

Société Nantaise de Philosophie

Société Nantaise de Philosophie

Le Bulletin

Secrétaire de rédaction
Stéphane VENDÉ

Novembre-décembre 2014

Numéro 22

Dans ce numéro

Le mot du Président	1
Conférence du 29 novembre 2013 Michel HERREN : <i>Le cinéma : de l'art à la vie</i>	1 2
Conférence du 17 janvier 2014 André STANGUENNEC : <i>Le cinéma et la peinture comme formes symboliques : autour d'Erwin Panofsky et d'Ernst Cassirer</i>	2 3 5
Programme des conférences 2014-2015 de la SNP : « La raison et les mythes »	4
Conférence du 21 février 2014 Alain PANERO : <i>Bergson, philosophe du cinéma : un scénario deleuzien ?</i>	5 6
Conférence du 18 avril 2014 Eric DUFOUR : <i>Sur l'appréciation d'un film</i>	6 7
Conférence du 30 mai 2014 Pierre-Henry FRANGNE : <i>Penser en cinéma. Qu'est-ce qu'une idée cinématographique ?</i>	7 8
Rencontres de Sophie 6-8 mars 2015	9
Université Populaire 2014-2015 Cycle de conférences	10
Société Nantaise de Philosophie 68 av. du Parc de Procé 44100 Nantes http://www.societenantaisedephilosophie.com	

Le mot du Président

Chers amis de la Société Nantaise de Philosophie ,

L'année dernière, nous avons organisé nos cinq conférences sur le thème « Les philosophes et le cinéma », à travers diverses approches dont la valeur philosophique ne s'est jamais démentie. En 2014-2015, c'est à un sujet depuis toujours central de la pensée philosophique que nous consacrons nos conférences : « **La raison et les mythes** ». Nos conférenciers en traiteront à nouveau en multipliant et approfondissant les perspectives.

Dans le contexte actuel de la pluralité des offres de philosophie existant à Nantes, nous devons maintenir et renforcer la spécificité de notre Association, qui est de faire se rencontrer l'enseignement et la recherche universitaires (enseignants et étudiants) et la demande du grand public d'un propos rigoureux. Plusieurs démarches pratiques ont été faites en ce sens qui commencent à porter leurs fruits et nous nous en réjouissons.

En ce début d'un nouveau cycle, je formule à votre intention mes meilleurs voeux philosophiques.

André STANGUENNEC

Conférence du 29 novembre 2013

Michel HERREN : Le cinéma : de l'art à la vie

Merci, Monsieur Herren, pour votre propos à la fois savant et vivant.

Après avoir rappelé le thème général de vos travaux de recherche - la *phusis poïétique* ou la musique tragique de la vie, en référence à Nietzsche notamment -, vous entamez votre propos de ce soir par la distinction opérée par Tanguy Viel entre le cinéma français et le cinéma américain. Le premier témoigne du cartésianisme réflexif continental et le second de l'empirisme pragmatique anglo-saxon, les Français illustrant ainsi l'idéalisme vertical platonicien (ce qui donne « le cinéma d'auteur », par exemple, qui en appelle à la pensée), les Américains témoignant, eux,

de l'idéalisme horizontal aristotélicien, leur cinéma étant tout d'action.

Vous interprétez donc, alors, le moment platonicien de l'histoire de la pensée comme visant à gagner une connaissance claire et constante, qu'il trouve dans la stabilité de l'Idée métaphysique (qui transcende les phénomènes phusiques, toujours divers et fuyants), reprenant ainsi l'ancienne lutte entre la philosophie et l'art, pour accorder à la philosophie, et non plus à l'art tragique, notamment, le privilège de dévoiler la vérité. Platon rompt ainsi avec la *poïesis* sacrée des musiciens législateurs éducateurs, auxquels le philosophe, qui se veut roi, va désormais disputer le pouvoir d'instituer la cité et même l'humanité, en s'autorisant, paradoxalement, de la musique suprême qui fonde la *poïesis* sur une *technè*, ce qui substitue la fabrication technique à la productrice éclosion phusique. Mais la réinterprétation aristotélicienne de la pensée platonicienne en tempère l'idéalisme, pour revaloriser la *technè* poïétique, l'illusoire apparence artistique devenant ainsi l'apparaître sensible de l'Idée intelligible.

Vous en concluez alors, quant à la triple question initialement annoncée de l'essence de la musique, de l'art et de la philosophie, qu'ils sont, depuis Platon, l'accomplissement ascendant de la *phusis* mais tout entière reprise et comprise dans l'Idée intelligible ; conceptualité d'une telle puissance qu'elle envahit toute notre culture moderne mondiale, entendue comme *technè* poïétique, qui substitute, donc, la fabrication technique (tributaire de l'Idée) à la production artistique phusique spontanée, dont les source et ressource tragiques se trouvent de plus en plus refoulées par une machination généralisée.

Mais, dites-vous, le cinéma peut alors représenter une résurgence de la spontanéité phusique, paradoxalement médiatisée par l'industrie culturelle de masse contemporaine, non pas le cinéma français, toujours à la traîne des Idées (du Vrai du Bien et du Beau), ni même le cinéma américain, dont le moralisme pragmatique du « happy end » ne correspond pas, non plus, à la vitalité phusique.

Vous en concluez qu'il est certes difficile, mais toujours possible, pour l'artiste, de prolonger en toute spontanéité la *phusis* artistique et de remplir par là sa fonction d'éducateur. Sa tâche est ainsi d'interpréter la *phusis* poïétique en allant de la spontanéité (phusique) à la régularité (poïétique), et réciproquement, en un mouvement incessant de va-et-vient, et en s'en remettant, dans la mesure du possible, au rêve et à l'ivresse, en référence à Nietzsche, pour devenir éducateur de et à la vie. Certains artistes-cinéastes y parviennent, par-delà ou en-deçà des cinéastes français et américains, pour retrouver et représenter le pur jaillissement de la *phusis* poïétique, qui échappe alors au carcan de l'idéalisme, comme dans un certain cinéma asiatique notamment.



Conférence du 17 janvier 2014

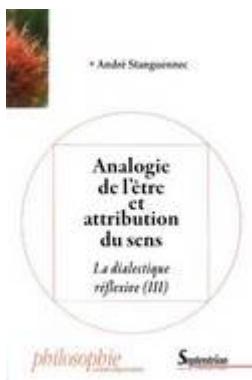
André STANGUENNEC : *Le cinéma et la peinture comme formes symboliques : autour d'Erwin Panofsky et d'Ernst Cassirer*

Merci, André Stanguennec, pour votre propos à la fois érudit et réfléchi, comme toujours.

Vous commencez par l'analyse structurale qu'opère l'historien de l'art Erwin Panofsky des images d'art, selon trois niveaux : l'aspect (dimension) iconique, qui désigne (décrit, présente) des faits (ne demandant, comme tel, qu'une réception courante), l'aspect (dimension) iconographique (relatif à la mise en œuvre)



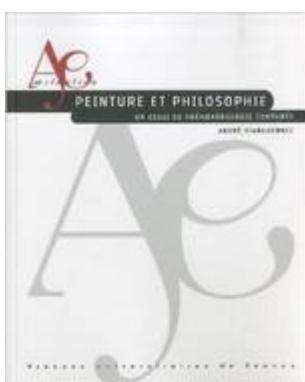
Morale et politique : quelques modèles philosophiques, André STANGUENNEC, M-Editer, 2012



La dialectique réflexive : Tome 3, Analogie de l'être et attribution du sens, André STANGUENNEC, Septentrion, 2013

L'Espace Pédagogique de l'Académie de Nantes vous propose de nombreuses ressources et informations.

<http://www.pedagogie.ac-nantes.fr>



Peinture et philosophie : Un essai de phénoménologie comparée, André STANGUENNEC, PU Rennes, 2011

et l'aspect (dimension) iconologique, relatif aux ensembles de valeurs (comme le Baroque, au XVII^e siècle) qui conditionnent la création des œuvres mais sans la déterminer, les deux derniers aspects (dimensions) exigeant une analyse savante. Puis, vous distinguez de cette approche celle du philosophe Ernst Cassirer, qui envisage l'art comme une « forme symbolique » relative à des fonctions anthropologiques générales (comme exprimer, communiquer et signifier).

Vous en venez alors à la réception de l'image filmique, qui comporte, dites-vous en référence à Panofsky, un moment ou effet de réalité de type iconique factuel, contrairement à l'image picturale qui presuppose la distinction de l'image et de la réalité qu'elle présente, et donc la conscience d'une fiction (comme au théâtre, du fait de la médiation scénique et textuelle). De façon paradoxale, puisque matérialiste, l'analyse proposée par Galvano Della Volpe reprend cette distinction pour ce qui est de l'image filmique, qui détient cette capacité ou puissance de concrétude en présentant une synthèse de la temporalité et de la spatialité. Vous évoquez alors Alain Robbe-Grillet, qui tâche, lui aussi, de libérer le signe ou l'image filmique de toute détermination iconologique ou idéologique, pour l'autonomiser en tant que signifiant purement structural et immanent, indépendant, notamment, de toute narrativité et discursivité, comme il s'y essaie lui-même dans son film *Glissement progressif du plaisir*, en tentant d'affranchir le cinéma de toute dimension iconologique ou purement symbolique (ou significative), mais sans y réussir tout à fait, comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même, puisque le personnage central de ce film est bien une femme de son temps, issue de l'esprit comme de la matière de l'époque moderne.

Après ces considérations structurales, vous en venez à une analyse historique du cinéma et de la peinture, le cinématographe technique des débuts (fin XIX^e siècle) se transformant en « septième art » acquérant le statut de « forme symbolique » spécifique dans les années 1920-1930, où, selon Kracauer, le cinéma risqua de perdre sa spécificité réaliste de description factuelle au profit de sa détermination iconologique en voulant proposer une vision globale du monde. Panofsky, lui, tâche d'établir la spécificité du cinéma comme iconographie comparable à celle des autres arts, mais habitée d'une iconologie symbolique (par le biais des moyens techniques qui lui sont propres), qui relève d'une volonté d'art (*Kunstswollen*) visant à satisfaire les cinq besoins des hommes contemporains : besoins de justice, de sentimentalité simple, de goût de la violence et du sang, d'érotisme et de comique, témoignant ainsi du réalisme désenchanté de l'esprit moderne (ou, plutôt, contemporain), ou du matérialisme scientifique (comme chez Hopper, par exemple), en le transfigurant en des œuvres singulières, un unique film pouvant synthétiser toutes ces satisfactions, selon des genres différents. Panofsky ignore alors l'art pictural contemporain, qui relève, selon lui, de l'expression d'une spontanéité dépourvue de réflexion (mais sa rencontre personnelle avec le cinéma et l'univers américains, lors de son exil, le convertira quelque peu à l'esprit des temps modernes).

Vous en venez, donc, à la peinture elle-même, en référence à Duchamp, qui a bien vu le suicide de celle-ci dès les débuts de la peinture abstraite (comme dans le monochrome de Malevitch et l'expressionnisme de Pollock), qu'il juge relever du « non-art de peindre » : Duchamp se fait ainsi le témoin d'une certaine forme de la fin de l'art, comme dans le *ready-made* puis, surtout, l'art conceptuel, qui donnent son congé à l'image picturale, alors que l'on peut, pourtant, interpréter l'art conceptuel comme relevant du moment purement significatif (et non plus expressif ni communicatif) de la « forme symbolique » entendue en son sens cassirérien. L'élitisme classique du bon goût se trouve alors relayé par l'élitisme du savoir, comme en témoigne le surplomb du cinéma d'art à l'égard du cinéma populaire. (suite page 5)



PROGRAMME DES CONFERENCES 2014-2015 DE LA S.N.P.

« LA RAISON ET LES MYTHES »

- vendredi 24 octobre, Blaise Benoit : *Mythe et raison dans la pensée de Nietzsche*
- mercredi 19 novembre, Joël Gaubert : *Pourquoi étudier le mythe ?*
- vendredi 16 janvier 2015, André Stanguennec : *Mythe, raison et technique selon E. Cassirer*
- vendredi 27 février, Michel Poitevin : *La mythologie comparée de Georges Dumézil*
- vendredi 20 mars, Michel Fabre : *Science et rêverie chez Bachelard.*

Les conférences ont lieu à 20h30, **salle Jules Vallès de la Médiathèque Jacques Demy** 24, quai de la Fosse, Nantes (Tram arrêt Médiathèque).

Un très grand merci à Joël GAUBERT pour ses synthèses des conférences-débats de la Société Nantaise de Philosophie.



Plus de 230 extraits de conférences de philosophie disponibles sur Internet, en accès libre et gratuit

<http://www.youtube.com/M1962Editer>

.../... (suite de la page 3) Il faut mentionner, dites-vous en terminant et en référence à votre ouvrage *Peinture et philosophie* (2012), une forme d'art visuel post-post-moderne qui substitue à la neutralité de la phase post-moderne, indifférente à l'égard de la réalité sociale et morale en crise, une fonction cognitive et critique de cette même réalité, non plus par les moyens de la peinture, comme c'était le cas avec l'expressionnisme allemand et anglais des débuts du vingtième siècle, mais avec les nouveaux moyens du cinéma d'auteur et, de façon encore plus accessible, avec les moyens élaborés par le post-moderne lui-même, de la photographie et du documentaire vidéo-critique (comme chez Alan Sekula, pris comme exemple estimé remarquable). Cette mention confirmerait l'hypothèse d'une dialectique de la modernité, déposant et relevant son négatif post-moderne.

Conférence du 21 février 2014

Alain PANERO : *Bergson, philosophe du cinéma : un scénario deleuzien ?*

Merci, Monsieur Panero, pour votre propos à la fois savant et vivant.

Vous décernez, en introduction, un prix de scénariste hors pair à Gilles Deleuze pour son interprétation, dans *Cinéma 1 et 2*, de la pensée bergsonienne du cinéma - en référence, surtout, au chapitre I de *Matière et mémoire*, 1896 -, où il s'agit, pour lui, de chercher un effet de pensée post-métaphysique dans le travail du cinéma.

Plus précisément, continuez-vous, Deleuze met en tension le chapitre IV de *L'évolution créatrice* (1907) et ce même chapitre I de *Matière et mémoire*, le premier parlant, pour désigner les images, de « coupes instantanées » ou « immobiles » d'un même mouvement, alors qu'en 1896 il était question de la mobilité même du mouvement, le cinéma relevant de la saisie et de la reproduction du mouvement. Mais en matière d'histoire du cinéma - qui intéresse ici Deleuze au premier chef - les deux volumes de *Cinéma 1 et 2* traitent de deux choses différentes : le premier, d'un cinéma d'action où temps et mouvement s'entrecoupent, et, le second, d'un temps qui passe sans qu'il y ait mouvement-action, ce qui donne un cinéma plus intellectuel, comme dans *Citizen Kane* par exemple, le problème étant alors que l'on ne peut réellement trouver chez Bergson une telle distinction puisqu'il n'y a pas d'image-temps dans sa pensée.

Si donc l'on se reporte à *L'évolution créatrice*, le cinématographe ne peut que saisir et reproduire mécaniquement le mouvement de l'élan vital, redoublant ainsi l'« illusion mécanistique », le cinéma modélisant alors la phénoménotехnie de la perception, en-deçà même du fonctionnement spatialisant du langage : le cinématographe est ainsi comme un révélateur épistémologique, insitez-vous, du schématisme spatialisant qui est au cœur de la condition humaine, Bergson semblant demeurer ici insensible aux vertus proprement esthétiques du cinéma.

Vous vous demandez donc, dans un second temps, comment Deleuze peut-il passer du champ de l'épistémologie à celui de l'esthétique : c'est en référence au fameux chapitre premier de *Matière et mémoire*, précisément, que Deleuze va chercher l'équivalent de « coupes mobiles » - et non plus « immobiles », comme dans *L'évolution créatrice* -, pour discerner et désigner des images dont le délimitant et le délimité sont de même nature, puisqu'aucun schématisme ne structure la pure phénoménalité originale.

Mais, questionnez-vous, que peut-on tirer d'une telle ontologie pour une esthétique cinématographique - ce qui est la motivation première de Deleuze ici, rappelez-vous -, sinon que le cinéaste ne fait alors qu'extraire, bien plutôt que de les créer, les images, qui ne sont que « retenues » ou « reprises » par la texture du film, le spectateur lui-même recevant ces images en clair-obscur dans un tel plan d'immanence, les images filmiques étant alors du même ordre de réalité que les images spontanées (perceptives), toutes les images étant miscibles, image, matière et mouvement se compénétrant. Mais les formes - sinon la matière - des images filmiques et des images-perceptions diffèrent, le cinéma faisant intervenir des coupes « artificielles » dans ce qui est de l'ordre de la durée des images-perceptions, cassant alors les schémas sensori-moteurs par des techniques de « brouillage », le cinéma constituant ainsi le meilleur modèle et même comme le révélateur de l'esprit humain.



Corps, cerveau et esprit chez Bergson : le spiritualisme minimaliste de Matière et Mémoire,
Alain PANERO, L'Harmattan, 2006

(.../... suite page 5) Vous concluez quant au rapport de Deleuze à Bergson, le premier se faisant plus ici l'interprète quasi esthétique - génial -, qu'il n'est le simple historien répétiteur d'une pensée qu'il réduirait alors à un objet d'étude, ce qui serait hautement paradoxal pour la pensée toujours en mouvement de Bergson.

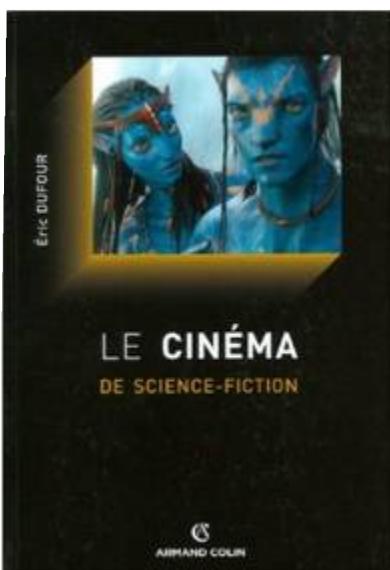
Conférence du 18 avril 2014

Eric DUFOUR : Sur l'appréciation d'un film

Merci, Monsieur Dufour, de votre propos à la fois savant et vivant.

Vous annoncez d'emblée, à propos de la question de savoir ce qu'est une appréciation légitime d'un film, le premier point que vous allez aborder : la conception formaliste (comme chez Epstein et Lukacs, dans les années 1920), qui provient de la question de l'essence même du cinéma, ce théâtre du pauvre, comme le film d'art en France et le film d'auteur en Allemagne. Cette conception établit, selon Wiegener notamment, que la cinéétique représente ce que le théâtre ne peut pas représenter, et cela grâce à la mise en forme technique, imagée plutôt que discursive, qui exprime un contenu de sens, ce que reprennent notamment *Les Cahiers du cinéma*, dans les années 1950 en France, comme chez Truffaut (en référence aux *Amants du Capricorne* de Hitchcock, par exemple), conception qui n'est donc pas radicalement formaliste, puisqu'elle n'exclut pas la narration ni le figuratif.

Puis, vous en venez à la conception politique et sociale de l'appréciation d'un film, en référence notamment à Vertov et, surtout, Eisenstein, pour qui le cinéma est essentiellement politique, relatif aux rapports de classes économiques, sociaux, politiques et culturels (sexuels, par exemple) et conforme à l'idéal communiste, à l'encontre du cinéma américain qui désocialise et dépolitise les personnages et l'intrigue, et avec lequel Noël Burch rompt (dans les années 1950) pour fonder une conception « conteneuse », féministe par exemple, sans pour autant négliger la mise en forme, du récit politique notamment. Le formalisme et le « conteneurisme » ne s'opposent donc pas absolument, la valeur d'un film ne se réduisant évidemment pas à celle de son contenu mais tenant surtout à la mise en œuvre de ses procédés techniques proprement cinématographiques, la question demeurant de savoir, insistez-vous, si le formalisme ne véhicule pas lui-même des contenus et conceptions politiques.



Le cinéma de science-fiction : Histoire et philosophie, Eric DUFOUR, Armand Colin, 2011

Puis vous en venez à la critique de ces deux conceptions, formaliste et politique, en référence au formalisme musical d'Edward Dantzig, notamment, mais aussi de Nietzsche (dans *Humaine trop humaine*), qui fait que l'œuvre musicale - et cinématographique - devient un objet destiné aux spécialistes, et donc hors de portée de celui que ne connaît pas le « solfège cinématographique », dites-vous, tout comme la conception politique qui présuppose, elle aussi, un savoir (politique) chez le créateur comme chez le récepteur, ce qui destitue tout jugement qui n'est pas expert, alors que l'appréciation véritable ou légitime (d'un film) réside dans le plaisir, qui renferme à la fois du « comprendre » (selon Kant) et du « vouloir » (selon Nietzsche), en référence à un horizon d'attente.

.../...

Cela vous amène, en un dernier point, à la sociologie de la réception et à sa précieuse notion d'« usage », c'est-à-dire à une certaine participation du spectateur qui projette sur l'œuvre ses propres conceptions et pratiques, ou encore ses actes sémiques (chargés de sens) ou ses propres appréciations, qui diffèrent selon les récepteurs-auteurs (si l'on peut dire). Mais, insitez-vous en concluant, la sociologie de la réception demeure dans le domaine du discours sur l'œuvre (en rendant l'appréciation profane aussi légitime que celle de l'expert), alors que la véritable appréciation est celle qui donne forme à un mode de pensée ou à une manière d'agir et même de vivre, comme en référence à Scarface, par exemple, pour les jeunes de banlieue, le film constituant alors un modèle ainsi que le personnage de Tony Montana, cet usage non verbalisé du film fondant une quasi-vision critique du monde, qui relève d'un usage pratique (courant) et non pas/plus d'une expertise théorique (savante).



*Qu'est-ce que le cinéma ?, Eric DUFOUR,
Vrin, 2009*



*Le mal dans le cinéma allemand, Eric DUFOUR,
Armand Colin, 2014*

Conférence du 30 mai 2014

Pierre-Henry FRANGNE : Penser en cinéma. Qu'est-ce qu'une idée cinématographique ?

Merci, Monsieur Frangne, pour votre propos à la fois savant et stimulant.

Après avoir annoncé que vous alliez réduire « l'ambition un peu folle » de votre titre à la recherche des caractéristiques les plus saillantes de l'art filmique, vous exposez deux remarques préalables. La première est de l'ordre de l'esthétique générale, selon laquelle l'art est de la pensée, une pensée sensible et matérielle, symbolique donc, certes, mais aussi réflexive, qui, comme la philosophie elle-même, s'étonne, c'est-à-dire s'émerveille et s'inquiète à la fois, ainsi que, réciproquement, la philosophie est un art, qui manifeste la pensée (le signifié) dans le matériau du langage (le signifiant), comme chez Hegel par excellence (mais qui clôt le roman des arts) et aussi chez Kant, pour qui l'idée esthétique « donne à penser ». Cependant, vous y insistez en venant à votre seconde remarque préliminaire, l'idée artistique demeure immanente au matériau de l'œuvre d'art informé par l'artiste (comme l'établit Boris de Scholzer : l'idée artistique est une « idée concrète », qui ne signifie aucun arrière-monde), le sens étant intérieur à la forme d'art en question (comme l'idée musicale chez Béla Bartok, picturale chez Rubens et littéraire chez Flaubert).

Puis, vous en venez à l'idée spécifiquement cinématographique dont le statut tout à fait contradictoire, insistez-vous, relève d'une oscillation permanente entre celui d'un divertissement culturel sans esprit et celui d'un grand art capable de penser philosophiquement, comme Mallarmé l'a bien compris dès les débuts du cinématographe. En effet, si le cinéma peut bien être de l'ordre du non-art, de l'industrie culturelle de masse (et « d'illétrés », précise Georges Duhamel), et constituer ainsi la pointe extrême de la logique de « la société du spectacle » (Guy Debord), qui fragmente aussi bien la réalité du monde que l'attention du public – comme toute signification traditionnelle –, il peut aussi bien relever du grand art dans sa capacité de faire la synthèse de tous les arts : il enveloppe, en effet, toutes les configurations sensibles et esthétiques au sein de la dimension du mouvement et du temps, cette temporalisation engendrant une expérience de la temporalité comme pure mobilité, les progrès technologiques du cinéma contemporain produisant des images-temps (Gilles Deleuze) qui manifestent une temporalité pure qui précède la temporalité spatialisée du sujet percevant et agissant, comme on peut le voir dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968), dans *Pandora et le Hollandais volant* (Albert Lewin, 1951) et le célèbre film-manifeste de Dziga Vertov : *L'homme à la caméra* (1929), dont « le ciné-œil » enregistre la vie à l'improviste, ce qui « affranchit désormais et pour toujours de l'immobilité humaine », cette spécificité parmi les arts rendant le cinéma problématique à l'analyse et contradictoire en soi, jusque dans son statut proprement ontologique, tendu entre un matérialisme de principe (selon Stanley Cavell) et un idéalisme psychologique.

En effet, le cinéma est le plus dépendant des arts à l'égard de la réalité physique à l'état brut, de laquelle partent toutes ses possibilités techniques de mouvements et de perspectives et à laquelle elles reviennent toutes (comme dans la photographie), et dont l'inquiétante objectivité est alors délivrée de toute projection subjective rassurante. Mais l'inverse est aussi vrai parce que tout film nous projette dans un monde intérieur extraordinairement fluent (celui de l'esprit de l'artiste ou celui de l'un de ses personnages), notamment par le biais du « gros plan », qui joint à l'« estrangement » (Siegfried Kracauer) ou détachement du regard (dénotation) une tendresse et même de l'amour (selon Béla Balàzs) pour ce qui est regardé (connotation), pouvant ainsi atteindre à un sublime sans transcendance, comme chez Proust dont l'écriture phénoménologique dévoile l'entre-compréhension de la photographie par le baiser et du baiser par la photographie (dans *Le côté de Guermantes*), cette puissance d'expressivité et d'émotion redistribuant incessamment l'extériorité et l'intériorité, l'altérité et l'identité personnelles, comme chez Alfred Hitchcock (*Vertigo*, 1958) et Luis Bunuel (*Cet obscur objet du désir*, 1977).

Ainsi, la singulière spécificité du cinéma est de faire tenir ensemble les trois modalités du rapport entre art et vie quotidienne : fuite en dehors, transfiguration et volonté du quotidien, ces modalités se répartissant en un éventail qui se déploie entre le pôle de la totalité et celui du fragment, les plus grands films faisant la synthèse d'une parfaite construction formelle narrative et d'une attention extrême aux fragments multiples et épars des apparitions des corps et des choses, comme chez Jean-Luc Godard où toute cette inutilité contingente – qui passe quotidiennement inaperçue et qui, pourtant, totalise, détotaise et retotalise incessamment ce qui fait la trame même d'une existence humaine –, toute cette insignifiance du quotidien accède à la signification grâce à l'art (dans la lignée de la Renaissance) selon une reprise-dépassemement de type quasi hégélien (car sans réification transcendante des significations), comme en témoigne le traitement littéraire du « poncif » chez Baudelaire ou encore du « rien » chez Flaubert.

Vous concluez, en référence mais aussi à l'encontre de Walter Benjamin, que le cinéma est tout à fait capable de conquérir, du dedans de notre réalité prosaïque et fragmentée, une nouvelle « aura », non plus transcendante mais qui retrouverait l'unité enveloppante et immanente des anciens mythes qui, sur le mode de la fiction désormais, conservent une puissance d'intelligibilité de ce que nous sommes et de ce que nous faisons, en nous en faisant perdre, par moments et presque, le statut de « témoin » (Mallarmé), du fait de l'étroite intrication d'une « mythologisation du quotidien » et d'une « quotidianisation du mythe ».

Rencontres de Sophie, Philosophia et le Lieu Unique de Nantes, 6-8 mars 2015

« Les nourritures terrestres »

Avec : Paul Ariès, Edwige Chirouter, Michaël Foessel, Jean-Marie Frey, Chantal Jaquet, Michel Malherbe, Scarlett Marton, Yves Michaud, Denis Moreau, Véronique Nahoum-Grappe, Christian Prigent, Pascal Taranto, Patrick Viveret...

Jouir sans entraves, ici et maintenant, des fruits de la terre ! Mais les nourritures terrestres sont-elles nécessaires et suffisantes à notre bonheur ici-bas et n'y a-t-il, au-delà, rien qui soit plus désirable que le plaisir sensible ? L'hédonisme contemporain, naïf et individualiste, ne signe-t-il pas l'échec du projet politique moderne d'un progrès général visant à une juste répartition des nourritures terrestres entre tous les hommes ? N'y a-t-il pas, alors, un aveuglement coupable à vouloir jouir pour soi-même d'un surplus qui fait manquer du nécessaire les affamés du monde ? Cependant, un tel rappel impératif à l'ordre éthique et politique (et même écologique) ne peut-il pas démoraliser le légitime souci de soi en nous cuisinant chichement les nourritures terrestres ? Le défi d'un hédonisme à la fois spirituel et corporel ne serait-il pas, alors, de montrer comment, contre l'existence corsetée et étriquée que nous impose aujourd'hui l'ordre social, on peut construire une vie de jouissance qui donne sens à notre présence au monde et aux autres ? Au rictus des bateleurs d'apocalypse et à l'air béat des chantres de paradis toujours à venir, ne peut-on pas opposer le sourire joyeux et décidé du oui à cette vie ?



Programme complet sur le site de Philosophia <http://www.philosophia.fr>

Université Populaire

Ouverture des Rencontres de Sophie 2015 (qui se tiendront au Lieu Unique du 6 au 8 mars 2015)

Cinq jeudis de janvier-février, 18h30-20h. Faculté de Médecine, rue Gaston Veil à Nantes, Rez-de-chaussée haut, amphi, pour anticiper la réflexion des Rencontres, en partenariat avec l'association responsable, Philosophia

Entre hédonisme et sobriété écologique, notre monde hésite. Le terrestre est ambigu et il faut sans doute un peu d'esprit pour choisir !

- **Jeudi 8 janvier : Arnaud Saint-Pol, professeur de philosophie en khâgne au Lycée Clemenceau : « Goûter aux nourritures terrestres ».**
- **Jeudi 15 janvier : Evelyne Guillemeau, professeur honoraire de philosophie : « Nourrir sa vie ».**
- **Jeudi 22 janvier : Christophe Meignant, professeur de philosophie : « La jouissance : 'rien d'extérieur à soi' ».**
- **Jeudi 29 janvier : Jean-Pierre Doussin, ancien expert à la FAO et ancien président de Max Havelaar France : « Se nourrir équitablement ».**
- **Jeudi 5 février : Philippe Cormier, professeur honoraire de philosophie : « Si vous ne mangez ma chair, ... ».**

Entrée : 3 € la séance

En savoir plus sur Université Permanente : <http://www.up.univ-nantes.fr>

Société Nantaise de Philosophie

Bulletin d'adhésion ou de réadhésion pour l'année 2014-2015
(une carte sera délivrée ou adressée à chaque nouvel adhérent)

Mme. Mlle. M.

Prénom

Adresse

Courriel :@.....

Je joins mon règlement de 15 Euros (pour les étudiants) ou de 30 Euros par chèque bancaire ou postal à l'ordre de :

La Société Nantaise de Philosophie
68, av. du Parc de Procé, 44100 NANTES

