Ils comptent avec (et dans) l'invisible.

On veut tracer ici les rapports entre philosophie et cinéma aux temps de « grands pionniers ». Le cinéma pose problème à la pensée. Tant mieux. Mais, suivant Deleuze :

« ...les grands pionniers croyaient que le cinéma serait capable d'imposer le choc, et de l'imposer aux masses, au peuple (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...). Pourtant ils pressentaient que le cinéma rencontrerait, rencontrait déjà tous les ambiguïtés des autres arts, se recouvrirait d'abstractions expérimentales, "pitreries formalistes", et de figurations commerciales, du sexe ou du sang. », Deleuze, G, IT, 204.

Mais en Colombie, apart les « problèmes techniques » qu'on vient de mentionner, le régime politique conservateur et les habitudes traditionnelles imposaient la censure sur la création et projection des films. (Encore en 1987, le film « la dernière tentation de Christ » fut interdit et il a fallu attendre presque vingt ans pour qu'il sort en salles). Que se passait-il donc aux années 1920 ? Quels ont été les chocs pour la pensée ? Aujourd'hui encore, le comité de « classification de films » recommande de ne pas projeter des films comme « l'empire des sens », quand il y a des images dit « explicites » du sexe.

Comment ont été reçus ces débats en Colombie au début du siècle? Peut-on poser les questions de la même manière qu'en Argentine ou Mexique où il existait un développement moderne beaucoup plus pointu qu'en Colombie ? Les réalisateurs colombiens n'ont fait que des imitations des films européens et américains ?

Porter la langue à sa limite, c'est à dire travailler avec l'imagination. Et voici le pont entre cinéma et philosophie :

« quelque chose jouait (chez les plus grands pionniers) dans une conception *sublime* du cinéma. En effet, ce qui constitue le sublime, c'est que l'imagination subit un choc que

la pousse à sa limite, et force la pensée à penser le tout comme totalité intellectuelle qui dépasse l'imagination », Deleuze, G, IT, p205.

Dans *L'image-mouvement*, Deleuze s'interroge sur les rapports entre contenu et moyens d'expression :

« Dans la seconde moitié du XIX siècle, la philosophie s'efforce non seulement de renouveler son contenu, mais de conquérir de nouveaux moyens et formes d'expression, chez de penseurs très différents qui n'ont en commun que de se sentir les premiers représentants d'une philosophie de l'avenir. C'est évident de Kierkegaard », Deleuze, G, *L'image mouvement*, les éditions de minuit, 1983, p 165.

Deleuze est allé de la philosophie au cinéma. Il a travaillé avec l'invention des concepts philosophiques qui parcouraient l'œuvre de cinéastes. Dans notre cas, on voudrait parcourir tout simplement les discours de « modernité » (pas seulement de modernité. C'est juste une référence) cachés dans les films projetés en Colombie entre 1920 et 1954 et faire le survol des pensées, exprimés dans les journaux, revues et livres de l'époque.

Mais qu'est ce que le cinéma moderne ?

« de trois points de vue, le cinéma moderne développe ainsi de nouveaux rapports avec la pensée : l'effacement d'un tout ou d'une totalisation des images, au profit d'un dehors qui s'insère entre elles ; l'effacement du monologue intérieur comme tout du film, au profit d'un discours et d'une vision indirecte libres ; l'effacement de l'unité de l'homme et du monde, au profit d'une rupture qui ne nous laisse plus qu'une croyance en ce monde-ci », ob cit, p 245.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Revue dépeuillées ou revue consultées

Archives, correspondances, documents

Documents

Sources secondaires

Articles, ouvrages critiques, travaux inédits

Dictionnaires, encyclopédies et répertoires

Deleuze, Gilles, *L`image mouvement*, les éditions de minuit, Paris, 1983.

Deleuze, Gilles, *L`image-temp*, les éditions de minuit, Paris, 1985.

Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, les éditions de minuit, Paris, 1993.

Derrida, Jacques, *Mémoires d`aveugle. L`autoportrait et autres ruines*, éditions de la réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

INDEX

Index des périodiques

Index des groupes, lieux et milieux

Index des noms