

L'argument du langage privé de L.Wittgenstein et la question de la publicisation au cinéma.

La confrontation du philosophe du langage L.Wittgenstein avec la théorie du cinéma peut sembler de prime abord incongrue. En effet, il s'agira ici de déplier "l'argument du langage privé" de L.Wittgenstein, renvoyant aux problèmes philosophiques de l'expression des expériences privées et des critères de la compréhension du langage, dans le cadre d'une recherche sur les modalités de réception du cinéma expérimental, et plus particulièrement du "cinéma personnel". Ce rapprochement sera prudemment préparé, tout d'abord en rappelant la place théorique et méthodologique qu'occupe l'esthétique dans les réflexions de Wittgenstein, puis en pointant comment un programme de pluralisation de la conception du langage, que porte la notion wittgensteinienne de "jeu de langage", est également à l'oeuvre dans la perspective sémiopragmatique dans la théorie du cinéma, dans laquelle s'inscrit cet article. En traduisant les remarques de L.Wittgenstein sur l'impossibilité logique d'un langage privé dans une dialectique entre un usage privé marginalement innovant au sein d'un héritage de règles publiques, héritage incarné dans une communauté de communication, nous montrerons comment elles peuvent apporter un éclairage précieux sur la question des modalités pragmatiques de publicisation du "film subjectif", film d'un seul, fait par soi, pour soi et quelques autres et au sujet de soi-même se heurtant à l'exigence d'une compréhension publique. Nous mettrons donc en évidence ainsi quelles sont les médiations du passage d'une pratique privée du film à une réception publique.

WITTGENSTEIN, L'ESTHETIQUE ET LA GRAMMAIRE DU VOIR.

Comme le rapportent ses biographes (Engelmann, 1967, Malcolm, 1958, Mc Guinness, 1991), l'Art, la musique et la poésie, occupe une part importante dans la vie de Wittgenstein. Ils citent encore sa passion pour le cinéma populaire, et plus particulièrement pour les films d'aventures et les films comiques, qu'il regardait "avec une absence de distance totale", "une grande naïveté".

Plus sérieusement, au sein des réflexions de Wittgenstein, la place de l'esthétique est importante, depuis le *Tractatus logico-philosophicus* jusqu'à sa seconde philosophie, qui va bouleverser la conception logiciste de la signification avec la notion de "jeux de langage". Dans ce cadre, pour élucider le "comprendre", Wittgenstein apparente souvent la compréhension de la phrase musicale à la compréhension du langage ordinaire : "La compréhension d'une phrase du langage a beaucoup plus d'affinité avec la compréhension d'un thème musical qu'on ne le croirait" (L.Wittgenstein, I.P : §527).

En plus d'exemples empruntés aux domaines artistiques, Wittgenstein, notamment dans ses *Leçons et conversations sur l'esthétique* inclut l'art dans ses recherches sur le langage, afin d'y défaire l'idée d'une région spécifique munie de concepts explicatifs propres, tels le jugement de goût, de sentiment et de sensations d'un type particulier. Comme l'explique J.P Cometti, "il existe des jeux de l'art comme il existe des jeux de langage, ainsi que des jeux de langage sur l'art, qui placent sous un jour particulier la grammaire de certaines expressions comme "beau", "merveilleux" (J.P Cometti, 1992 : 417). En intégrant, dans son enquête grammaticale, l'expérience esthétique, comme autant de pratiques apparentées à l'art en vertu de leurs "airs de famille", Wittgenstein enrichit la perspective des jeux de langage, qui comprend un certain relativisme culturel. Comme le dit J.P Cometti, "les jeux de langage auxquels les hommes donnent le jour - il n'en va pas différemment de leurs pratiques esthétiques - sont divers et ils ne participent d'aucune essence commune" (J.P Cometti, 1992 : 422).

Un troisième passage entre Wittgenstein et la théorie du cinéma peut être fourni dans ses remarques sur la grammaire du voir, et plus précisément du "voir comme" (seeing as), qui occupent la seconde partie des *Investigations philosophiques*. Il y développe l'exemple d'une expérience visuelle non subsumable par l'objet vu, lorsque à la vision est intégrée une expression. La figure de Jastrow du lapin-canard illustre cette expérience perceptive de la "remarque d'un aspect", c'est à dire de quelque chose qui saute aux yeux et qui fait nous exclamer : "Maintenant, je vois un lapin !". En distinguant cette "remarque d'un aspect", Wittgenstein oppose une saisie directe du voir et sa décomposition inférentielle en savoir. Il soulève là le problème des théories explicatives des impressions visuelles, qui s'appuient sur le concept d'image intérieure, copie d'une image extérieure. Le propos de Wittgenstein est d'inverser ce type de raisonnement inférentiel ("Notre objet n'est pas causal mais conceptuel", IP : 336) en dépliant sa méthode d'analyse grammaticale, afin de mettre en évidence les liens conceptuels et les

connexions formelles souvent déguisées en relations causales. Il distingue la naissance de l'aspect, exprimée par une exclamation et rapportée directement à un ensemble conceptuel : "L'éclat lumineux de l'aspect est moitié expérience visuelle et moitié pensée" (IP : 339). La perception continue d'un aspect dans le cadre du caractère immédiat de la perception rend alors compte du fait de percevoir à la fois comme un tout et comme objet d'une certaine sorte. Ainsi, les propriétés de l'aspect ne sont pas réductibles aux propriétés matérielles des objets. C'est alors un autre changement d'aspect que de voir sous un objet sa forme, sa couleur...

Ces remarques sur les aspects présentent l'intérêt de s'étendre du domaine des "pictures" aux mots, aux phrases ainsi qu'aux concepts psychologiques. En effet, à travers la comparaison avec la phrase musicale, nous avons vu l'importance accordée par Wittgenstein aux aspects non-verbaux - variations de la voix, du tempo - dans la compréhension d'une phrase. En procédant à une telle comparaison, en vertu de leur ressemblance interne, Wittgenstein assimile la compréhension à "la saisie soudaine d'une configuration globale dans la musique écoutée" (C.Chauviré, 1989 : 174). Par ce rapprochement, il dégage un trait phénoménologique de la compréhension, qui est la "saisie" du sens : "Ceci nous montre qu'il y a là une manière de saisir (Auffassung) une règle qui n'est pas une interprétation" (I.P : §201, trad. modifiée). Wittgenstein déploie donc une conception de la signification comme une "physionomie" (IP : 568), à l'instar de la reconnaissance soudaine dans un visage, la lecture d'une expression sur un visage. Comme une pièce de musique est indissociable de l'expression conférée par son interprète, la signification, la compréhension et l'interprétation sont placées en relation interne.

Une "théorie des aspects" (S.Mulhall, 1990) est aussi présente dans l'enquête grammaticale menée par Wittgenstein sur les concepts psychologiques, afin de défaire le mythe du royaume secret de l'intériorité. Les comportements faciaux sont traités comme des expressions naturelles, participant à la grammaire de la douleur, comme le cri du petit enfant. Wittgenstein (IP : §244) souligne comment le jeu de langage de l'expression de la douleur se développe à partir de la connexion naturelle entre certains états et certains moments expressifs. Un mot est assigné à une chose par l'intermédiaire des expressions naturelles de la douleur, comme en témoigne l'apprentissage de la grammaire de la douleur chez le petit enfant. Au fur et à mesure de l'apprentissage, la connexion devient de plus en plus souple et indirecte, une contingence de plus en plus grande naît entre la sensation et son

expression. Cet accent mis sur le rôle des expressions naturelles nous introduit au coeur de l'argument du langage privé de Wittgenstein, dont nous avons entrevu, à travers les comparaisons effectuées avec la musique, le dessin... la méthode, c'est à dire de "faire voir une méthode au moyen d'exemples" (IP : §133).

L'ARGUMENT DU LANGAGE PRIVE.

Comme le rappelle, G.Baker il n'existe pas à proprement parler d'un "argument du langage privé" (1989, 1992) - expression absente comme telle chez Wittgenstein - dont la visée consisterait en une *reductio* du dualisme cartésien ou du transcendantalisme kantien, et plus généralement de la philosophie de la conscience. Le projet de Wittgenstein étant de décrire l'usage effectif des mots, de remplacer "l'usage métaphysique par l'usage quotidien" (L.Wittgenstein, IP : §116), afin justement de dissoudre les problèmes philosophiques, de "guérir de la maladie philosophique", les principaux interlocuteurs de Wittgenstein sont Russell ou les behavioristes plutôt que ces illustres philosophes continentaux. Ainsi au sujet des expressions naturelles de la douleur, nous avons déjà esquissé une de ces illusions grammaticales que Wittgenstein veut éclairer, en remettant en cause le modèle externe de relation entre un nom et un objet, l'idée qu'à tout mot correspond un nom, à toute phase une description, selon une relation mystérieuse.

La recherche menée par Wittgenstein sur les concepts psychologiques, à l'instar de son travail sur les concepts mathématiques, hors d'un questionnement métaphysique, comprend l'argument du langage privé. Comme le résume G.Baker, il s'agit de "dévoiler l'influence subtile mais catastrophique que l'image de l'esprit comme 'royaume secret' exerce sur celui qui désire éclaircir l'usage de mots, tels que 'penser', 'comprendre', 'avoir mal aux dents', 'avoir peur" (G.Baker, 1988 : 40). Mais, par là Wittgenstein propose une rupture dans la conception du lien entre langage et expérience privée, et émet une critique radicale de la conception mentaliste-causaliste du langage, à savoir

l'identification de la signification avec une certaine image, qui lui serait associé mentalement, selon certains mécanismes. En effet, une telle conception pose "d'un côté le langage et de l'autre la pensée, l'expérience, l'univers mental, comme deux activités, l'une publique, l'autre privée, ayant lieu dans des milieux différents" (J.Bouveresse, 1987 : 64-65). C'est pourquoi, la critique de la notion de langage privé doit s'attaquer d'abord à ce "mythe de l'intériorité", c'est à dire l'idée que "nous croyons rendre compte adéquatement de l'usage de certaines expressions du langage liées à des expériences personnelles en disant qu'ils désignent des expériences de ce genre" (Ibid. : 86). Ce qui revient à faire découler la signification de ces expressions à ces expériences, "ces X, Y, Z, qui restent toujours à l'arrière-plan" (L.Wittgenstein, 1982 : 313). Il est alors facile d'en déduire que ces expériences privées, telles "avoir mal aux dents..." aient une signification privée. C'est l'idée de "définition ostensive privée", à l'oeuvre dans la thèse de l'inaliénabilité de l'expérience privée, selon laquelle je sais en toute rigueur uniquement d'après mon propre cas ce que c'est que "voir", "avoir mal", "penser". Ainsi, la possibilité d'un langage privé tient dans "la transposition naïve du processus de l'ostension de l'univers public des choses à l'univers privé des sensations" (J.Bouveresse, Ibid : 457). Mais, comme le demande L.Wittgenstein, "Pourquoi devrais-je dire que "l'expression" dérive sa signification de la sensation qui est derrière elle - et non pas des circonstances du jeu de langage dans lequel elle est utilisée" (NEPSD : 313). En effet, selon Wittgenstein, on ne peut délier l'étude de l'expérience privée du jeu de langage à laquelle est associée. D'autant plus que le fait de nommer une sensation rend compte d'une longue préparation dans le langage (IP : §257). Nous reconnaissons ici une connexion grammaticale entre un nom et une chose nommée, qui dans les "vagues de parole" devient inextricable, mais dissout en même temps une origine solipsiste des expressions de l'expérience privée.

L'argument du langage privé prend donc pour cadre cette remise en cause de la conception mentaliste du langage. Mais, il est plus précisément compris dans la série de remarques 243-315 des *Investigations philosophiques*. Cependant, comme l'a souligné S.Kripke, l'argument du langage privé peut être déjà compris dans les aphorismes précédant les §243 et qui portent sur la question de "suivre une règle" (S.Kripke, 1982 : 3).

En effet, un langage privé serait un langage qui pourrait être logiquement incompréhensible pour un autre que son utilisateur unique, se rapportant à des expériences, des états uniquement de la personne qui parle, à des sensations internes, à des données sensibles comme telle nuance de couleur, à des processus mentaux, comme une décision. Son modèle serait celui d'un journal

intime, qui associerait des mots d'un langage particulier à "ce qui ne peut être connu que de la personne qui parle, à ses sensations intimes" (IP : §211), comme par exemple noter "S" dans une chronique une certaine sensation récurrente, en supposant que le propriétaire ne possède pas la grammaire du mot "douleur" et des sensations en général. Se pose alors la question de la compréhension de ce langage pour cet homme, en tant que le concept de langage comprend la notion de règle. La possibilité d'un langage privé se heurte donc au problème des critères de conformité. Les impressions de règles d'un langage intime ne peuvent constituer la signification de "S", car il n'y a pas de critères de conformité, sinon une justification subjective, qui permettent de définir "S" comme signifiant "sensation" privée. Soit, dès qu'il s'agit d'appliquer ce "mot" privé, comment le justifier et être sûr de l'appliquer au moment où survient la sensation "S", par exemple. Dans un langage privé, il semble donc qu'il n'y aurait que des "impressions de règles", étant donné que la justification subjective apparaît comme un semblant de justification (IP : § 269). Or "croire suivre la règle" n'est pas "suivre la règle", car celle-ci est la pratique d'un jeu de langage et non une croyance ou une impression.

L. Wittgenstein pour faire comprendre en quoi consiste "obéir à la règle", prend, entre autres, l'exemple du poteau indicateur. De même qu'une personne ne se dirige suivant un poteau indicateur qu'autant qu'il existe un usage constant, une pure habitude, du poteau indicateur, "agir en conformité avec la règle" reste le seul critère de compréhension. Ainsi entre la règle et l'action, la signification et l'usage seule une connexion interne s'applique. La question de la régularité à laquelle conduit la possibilité d'un langage privé, de l'expression privée d'une expérience intime, doit être replacée "dans l'habitude, usage, institutions" (IP : § 241). La conformité - ou la régularité, l'aphorisme 224 les donne "cousins" - doit donc se concevoir aussi comme "conformité de forme de vie" (IP : § 241). De la sorte, "la manière d'agir commune à tous les hommes constitue un système de référence au moyen duquel nous interprétons un langage inconnu" (IP : § 203). Le langage est donc d'emblée public, ce qui rend possible l'idée de son usage libre en solitaire. Ce qui le donne comme public est cette médiation communautaire, cette conformité de "jugements", qui doit se comprendre comme l'accord des hommes dans le langage qu'ils emploient (IP : § 242).

Cette interprétation des aphorismes s'inscrit quelque peu dans une version communautaire - "community view" - présente notamment chez S. Kripke (1982). En effet, selon S. Kripke, l'argument du langage privé chez Wittgenstein, la question notamment de savoir s'il est possible pour un homme

d'obéir une unique fois à la règle (IP : §199) conduit à un paradoxe sceptique, énoncé dans l'aphorisme § 201 des *Investigations philosophiques*. Wittgenstein y énonce qu'"aucune manière d'agir ne pourrait être déterminée par une règle, puisque chaque manière d'agir peut toujours se conformer à la règle", affirmant la possibilité que l'utilisation de façon déviante d'un mot puisse être rendue compatible avec la compréhension que l'on en a manifestée jusqu'à présent (J.Bouveresse, 1991 : 53). Kripke discute ce paradoxe à l'aide de l'invention d'une nouvelle opération mathématique, la quaddition, symbolisée par le signe (+), en montrant que rien ne permet de dire, si en additionnant je suis la règle de l'addition ou celle de la quaddition par exemple. Ce faisant, il tire des conséquences sceptiques que Wittgenstein ne soulève pas jusqu'au bout¹, à savoir l'impossibilité d'un langage lorsqu'il n'existe aucune constance dans l'application de la règle. Pour palier à cette absence de garant ultime, Kripke propose de dépasser la perspective des conditions de conformité de l'usage d'un mot, pour une sémantique de l'assertibilité, qui fonde la justesse, la correction d'une parole sur un usage constant dans une communauté ou sur un accord de la communauté linguistique à laquelle un individu appartient. La médiation d'un troisième terme pour résoudre le paradoxe sceptique de Wittgenstein, décelé par S.Kripke, se trouve controversée fortement chez les exégètes du maître. Notamment, G.P Baker et P.M.S Hacker (1984), qui en respectant strictement la thèse de la connexion interne entre règle et usage, à l'oeuvre dans l'idée de "saisie immédiate" du sens (to grasp) dépliée plus haut, critiquent l'introduction effectuée par S.Kripke d'un tiers extérieur et *a posteriori*. La médiation interprétative d'une communauté entre la règle et l'usage, n'est jamais que la nouvelle application d'une règle, dont la conformité est exhibée dans sa pratique. Si la compréhension d'un mot se manifeste dans un usage correct, dans celle-ci une sorte de règle nous guide, comme un instrument de mesure évaluant le caractère correct. La conception wittgenstenienne d'une grammaire assurant "désormais la liaison et l'harmonie du langage avec la réalité" (C.Chauviré, 1989 : 146) rend enfin caduque toutes questions posées en termes de sémantique, même d'assertibilité. Car, si un jeu de langage correspond à une forme de vie, comme l'indique l'aphorisme 23 des *Investigations philosophiques*, la validation consensuelle est présumée, rendant possible le langage même : "Une règle, écrivent Hacker et Baker, ne peut pas contenir plus que nous décidons collectivement dans nos pratiques normatives d'y mettre" (Hacker et Baker, 1984 : 266). Mais, devons nous

¹Bien que les dernières notes de Wittgenstein rassemblées dans de *La certitude* traitent de la question du doute et du scepticisme.

ajouter, avec et contre Hacker et Baker, rien n'interdit de s'interroger sur les modalités et les lieux de constitution de ces formes consensuelles de validation, sans pour autant hypostasier une communauté préalable, gardienne du sens et juge suprême de la bonne application de la règle.

Cependant, le paradoxe énoncé dans l'aphorisme 201 n'est que la conséquence logique de la conception créativiste du langage impliquée par l'introduction du concept de "jeu de langage". A la suite de la "tabula rasa" entreprise dans l'abandon de la perspective logiciste du *Tractatus* concernant la signification d'une expression, la question du sens que les logiciens positivistes traitent, à la suite de Frege, comme entité abstraite, on ne peut parler que d'une liste jamais close de jeux de langage qui entretiennent entre eux des "airs de famille"(IP : §67), faisant état de ce que la règle a la forme que lui a donné l'usage. Et "cette diversité, cette multiplicité n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes" (IP : §23).

JEUX DE LANGAGE ET THEORIE DU CINEMA.

La notion de "jeu de langage" introduite par L.Wittgenstein dans le cadre d'un programme de description de la grammaire, comme lieu où se montre des liens conceptuels et des connexions formelles invisibilisées dans la familiarité de l'usage, a renouvelé considérablement la philosophie du langage. Nous avons noté combien la méthode de ce programme descriptif fait une large place aux exemples esthétiques, en vertu de certaines ressemblances de famille nouées dans le langage. Ainsi, en apparentant la compréhension d'une phrase du langage à un thème musical, Wittgenstein rend compte de "deux formes d'utilisation du mot "comprendre", qui constituent "sa signification, mon concept de l'acte de comprendre. car je veux appliquer le terme "comprendre" à tout ceci" (IP : §532). Les jeux de langage ne sont donc pas réductibles aux seuls actes de langage - parmi les exemples de jeux de langage, Wittgenstein cite "reconstituer un objet d'après une description (dessin)" (IP : §23). Et conformément à la méthode wittgenstenienne d'explication du sens à l'aide d'exemples, ils assurent plutôt le rôle de paradigmes : "les jeux de langage se présentent plutôt comme des objets de comparaison qui sont destinés à éclairer les conditions de notre langage par des similitudes et des dissimilitudes" (IP : §130). C'est pourquoi, il faut souligner, à l'instar de K.Lorenz (1992), la dimension iconique" des jeux de langage : "Loin d'être des outils servant à dire

quelque chose des objets : ils montrent plutôt de quels objets il traite et de quelle façon" (K.Lorenz, 1992 : 306). En cela "les jeux de langage constituent la version wittgenstenienne des représentations iconiques" (K.Lorenz, 1992 : 302).

Il est ainsi possible de déplier la notion de jeu de langage en dehors du domaine du langage verbal. Et notamment de s'en inspirer au sujet du champ cinématographique, dans lequel est intervenue la prise en compte d'une dimension pragmatique, dépassant la conception immanentiste du sens des objets filmiques, hors de toute détermination de contexte institutionnel ou de réception spectatorielle. A l'initiative de R.Odin (1988), plutôt que de ne porter sur l'analyse interne de tel ou tel film, la sémio-pragmatique du cinéma s'intéresse aux espaces de communication présents à l'intérieur du champ cinématographique, depuis le plus prégnant d'entre eux, l'espace de communication fictionnelle, jusqu'au plus marginal, l'espace de communication expérimentale. Or dans ce projet de pluralisation du champ cinématographique, la notion de "jeu de langage" wittgenstenienne, recadrée plus haut dans sa fonction méthodologique, semble constituer un instrument d'analyse fécond. Et plus particulièrement en ce qui concerne l'espace de communication expérimentale, pôle pluriel de pratiques cinématographiques.

L'ESPACE DE COMMUNICATION EXPERIMENTAL.

La notion de "pôle expérimental" avancée par D.Noguez (1979) montre la difficulté de cerner en un mot, ce qui par ailleurs, en d'autre temps, a pu être dénommé "cinéma d'avant-garde", "cinéma pur", "cinéma marginal", "cinéma de recherche. Cependant ce conglomérat de pratiques hétérogènes, qui vont du cinéma personnel ou "private cinema" (S.Brakhage) au cinéma élargi en passant par le cinéma structurel, peuvent être regroupés autour du "pôle expérimental en vertu de, ce que L.Wittgenstein nommerait, leur "ressemblance de famille". Ces caractéristiques communes sont une réalisation individualisée, hors des équipes hiérarchisées et technicisées du cinéma industriel, sans visée commerciale, et axée sur les préoccupations formelles hors du patron-modèle dominant du cinéma de fiction. Néanmoins, cette notion de "pôle expérimental" recouvre essentiellement des pratiques de Faire. Or un espace de communication se forme de la médiation l'espace de réalisation et de réception sur la base d'un "tiers symbolisant", tout à la fois ressources

communes, savoir partagé, compétence communicationnelle, ... (L.Quéré, 1982).

L'émergence d'un espace de communication propre au "pôle expérimental" peut être cernée, en premier lieu, dans les compte-rendus de réception, notamment ceux des critiques cinématographiques. Ainsi, à propos du festival de cinéma indépendant de Hyères, A.Philippon mentionne des figures propres à une "rhétorique expérimentale", tels des "mots de la tribu" remarquables : "On a vite fait le tour des trucs et des tropes de la rhétorique expérimentale (coupe dans les images, surimpressions oniriques, accélérés, répétitions, gimmicks sonores etc...), qui donne le sentiment que les cinéastes, le plus souvent, jouent sur un petit clavier (rien à voir avec la pauvreté des moyens, qui est un autre problème (...)). D'heureux effets de heurts et de zigzags qui faisaient passer, dans la même journée du clic-clac formaliste au presque narratif revenu, de l'accroche rétine abscons au plan séquence planant" (A.Philippon, 1982). Ces surimpressions, flous, filés, bougés, montage symbolique, sont autant de "figures de rupture" (R.Odin, 1979), qui jouent les codes de la matière de l'expression, de l'analogie, du montage, du récit aussi. Elles sont reconnues comme rhétorique particulière. Si bien que certains stimagtisent "l'expérimentation comme procédé" (G.Lipovetsky). Ainsi paradoxalement, on peut table sur la stabilisation sémiologique de quelques configurations dans la production du "pôle expérimental". C'est pourquoi, ces figures constituent un premier ancrage du mode de réception convoqué dans l'espace de communication expérimentale.

Mais, comme le rappelle C.Metz, au sujet des figures cinématographiques, "le langage cinématographique comprend diverses unités significatives minimales qui n'ont pas de signifié stable et universel. Seuls existent des procédés cinématographiques, des figures, "articles de codes ou "unités significatives minimales propres aux codes cinématographiques mais à tendance pansémique" (C.Metz, 1977a : 99). Alors poursuit-il, "le sens de ces figures peut émerger dans des perspectives analytiques différentes, soit en dressant la liste de ces images, soit en l'étudiant par rapport à un contexte filmique. Ce qui est propre au cinéma est cette existence de procédés comme configurations discrètes mais non sans sens" (C.Metz, ibid : 103). Cette notion de contexte semble donc bien nous renvoyer à l'acceptation routinisée dans un espace de communication expérimentale de telles configurées stabilisées dans des "figures".

Cependant, ces configurations sont-elles les figures exclusives d'une rhétorique expérimentale ? En effet, comme le remarque D.Noguez, "ce ne sont

pas les cinéastes expérimentaux qui ont trouvé les principaux trucs ou figures dont jouent à l'envi les films expérimentaux (...). Quand le cinéaste expérimental commence, l'expérimentation est souvent déjà faite : si simplement, il va l'utiliser systématiquement non comme expérimentation, mais justement comme élément formel" (D.Noguez, 1985 : 347). De même, G. Deleuze souligne : "la différence entre le cinéma expérimental et l'autre cinéma, c'est que le premier expérimente, tandis que l'autre trouve en vertu d'une autre nécessité que celle du processus filmique" (G.Deleuze, 1985 : 249).

Ainsi après avoir détaillé et décrit les figures stylistiques propres au cinéma expérimental, nous devrions en conclure que le propre du cinéma expérimental serait d'expérimenter ce que le cinéma classique trouve dans une autre logique. Il y aurait ainsi une autre logique communicative à l'oeuvre hors de l'inventio et la dispositio, de l'intégration des figures discursives dans l'organisation du récit. Cette autre stratégie de communication qui vise la rupture avec le dispositif cinéma classique réinscrit les innovations formelles du "pôle expérimental" dans un jeu de langage autre dans son ensemble. Et à l'intérieur de l'espace de communication expérimentale, le cas du cinéma personnel nous amène à nous demander, si à cet autre jeu de langage pourrait être affilié quelque chose comme à un "jeu de langage" cinématographique privé. En se déclarant de bout en bout l'expression de la subjectivité du cinéaste, en thématissant dans des expérimentations formelles propres à chaque cinéaste des expériences intimes, le cinéma personnel redouble le problème de l'innovation stylistique par la question de la communicabilité, tel un jeu de langage privé.

LE FILM SUBJECTIF : UN JEU DE LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE PRIVE ?

Ce qu'on appelle le cinéma personnel occupe au sein du "pôle expérimental" une place plus proche de la pratique familiale du cinéma que des arts plastiques, contrairement au "cinéma structurel" par exemple. En filmant soi-même, pour soi et quelques autres des portraits d'amis, ou des petits sujets sur divers thèmes (le *Notebook* de M.Menken...), en détournant des genres codifiés comme le film de famille, (*Anticorrida* de J.Hill) ou le film de mariage (*Peter's wedding* de J.Mekas, *Nuptiae* de J.Broughton, remontage du film de son mariage filmé par S.Brakhage), en créant des "home movies" comme une autobiographie transcendante célébrant l'énigme de la visibilité comme S.Brakhage, en étant l'auteur de journaux filmés, tels J.Mekas, le cinéaste

personnel fait de sa vie, de ses sentiments, de ses sensations, des événements heureux ou malheureux, une oeuvre à part entière par le truchement d'une "conscience-caméra" (G.Deleuze, 1985 : 35). Aux U.S.A, le cinéma personnel correspond plutôt à la première génération esthétique du cinéma "underground", dont M.Deren parlant de "chamber films" et de "home movie", est une pionnière. Dans la mouvance de son *Meshes of afternoon*, de 1947, se situent les premières oeuvres de G. Markopoulos, *Psyche*, 1947-1948, K.Anger, *Fireworks*, 1947, C.Harrington, *Fragment of seeking*, 1947, J.Broughton, *Mother's day*, 1948... J.Mekas a aussi commencé vers le début des années cinquante à filmer, pour lui-même, "situations, amis, New York, saisons" (J.Mekas). S.Brakhage réalise ses premiers films au début des années cinquante, (*Desistfilm*, 1954), redonnant un air nouveau à la production "subjective" américaine des années 40.

Tous ces films procèdent d'une pratique personnelle du film, exhauçant ainsi le voeu de J.Cocteau de faire des films de court-métrage comme on écrit des poèmes, que l'on griffonne pour soi-même ou quelques amis (J.Cocteau, 1971). Tous ces films ont en commun d'explorer l'expérience intérieure, l'autobiographique, la vision subjective devant l'objectif de la caméra. A travers ces expérimentations cinématographiques de l'intériorité, on peut entrevoir une aspiration du cinéma personnel, qui a été "la reproduction cinématographique de l'esprit humain" (A. P Sitney, 1979 : 408). Les deux principales modalités en sont le rêve et le processus de symbolisation. Le rêve ou la rêverie constituent, en effet, dans de nombreuses oeuvres du cinéma personnel, le modèle de configuration, de médiation narrative entre soi et ses expériences. La logique narrative du rêve faite d'incohérence, d'absurdité, de répétition, d'inachèvement configure, dans ces films, des signifiés fictionnels empruntés à la rêverie des réalisateurs, leurs fantasmes conscients, leurs obsessions. Mais, les incongruités stylistiques, les invraisemblances narratives, l'enchaînement souvent abscons des actions, rencontrés dans ces films ne tiennent pas seulement à cette logique empruntée au rêve dans l'expression cinématographique d'expériences privées². A cette structure du rêve s'ajoute un

²Expériences privées, qui dans en suivant l'argument du langage privé wittgensteinien, ne sont pas réductibles à un vécu intériorisable et indépendant de sa formulations discursive, narrative..., sans que cette position ne conduise pour autant à nier l'existence d'expériences, de sensations propres ("L'expérience est une construction dogmatique de notre grammaire (comparable, en un sens, à la tautologie et à la contradiction). Et ce monstre grammatical nous abuse d'ordinaire ; lorsque nous essayons de nous en débarrasser, il semble que nous nions l'existence d'une expérience - disons, du mal de dents" (L.wittgenstein, 1982 : 45). Comme le cinéma personnel lui-même le montre, notamment dans les journaux filmés, qui en explorant la question de l'identité

processus de symbolisation propre au cinéaste où, semble-t-il, le "symbole ne renvoie plus tant à un arrière-monde, qu'à un avant ou un après du plan" selon le jeu de mot explicite de D.Noguez (1985 : 299).

Or l'innovation formelle dans une mise à nu de l'intériorité, l'exploration d'un nouvel état du visible au cinéma, peuvent constituer une butée au désir de faire sens du spectateur. Car la visée de l'intériorité du film subjectif le consacre comme l'oeuvre d'un Seul, artiste, poète, cinéaste tout à la fois. La présence du cinéaste à la fois devant et derrière la caméra constitue le film subjectif en un geste réflexif. Ce geste réflexif se fait aussi geste exclusif, celui d'un "Je hypervisible qui nie ou tolère à peine le moindre destinataire" (D.Noguez, 1985 : 309). De plus, quand le sens n'est pas "prédéterminé par le canevas - ou les conventions sémantiques, ni passé au filtre des convenances diverses, le sens est bien aux mains de l'auteur-démiurge" et "l'auteur du film n'a plus à se mettre constamment à la place du spectateur, c'est au spectateur, à se mettre, s'il peut, à celle de l'auteur" (D.Noguez, 1985 : 269). Un lieu d'inscription du spectateur, dans le texte filmique subjectif est dénié, notamment) par la neutralisation des "identifications secondaires" (C.Metz, 1977b) dans l'exhibition d'une caméra-miroir pour un narcissisme cinéaste³.

De la sorte, le film subjectif occasionne, tant au niveau de la réalisation que de la réception, une rupture dans la chaîne filmique du cinéma "industriel". C'est pourquoi, ce dispositif particulier d'un film réalisé à des fins privées, qui n'a pas à se soucier de sa compréhension par un autre que soi-même, et dont le déchiffrement pour le spectateur se fraye à travers cette triade "symboles, onirismes, fantasmes" en empruntant la voie de la métaphorisation, peut sembler proche de cette exemple de la chronique inventée par Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques*. Cette chronique est en

personnelle mettent en scène un "soi figuré, que l'on peut analyser, suivant P.Ricoeur, comme une identité narrative, dialectique d'une identité-métaphysique et d'une identité-ipsique" (P.Ricoeur, 1990), pas réductible à l'identité juridique.

³ En l'absence d'incorporation du regard dans un récit, une "ocularisation interne" (F.Jost, 1987) en rapport avec une perception dialoguée aux instances dialogiques, et une focalisation interne supposant un réseau de perspectives complexes entre narrateur et personnages sont neutralisées dans autant de "subjectivités" cinématographiques ponctuant le film subjectif, parmi lesquels on peut citer les cadrages renvoyant au champ visuel d'une personne dans *Meshes of afternoon* M.Deren (1943). En suivant, F.Casetti (1990), le doublement de la structure énonciative en un énonciateur et un énonciataire comme rôle - personnages, narrateur - susceptible d'accueillir un corps, ce rattachement d'un rôle narratologique à un corps définissant le profil du spectateur, est dans le film subjectif réduite à la trace pour un corps, celui du spectateur, d'un autre corps, celui du réalisateur. Aussi, une dimension intersubjective, interpersonnelle, est mobilisée dans la réception de ce cinéma à la première personne.

effet tenue par un propriétaire, qui ne connaît pas la grammaire de la douleur, à l'instar de ces cinéastes transgressant le langage cinématographique dans ses articulations, depuis le montage jusqu'à la représentation iconique, en créant autant de ce qui s'apparenteraient à des "jeux de langage cinématographique privés".

Or en dépliant l'argument du langage privé de L.Wittgenstein, partant du mythe d'une intériorité fondatrice et démontrant l'aporie logique que constituerait un langage privé, nous avons mis l'accent, en retraçant ses différentes interprétations, sur l'ancrage public des jeux de langage dans des "formes de vie", convoquant une solution en terme de communauté de communication à la position créativiste de Wittgenstein posée à propos de la multiplicité des jeux de langage. Dans ce cadre, nous pourrions maintenant reformuler notre thèse de départ rapprochant le film subjectif à un jeu de langage privé, pour pointer bien plutôt comment il invente un langage propre au sein de règles publiques, comment les modalités de compréhension des innovations formelles du cinéma personnel font intervenir des médiations publiques.

ENTRE USAGE PRIVE ET REGLES PUBLIQUES : LA PUBLICISATION DU FILM SUBJECTIF.

Partant de ce que le cinéma personnel pouvait rendre problématique une réception publique, il semble que la mise en intelligibilité du film subjectif dépende de la seule bonne volonté du spectateur. Ainsi, qui que furent ces quelques autres, amis ou initiés, qui assistèrent aux premières projections de *Meshes of afternoon* ou de *Fireworks* à l'époque, devenant les spectateurs d'une subjectivité dévastatrice des formes bien établies, ils vécurent "cet accord miraculeux entre l'innovation du poète et la doxa" (D.Noguez, 1985 : 299).

Or, nous avons vu que, que suivant L.Wittgenstein, si "comprendre une phrase veut dire comprendre un langage. Comprendre un langage veut dire être maître d'une technique" (L.Wittgenstein, 1986 : §199), cette maîtrise ne s'acquiert que par le caractère public du langage, tout en

rendant possible l'usage libre, dans une communication pour soi, des jeux de langage publics, et logiquement impossible le langage privé. L'aspect innovant de l'usage d'une règle, d'un jeu de langage aux motifs privés, intimes, prend donc place au sein d'un héritage commun, figurant le balancement d'un usage privé au sein d'un héritage de règles publiques, comme l'a montré F.Jacques au sujet de l'innovation sémantique (1985). Ainsi, tout comme les "trucs et les tropes" de la rhétorique expérimentale ne constituent des "figures de rupture" que dans le cadre d'une rhétorique cinématographique générale, il faut prendre en compte dans la réception publique du film subjectif des éléments herméneutiques, qui le recontextualisent dans l'héritage de l'avant-garde européenne, elle-même partie intégrante de la tradition de l'image mentale cinématographique.

L'héritage de l'avant-garde européenne.

L'influence exercée par *Le sang d'un poète*, *Le chien andalou* sur la première génération esthétique de l'underground américain, au niveau des "forêts de symboles" qui peuplent l'oeuvre de Cocteau ou de la logique de l'enchaînement des plans libérée de la vraisemblance narrative, peut s'étudier dans ce va et vient entre héritage et innovation, supposant différentes modalités du passage du privé au public dans la publicisation d'une oeuvre innovante. Si, par exemple, les symboles de J.Cocteau renvoient à des mythologies antiques, ceux qui sont repérables dans le film subjectif sont issus soit de "mythologies personnelles", soit de "hasards objectifs" que le montage a créés de toute pièce. C'est cependant, la possibilité d'une métaphorisation de l'image cinématographique que ces jeunes cinéastes ont trouvé dans le film de Cocteau, de Bunuel, Man Ray, mais qu'ils ne sont pas bien sûr les seuls à avoir abordé - effet, le principe du montage symbolique préoccupa toutes les avant-gardes européennes des années 20.

L'héritage de l'image mentale.

Ces oeuvres du "cinéma subjectif américain" constituent donc un épisode de la recherche d'un "cinéma-corps" et d'un "cinéma-cerveau" (G.Deleuze, 1985). Par là, ils sont à situer également au sein de l'héritage de l'image mentale au cinéma. Comme le mettent en évidence les études de Ce

que je vois de mon ciné. *La représentation du regard dans le cinéma des premiers temps* (1989), le cinéma des premiers temps balance entre la vue et la vision. La vision, c'est aussi le rêve comme vision magique, qui représente, avant le souvenir, dans les films de l'époque la première forme de visualisation de la pensée au cinéma. Les caches, les projections en ombres chinoise dans ces premiers films mettant en scène des rêves, font médiation comme "linéarisation indiciaire" (F.Jost, 1989 : 31) entre vu et vision, rêve et image du rêve. Dans l'expérience du "film subjectif" américain, principalement celle de "brain movie" brakhagien, la médiation entre oeil et caméra disparaît totalement. En effet, l'oeuvre de Brakhage veut restituer la vision inexplorée par le cinéma, tout à la fois, la vision élémentaire de l'oeil mobile, la vision intérieure du cerveau (les souvenirs...) et une vision les yeux fermés (les images hypnagogiques de l'état de veille ou les phosphènes). La caméra est alors conçue comme prolongement du corps, pour réaliser l'expérience du visible doublé d'invisible, de la chair du monde, telle que la décrit la dernière philosophie merleau-pontienne (1964). Dans le *Meshes of afternoon* de M.Deren, la médiation vue-vision disparaît au profit d'une logique symbolique de l'enchaînement des plans comme succession d'images subjectives, qui dissout encore l'opposition entre la vue et le voir : "Le film, écrit-elle, concerne les expériences intérieures d'un individu. Il n'enregistre pas un évènement dont pourrait être témoin d'autres personnes, au contraire, il reproduit la façon par laquelle le subconscient d'un individu développe, interprète et élabore un fait simple et banal sous la forme d'une expérience émotionnelle critique" (M.Deren, 1965 : 10-11). Les figures ainsi créées, flous, filés chez Brakhage, construction narrative symbolique chez Deren, sont donc ainsi issues d'une longue confrontation du cinéma et des images mentales, tout en se situant dans une tradition qui est celle de l'avant-garde cinématographique. Ainsi, P. de Haas peut-il écrire, "le cinéma non-narratif a une histoire et cette histoire commence avec les débuts du cinématographe pour se poursuivre sans discontinuer" (P.de Haas, 1985).

UNE COMMUNAUTE D'INTERPRETATION RESTREINTE.

En prenant en compte ces éléments interprétatifs issus de la tradition de l'avant-garde cinématographique, il apparaît que les modalités pragmatiques de réception du film subjectif supposent un arrière-plan de

significations partagées, un héritage commun, se déployant dans un espace de communication expérimentale, où s'exerce cette compétence communicative, rétablissant un sens public aux expériences filmiques du cinéma personnel. L.Wittgenstein en posant le caractère d'emblée public du langage, referait à son caractère commun, dans des usages et des institutions (§ 199). La publicisation de cette pratique "privée" du cinéma se place donc dans la médiation d'une compétence communicative, qui est instaurée dans "une forme de vie". Ainsi cet "accord miraculeux", évoqué plus haut, fait intervenir un savoir valide dans une communauté de communication. Et en évoquant les modalités de publicisation de films "faits par, pour soi et quelques autres", le cinéaste underground J.Mekas résume ainsi la question : "Pour la mise au public de films par essence non commerciaux et qui n'intéressent qu'un public très limité, il a fallu construire des lieux privés et communautaires de prestations de films". Il faut alors prendre en compte, comme ressources contextuelles, la médiation communautaire de la publicisation des oeuvres du cinéma personnel et underground. Les institutions créées par le mouvement underground américain - coopératives, cinémathèques... - ancrent donc la compréhension dans une communauté d'interprétation restreinte. Ainsi se déploie une forme de vie dans l'espace de communication du cinéma expérimentale. Entre privé et public, de l'écran à la salle, se tisse un lien social de type esthétique au sein de la communauté d'interprétation restreinte du cinéma expérimental.

Cependant, l'exemple du cinéma personnel, développé ici, constitue un aspect du champ "cinéma privé", c'est à dire des pratiques du cinéma, qui ont pour caractéristiques communes de se rendre public dans des cercles restreints, de la cellule familiale à la tribu "expérimentaliste". Plus généralement, le cinéma privé nous pose la question des modalités pragmatiques de publicisation des films, à laquelle des réflexions philosophiques, comme celle de Wittgenstein sur le langage, peuvent apporter des éléments de réponse.

Résumé : Partant des "figures", de cette communauté d'interprétation restreinte où l'on a pris en compte et la médiation historique (l'héritage de l'avant-garde européenne) et la communauté, les formes de vie (le milieu underground U.S), dans laquelle prend part la compréhension des expériences filmiques du cinéma personnel, liées à la problématique de l'image mentale, nous avons convoqué la solution communautariste (dans les termes de "formes

de vie" évoquée plus haut) de la question des expériences et du langage privée traitée par L.Wittgenstein.

BIBLIOGRAPHIE :

Baker G., 1990, "La réception de l'argument du langage privé" in *Acta du colloque Wittgenstein*, pp.29-40, TER.

,1992, "La méthode de Wittgenstein et l'argument du langage privé" in *Wittgenstein et la philosophie aujourd'hui*, pp.261-272, Méridiens Klincksieck.

Bouveresse J., 1973, *Wittgenstein : la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Minuit.

, 1976, *Le mythe de l'intériorité*, Minuit.

,1986, "Le paradoxe de Wittgenstein ou comment peut-on suivre une règle" in *Sud n°spécial Wittgenstein*.

, 1987, *La force de la règle*, Minuit.

,1991, "Wittgenstein et la philosophie et le langage" in *M.*

Brakhage S., 1963, "Métaphors on vision" in *Film culture n°30*.

, 1982, *Scrapbook*, R.Heller ed.

Casetti F., 1990, *D'un regard, l'autre. Le film et son spectateur*, PUL

Chauviré C., 1989, *Ludwig Wittgenstein*, Seuil.

Cometti J.P, 1992, "Wittgenstein, l'art et le possible" in *Wittgenstein et la philosophie aujourd'hui*, Méridiens Klincksieck, pp.413-426.

Cocteau J., 1973, *Entretiens sur le cinématographe*, P.Belfond ed.

Deleuze G., 1985, *L'image-temps*, Minuit.

Deren M., 1965, "Notes, essays, letters" in *Film culture n°3*.

Engelmann P., 1967, *Letters from L.Wittgenstein with a Memoir*, Blackwell.

Hacker P.M.S et Baker G.P, 1980-1985-1989, *An analytical commentary on the Philosophical Investigations*, 3 vol., Blackwell, Oxford.

,1984, *Scepticism rules and language*, Blackwell, Oxford.

Haas P. de, 1985, *Cinéma intégral*, Transédition.

Hintikka J. et M, 1991, *Investigations philosophiques*, P.Mardaga ed.

- Jacques F., 1985, *L'espace logique de l'interlocution*, PUF.
- Jost F., 1987, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, PUL.
 , 1989, "L'oeil était dans la caméra" in *Ce que je vois de mon ciné*, sous la dir. A. Gaudreault, Klincksieck.
- Kripke S., 1982, *Wittgenstein on rules and private language*, Blackwell.
- Lorenz K., 1992, "La valeur métaphorique du mot 'image' chez Wittgenstein" in *Wittgenstein et la philosophie aujourd'hui*, pp.299-308, Méridiens Klincksieck.
- Malcolm N., 1958, *A Memoir*, Blackwell.
- Mc Guinness B., 1991, *L. Wittgenstein. Une vie*, t.I,
- Metz C., 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck.
 , 1977a, *Langage et cinéma*, Albatros.
 , 1977b, *Le signifiant imaginaire*, U.G.E.
- Merleau-Ponty M., 1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard.
- Mulhall S. 1990, *On being the world*, Routledge.
- Noguez D. 1979, *Eloge du cinéma expérimental*, MNAM.
 , 1985, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*, Klincksieck.
- Odin R., 1979, "Rhétorique du film de famille" in *Revue d'esthétique 1-2. Rhétoriques-Sémiotiques*, pp.340-368.
 , 1988, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur" in *Iris n°8. Narration et Cinéma*, pp.121-139.
 , 1990, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin.
- Philippon A., 1982, "Un festival biface. Hyères 1982" in *Cahiers du cinéma n°341*
- Quéré L., 1982, *Des miroirs équivoques*, Aubier Montaigne.
- Sitney P.A, 1979, *Visionary film*, Oxford university press.
- Wittgenstein L., 1953, *Philosophical Investigations*, R. Rhees et G.E Anscombe ed., Blackwell, Oxford. Trad. française, collection TEL Gallimard, 1986. (abrégé IP dans l'article).
 , 1965, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Gallimard.
 , 1971, *Leçons et conversations sur l'esthétique*, Gallimard.
 , 1976, *De la certitude*, Gallimard.
 , 1982, *Notes sur l'expérience privée et les sense data*, TER. (abrégé NEPSD dans le texte).

Gallimard. ,1983, *Remarques sur les fondements des mathématiques*,

,1983, *Remarques sur les couleurs*, TER
,1984, *Remarques mêlées*, TER.
, 1990 , *Remarques sur la psychologie*, TER.

N°Hors Série Wittgenstein de Sud (1986).

Ce que je vois de mon ciné, sous la direction de A.Gaudeault, Klincksieck,
1989.