

FATIGA I ÈXTASI.
COSSOS, SUBJECTIVITATS I CINEMES ALS
ESCRITS PUBLICATS I INÈDITS DE JEAN
EPSTEIN

Daniel Pitarch Fernández

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/673876>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESI DOCTORAL

**FATIGA I ÈXTASI.
COSSOS, SUBJECTIVITATS I CINEMES
ALS ESCRITS PUBLICATS I INÈDITS DE
JEAN EPSTEIN**

Daniel Pitarch Fernández

2021



TESI DOCTORAL

FATIGA I ÈXTASI.
COSSOS, SUBJECTIVITATS I CINEMES
ALS ESCRITS PUBLICATS I INÈDITS DE
JEAN EPSTEIN

Daniel Pitarch Fernández

2021

Programa de Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura

Dirigida per: Dr. Àngel Quintana (UdG)

Memòria presentada per optar al títol de doctor per la Universitat de Girona

AGRAÏMENTS

En primer lloc al tutor de la tesi el Dr. Àngel Quintana, per les aportacions, la lectura atenta i l'escolta i respostes.

La Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française conserva amb cura i permet l'accés al seu esplèndid fons documental sobre Jean i Marie Epstein. El meu agraïment a la institució i a tot el personal que treballa per fer-ho possible.

El meu interès en l'obra de Jean Epstein comença abans d'aquesta tesi doctoral. Al llarg d'aquest procés són diverses les persones amb qui s'ha pogut compartir converses en contextos acadèmics o al seu voltant. El congrés de Rennes de 2013 va ser una meravellosa trobada de persones interessades en la seva obra, organitzada per Roxane Hamery i Éric Thouvenel. Entre elles hi havia Chiara Tognolotti, Laura Vichi, Christophe Wall-Romana o Nicolas Thys amb qui ja havíem dialogat o compartit documents en altres ocasions. Agrair també converses al voltant d'aquesta recerca amb Rae Beth Gordon, Maria Soliña Barreiro i Joan Minguet.

Diverses iniciatives editorials m'han ajudat a desenvolupar aquest interès i també a difondre'l. La més llunyana és un número monogràfic d'*Archivos de la Filmoteca* dedicat a Epstein que vam coordinar amb el Dr. Àngel Quintana l'any 2009. Entre les iniciatives posteriors agrair a Manuel Asín la curosa edició en castellà de *Bonjour cinéma* i que hi pogués contribuir amb un postfaci. També a Fernando Guerrero de l'editorial Abada per acceptar l'edició dels escrits sobre cinema de Walter Benjamin, que es mouen en una òrbita similar a la d'Epstein. La iniciativa més recent és de l'editorial Shangrila.

Els agraïments personals expliquen la base sobre la que la resta es construeix. El meu agraïment per l'amistat, l'amor o l'ajuda durant tot o algun moment d'aquest temps a Heura, Jordi, Òscar, Carles, Pablo, Marcel, Manuel, Íngrid, Anna, Mar, Albert, Roc, Pau, Marc, Tito i Juli. Especialment als més importants i propers els darrers anys: Laura, Lluç i Benjamí. I també, des de sempre, a l'Ismael, la Julia i el Pau.

PUBLICACIONES

L'apartat 3 del capítol 4 és una versió del text:

- Pitarch, Daniel. 2016. «*L'autre ciel*, essai de lecture d'un texte inédit de Jean Epstein.» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 71–84. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Abans de la tesi i al llarg de la recerca doctoral, he publicat alguns escrits que tracten sobre l'obra de Jean Epstein, així com de Walter Benjamin. En ells s'hi poden entreveure algunes intuïcions o idees, que s'han pogut desenvolupar i ampliar adequadament en aquesta recerca.

- Pitarch, Daniel. 2020. «Infinitamente futuro. Los ensayos sobre cine de Jean Epstein» i «Un recorrido biográfico.» [aquest segon ha estat incorporat en annex a aquesta tesi doctoral] Dins *Jean Epstein. Cine, poesía, filosofía*, coordinació de Pasi3n Riviere, 224–255 i 262–273. Valencia: Shangrila Ediciones.
- Pitarch, Daniel. 2017. «Pr3cticas de la visi3n. El cine en la obra de Walter Benjamin.» Dins *Walter Benjamin: Escritos sobre cine*, edici3 de Daniel Pitarch, 7–60. Madrid: Abada.
- Pitarch, Daniel. 2015. «Te llevo, cine.» Dins Jean Epstein: *Buenos d3as, cine*, traducci3 de Manuel As3n. Barcelona: Intermedio.
- Pitarch, Daniel. 2013. «Geography of the Body: Jean Epstein's Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings». *Acta Universitatis Sapientiae Film and Media Studies* 7: 49-63.
- Pitarch, Daniel. 2009. «Estetas neurast3nicos y m3quinas fatigadas en la teor3a de Jean Epstein». *Archivos de la Filmoteca*, 63 (octubre): 36-54

LLISTA D'ABREVIATURES

El sistema de citació utilitzat correspon a l'estil Chicago amb algunes adaptacions o afegits quan és necessari. Un d'aquests afegits respon a la voluntat de poder saber, dins el cos del text i sense haver d'anar a la llista de referències finals, a quin text d'Epstein correspon cada citació. Això es fa atès que aquest és un estudi en profunditat de la seva obra i que es considera que és una informació rellevant. No es fa, per tant, amb cap altre font bibliogràfica. En el cas que no s'infereixi fàcilment del redactat a quin text correspon el text citat, s'ha afegit, després del sistema de citació Chicago, una abreviatura entre claudàtors que referencia el títol del text original (en comptades ocasions s'ha posat el títol sencer, atès que aquell text en particular es citarà poques vegades). Aquest llistat és la clau de lectura d'aquestes abreviatures, que es basen en el títol original.

[AC]: *Alcool et cinéma*

[BC]: *Bonjour cinéma.*

[CdD]: *Le cinéma du diable.*

[CdR]: «Coeurs de René»

[EdC]: *Esprit de cinéma.*

[Et]: *Le cinématographe vu de l'Etna*

[Fr]: «Freud ou le Nick-Cartérianisme en psychologie»

[IdM]: *L'Intelligence d'une machine*

[Ly]: *La lyrosophie*

[MF]: «Le monde fluide de l'écran»

[NK]: «Nous Kabbalistes»

[PdA]: *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*

[PhL]: «Le phénomène littéraire»

[Ri]: «Rimbaud»

[T]: «T»

RESUM DE LA TESI

Resum: Aquesta tesi doctoral estudia el pensament del cineasta i assagista Jean Epstein, centrant-se en el motiu del cos i l'organisme en els seus escrits i incorporant a l'objecte d'estudi la seva obra inèdita. L'obra escrita d'Epstein comença, a principis de la dècada de 1920 i abans que la filmogràfica, desenvolupant una particular teoria fisio-psico-sociològica sobre el seu món contemporani, en la qual el cos té una importància teòrica com a element relacionat amb la subjectivitat i sotmès a canvis històrics. Aquesta teoria influeix en el seu primer pensament cinematogràfic de la mateixa dècada i també es pot relacionar amb la importància del cos a la seva obra, no només com a objecte de reflexió, sinó com a motiu literari en la seva escriptura (importància que també es pot rastrejar a la seva filmografia). El primer capítol de la tesi estudia en detall aquest primer pensament d'Epstein. El segon situa aquest pensament en relació a una sèrie de discursos anteriors o contemporanis que permeten entendre d'on provenen algunes de les seves idees, així com adonar-se'n que no és una teoria excèntrica sinó imbricada en tradicions i discursos importants a finals del s. XIX i en les primeres dècades del XX. La tercera part de la tesi es centra en preguntar-se què perviu d'aquest primer pensament en l'obra escrita de maduresa d'Epstein, desenvolupada a finals de la dècada dels 40 i principi dels 50. En l'obra publicada s'operen una sèrie de desplaçaments amb els quals la importància del cos es veu atenuada i perd la seva centralitat. Però si s'incorpora l'obra inèdita es pot establir tant una continuïtat i pervivència de les idees dels anys 20, com l'eclosió d'aspectes presents en aquesta però no desenvolupats de manera central, com seria el cas de la sensualitat.

Resumen: Esta tesis doctoral estudia el pensamiento del cineasta y ensayista Jean Epstein, centrándose en el motivo del cuerpo y el organismo en sus escritos y incorporando al objeto de estudio su obra inédita. La obra escrita de Epstein empieza, a principios de la década de 1920 y antes que la filmográfica, desarrollando una particular teoría fisio-psico-sociológica acerca de su mundo contemporáneo, en la que el cuerpo tiene una importancia teórica como elemento relacionado con la subjetividad y sometido a cambios históricos. Esta teoría influye en su primer pensamiento cinematográfico de la misma década y también se puede relacionar con la importancia del cuerpo en su obra, no sólo como objeto de reflexión, sino como motivo literario de su escritura (importancia que también se puede rastrear en su filmografía). El primer capítulo de la tesis estudia en detalle el primer pensamiento de Epstein. El segundo sitúa este pensamiento en relación a una serie de discursos anteriores o contemporáneos que permiten ver de dónde provienen algunas de sus

ideas, así como entender que no es una teoría excéntrica sino imbricada en tradiciones y discursos importantes a finales del s. XIX y en la primera décadas del XX. La tercera parte de la tesis se centra en preguntarse qué pervive de este primer pensamiento en la obra escrita de madurez de Epstein, desarrollada a finales de la década de los 40 y principio de los 50. En la obra publicada se operan una serie de desplazamientos con los cuales la importancia del cuerpo se ve atenuada y pierde su centralidad. Pero si se incorpora la obra inédita se puede establecer tanto una continuidad y pervivencia de las ideas de los años 20, como una eclosión de aspectos presentes en ésta pero no desarrollados de manera central, como es el caso de la sensualidad.

Abstract: This dissertation studies the thought of filmmaker and essayist Jean Epstein, focusing on the motif of the body and the organism in his writings and incorporating his unpublished work into the object of study. Epstein's written work begins, at the beginning of the 1920s and before the filmographic one, developing a particular physio-psycho-sociological theory about his contemporary world, in which the body has a theoretical importance as an element related to subjectivity and subject to historical changes. This theory influences his first cinematographic thought, of the same decade, and can also be related to the importance of the body in his work not only as an object of reflection but as a literary motive for his writing (importance that can also be traced in his filmography). The first chapter of the thesis studies in detail Epstein's first thought. The second places this thought in relation to a series of previous or contemporary discourses that allow us to see where some of their ideas come from, as well as understand that it is not an eccentric theory but embedded in traditions and important discourses of the end of the 19th century and in the first decades of the 20th. The third part of the thesis asks what survives from his first thought in Epstein's maturity writings, developed in the late 1940s and early 1950s. A series of displacements occur in the published work, with which the importance of the body is attenuated and loses its centrality. But if the unpublished work is incorporated, both a continuity and survival of the ideas of the 20s can be established, as well as an emergence of aspects present in it but not fully developed, as is the case of sensuality.

ÍNDIX

Introducció	1
1. Preguntes de recerca i metodologia.....	1
2. Teoria i història de les teories: de la teoria a l'arqueologia.....	5
2.1 Tendències en teoria i història del cinema: el cos, cinema i modernitat, arqueologia dels mitjans i el retorn de la teoria clàssica.....	13
3. El cos com a motiu i objecte d'estudi.....	29
4. Els estudis sobre Epstein.....	40
5. Pòrtic (objectius).....	51
Capítol 1. Els primers escrits de Jean Epstein (1921-28)	53
1. La bibliografia de Jean Epstein entre els anys 1921-28: context de publicació i llistat d'agrupaments temàtics.....	56
2. Els escrits no cinematogràfics (1921-23).....	63
2.1 Panoràmica i resum.....	63
2.2 Conceptes comuns.....	67
2.2.1. Una teoria del psiquisme i l'organisme.....	69
a. El psiquisme: el subconscient.....	69
b. Els sentiments.....	74
c. El coneixement per amor.....	77
d. Règims de consciència / estats mentals.....	80
e. La cara orgànica del psiquisme.....	81
f. Sensació i cenestèsia.....	84
g. Les lleis fisiològiques i psicològiques de l'emoció.....	87
2.2.2. Els canvis històrics i la relació amb els règims de consciència.....	90
a. La civilització: ordre i artificialitat.....	93
b. La societat contemporània.....	96
c. La fatiga.....	103
d. Patològic i normal.....	107
e. Expressió social i artística.....	112
2.2.3. El futur: lirosòfia.....	121
2.3 Projectes inacabats i documents d'arxiu.....	124

2.3.1. Esculape i els projectes inacabats.....	124
2.3.2. Documents d'arxiu: una bibliografia dels anys 20.....	127
3. El cinema als primers escrits de Jean Epstein (1921-1928).....	131
3.1 Aparell gràfic de <i>Bonjour cinéma</i> i <i>Le cinématographe vu de l'Etna</i>	132
3.2 Cares del cinema.....	140
3.2.1 El sentiment d'un altre món: animisme i cine-mística.....	141
3.2.2 El cinema com a tecnologia moderna.....	145
3.2.3 Recursos cinematogràfics.....	152
3.2.4 Poètiques del cos (1): l'espectador encarnat.....	171
3.2.5 Poètiques del cos (2): l'ésser humà a la pantalla.....	186
4. El primer Epstein i la importància de l'organisme.....	193

Capítol 2. Contexts de lectura: de les ciències fisiològiques i psicològiques del s. XIX als escrits sobre cinema contemporanis.....	197
1. L'escola psicològica francesa de finals del s. XIX: psicofisiologia i mètode patològic.....	200
1.1 Una psicofisiologia.....	201
1.2 El mètode patològic.....	204
1.3 Psique i organisme: jerarquia del sistema nerviós, automatismes i regressions.....	207
1.4 Altres temes: el meravellós científic, la lectura social i les noves tendències de principis del s. XX.....	211
2. Els estudis sobre la fatiga: fisiologia, ciències del treball i mètode gràfic.....	216
2.1 La concepció energètica del treball i els discursos de la fatiga.....	217
2.2 La fatiga i l'organisme: energia muscular, energia nerviosa i la neurastènia.....	221
2.3 El mètode gràfic de la fisiologia: tecnologia i objectivitat aplicades a l'estudi del cos.....	229
3. Cos i sensacions: percepció, cenestèsia i dolor.....	236
3.1 Sentir el cos: la cenestèsia.....	238
3.2 El dolor.....	240
4. Nerviosisme i cultura popular.....	243
4.1 Un cos i un món nerviosos.....	243
4.2 Caf'conc', varietés i els còmics francesos: la transmissió d'una gestualitat patològica.....	259
5. El cinema com objecte dels sabers fisiològics, psicològics i mèdics.....	270
5.1 Problemes perceptius.....	272
5.2 Demandes d'energia: síntesi de les imatges i fatiga.....	276
5.3 El moviment en les imatges i en l'espectador: el contagi de les emocions.....	279
5.4 Un món que s'adapta als nostres desitjos: el cinema i el mecanisme psíquic segons Hugo	

Münsterberg.....	283
6. El cinema i les experiències modernes: Simmel i Benjamin.....	291
6.1 Simmel: característiques psicològiques de la ciutat i la sociologia dels sentits.....	291
6.2 Benjamin: els entrenaments de la tècnica.....	297
7. Contexts cinematogràfics: els escrits sobre cinema a França i algunes tendències internacionals.....	312
7.1 Els escrits sobre cinema a França dels anys 10 i 20.....	312
7.2 Alguns discursos cinematogràfics internacionals: el context soviètic, Balázs i Kracauer..	319
Capítol 3. Els escrits de maduresa d'Epstein: teoria del cinema.....	327
1. Teoria del cinema: els escrits dels anys 40.....	331
2. La lliçó del cinema: l'univers cinematogràfic i el relativisme.....	336
2.1. Temps, espai, identitat i els regnes de la natura: meravelles i prodigis del cinema.....	337
2.2. Tecnologia: la filosofia de les màquines i la propaganda secreta.....	358
3. El funcionament del cinema: el pensament visual.....	370
4. La funció social del cinema: una visió epocal.....	382
5. La primera teoria i l'obra de maduresa sobre cinema: repeses i desplaçaments.....	395
Capítol 4. Els escrits de maduresa d'Epstein: obra inèdita.....	405
1. <i>Ganymède</i>	410
2. <i>Contre-pensées</i>	427
3. <i>L'autre ciel</i>	443
3.1 Religió i sagrat.....	445
3.2 Ignorància, secret i revelació.....	446
3.3 El cos (masculí) i l'homoerotisme.....	449
4. La resta d'obra inèdita de maduresa i les relacions amb <i>Ganymède</i> , <i>Contre-pensées</i> i <i>L'Autre Ciel</i>	457
5. L'obra de maduresa i la incorporació dels inèdits.....	469
Conclusions.....	471
1. Una obra de tres i més cares.....	473
2. El futur esclata entre els records.....	481
3. Una obra textual i cinematogràfica.....	488
Annex. Article bio-filmogràfic.....	501

Documents d'arxiu consultats.....	509
Bibliografia referenciada.....	513

LLISTA DE FIGURES

Figura 1. Cronologia sinòptica de l'obra de Jean Epstein.....	54
Figura 2. Mostra de la gràfica d'Éditions de la Sirène.....	57
Figura 3. Mostra de la gràfica d'algunes de les revistes dels anys 20 on publica Epstein.....	58
Figura 4. Fête foraine a <i>Coeur fidèle</i> (1923).....	91
Figura 5.1 Deliri a <i>La belle Nivernaise</i> (1923).....	113
Figura 5.2 Context mèdic a <i>Six et demi, onze</i> (1927).....	114
Figura 5.3 Referències a patologies o estats nerviosos a <i>La Chute de la Maison Usher</i> (1928).....	115
Figura 5.4 Ferida i infecció a <i>Finis Terrae</i> (1928).....	116
Figura 6. Deliri a <i>Finis Terrae</i> (1928).....	128
Figura 7. Aparell gràfic de <i>Bonjour Cinéma</i> (1921).....	133
Figura 8. Aparell gràfic de <i>Le cinématographe vu de l'Etna</i> (1926)	136
Figura 9. Composició de text a <i>La poésie d'aujourd'hui</i> (1921).....	139
Figura 10.1 <i>Sphygmographe</i> : aparell de registre de la fisiologia experimental.....	149
Figura 10.2 Aparell per enregistra les pulsacions cerebrals.....	150
Figura 11. Fragmentació a <i>Coeur fidèle</i> (1921).....	157
Figura 12.1 Plans detall del cos en diverses pel·lícules d'Epstein.....	159
Figura 12.2 Objectes inanimats a algunes pel·lícules de Jean Epstein.....	160
Figura 13. Sobreimpressions a diverses pel·lícules de Jean Epstein 1.....	172
Figura 14.1 Escena del pàrquing a <i>La Glace a trois faces</i> (1927).....	177
Figura 14.2 Moviments de càmera arran de terra a tres pel·lícules de Jean Epstein.....	178
Figura 15.1 Instruments del mètode gràfic.....	230
Figura 15.2 Registre d'estat febril amb el mètode gràfic.....	231
Figura 16. Duchenne de Boulogne <i>Mecanisme de la physiognomie</i>	234
Figura 17.1 Llanterna de fantasmagoria.....	246
Figura 17.2 Placa de fantasmagoria.....	246
Figura 17.3 Il·lustracions de les memòries de Robertson.....	247
Figura 18. Fragmentació del cos a tres pel·lícules de Georges Méliès.....	255
Figura 19. Tecnologia imaginària a <i>La photographie électrique à distance</i> (1908) de Georges Méliès.....	257
Figura 20. Tecnologies imaginàries a quatre pel·lícules d'Émile Cohl.....	258
Figura 21. Iconografia mèdica i espectacles de varietats.....	262

Figura 22. Gestualitat dels personatges d' André Deed.....	266
Figura 23. Retrat d' André Deed a <i>Mundo Gráfico</i> , núm 51, 1912.....	267
Figura 24. Acudit gràfic sobre les reaccions dels espectadors.....	269
Figura 25.1 Acudit gràfic sobre els efectes del cinema.....	275
Figura 25.2 Acudit gràfic sobre els efectes futurs del cinema.....	275
Figura 26. Sobreimpressions a diverses pel·lícules de Jean Epstein 2.....	288
Figura 27. Acudit gràfic sobre els intèrprets en un rodatge.....	303
Figura 28. Fotografia composta de Galton.....	343
Figura 29. Fotografia composta de Lewis Hine.....	344
Figura 30.1 Miralls a algunes pel·lícules de Jean Epstein.....	352
Figura 30.2 Escena del suïcidi a <i>Six et demi, onze</i> (1927).....	353
Figura 30.3 Superfícies reflectants a algunes pel·lícules d' Epstein: deformacions i multiplicacions....	354
Figura 31. Tecnologies per a la comunicació a distància a algunes pel·lícules d' Epstein.....	359
Figura 31.2 Instruments per augmentar els sentits a <i>La Chute de la maison Usher</i> (1928).....	360
Figura 31.3 Fars a algunes pel·lícules de Jean Epstein.....	361
Figura 32. Escena del cinema a <i>La belle Nivernaise</i> (1923).....	387
Figura 33. «Jean Epstein au volant» (1926).....	439
Figura 34. Escenes automobilístiques a algunes pel·lícules de Jean Epstein.....	440
Figura 35. Cronologia sinòptica de l' obra de Jean Epstein, incloent l' obra inèdita.....	476
Figura 36. Escena de <i>Marriage Story</i> (2019) de Noah Baumbach.....	485
Figura 37. Accions grotesques a <i>La belle Nivernaise</i> (1923).....	492
Figura 38. Personatges de <i>Coeur fidèle</i> (1923).....	492
Figura 39. Fotogrames de <i>Geography of the Body</i> (1943) de Willard Maas.....	497

INTRODUCCIÓ

1. Preguntes de recerca i metodologia

Aquesta tesi doctoral està dedicada a l'estudi de l'obra escrita del cineasta i assagista Jean Epstein. Una obra àmplia, que s'estén dels anys 20 fins als anys 50, i que va desenvolupar en paral·lel a la seva obra fílmica. En particular, la recerca es centra en la importància d'un motiu en el seu pensament que és el del cos humà i l'organisme. Per fer això, però, no es perd mai de vista una aproximació també global a la seva obra escrita. Es podria dir que es treballa d'una banda sobre els arguments de la seva teoria (què planteja, quins són els lligams que estableix, etc.) i de l'altra sobre un motiu que apareix en ells. És a dir, la recerca ofereix una síntesi del pensament d'Epstein –i aquesta és també una de les aportacions de la tesi– que és el que permet destacar i recórrer un motiu particular –com es podien haver triat altres com, per exemple, l'animisme o l'alè utòpic.

L'obra escrita d'Epstein es pot dividir clarament en un primer període que correspon als anys 20 (i particularment al principi d'aquesta dècada abans que comenci a dirigir pel·lícules) i un altre que seria el dels anys 40-50. Aquesta divisió s'explicarà en detall al llarg de la tesi (i, de fet, inclou un període intermedi a la dècada dels 30), però és important enunciar-la aquí perquè permet entendre el plantejament i metodologia de recerca que s'ha desenvolupat. Els seus primers escrits no són exclusivament de caire cinematogràfic i estan molt marcats per la influència de la fisiologia i la psicologia del moment. És a dir, en aquest primer període la importància del motiu del cos i l'organisme és central i evident en el seu argument, com es veurà. És per això que aquests textos constitueixen un dels principals objectes d'estudi d'aquesta tesi i a ells es dediquen dos de les tres parts que la componen. En el primer capítol, es sintetitzen les seves idees i arguments responent a la pregunta de recerca de quina teoria planteja el primer Epstein i quin és el paper que hi juga el cos i

l'organisme (al capítol «Els primers escrits de Jean Epstein (1921-1928)»). En el segon, la pregunta de recerca és d'on poden sorgir aquestes idees i fins a quin punt són idees excèntriques o imbricades en la seva època; és per això que s'ofereixen una sèrie de contextos per entendre-les i situar-les (al capítol «Contexts de lectura: de les ciències fisiològiques i psicològiques del s. XIX al escrits sobre cinema»). La tria d'aquests contextos és també una de les aportacions específiques d'aquesta recerca, amb la intenció de que permeti explicar la importància d'aquest motiu dins els arguments d'Epstein i també la seva importància cultural més àmplia.

Si el primer i el segon capítol estan dedicats als primers escrits d'Epstein, tant a què diuen com a quins són alguns dels contextos on llegir-los, la tercera part de la tesi es dedica a preguntar-se per quina és la pervivència d'aquestes primeres idees i de la importància del cos en l'obra de maduresa d'Epstein (per motius de lectura s'ha optat per dividir aquesta part en dos capítols: «Els escrits de maduresa d'Epstein: teoria del cinema» i «Els escrits de maduresa d'Epstein: obra inèdita»; però quantitativament sumen més o menys l'extensió d'un dels altres capítols). La resposta a aquesta pregunta sobre la pervivència de les idees dels anys 20 és molt diferent si atenem només a l'obra publicada d'Epstein o si també incloem la seva obra inèdita. Si atenem a l'obra publicada, com es veurà, el motiu del cos i l'organisme es perd força, i es converteix més en un motiu a rastrejar que en una part important de l'argument. Si incorporem els escrits inèdits, la resposta canvia. Aquesta obra inèdita és un aspecte majoritàriament ignorant en els estudis sobre Epstein, atès, en part, a que és un material d'arxiu conservat a la Cinémathèque française. Mentre s'ha realitzat aquesta recerca doctoral, s'ha iniciat a França una publicació dels *Écrits complets* d'Epstein que ha d'incloure aquests inèdits. Tot i això, només s'ha publicat un dels llibres inèdits de maduresa (així com els escrits inèdits de joventut que són més breus i de menor importància) i els altres són, esperem que per poc temps, encara material d'arxiu. La incorporació d'aquesta obra inèdita a l'estudi d'Epstein és molt interessant en molts sentits, però ho és també particularment per al motiu del cos i l'organisme, ja que, com es veurà, hi reapareixen les idees dels primers escrits i, en diferents casos, també es porten més enllà. Per tant, contribuir a començar a incorporar l'obra inèdita a l'estudi d'Epstein, i valorar què aporta aquesta cara fins ara desconeguda, és també una intenció d'aquest estudi doctoral.

Com es veu, el plantejament de la recerca és centrar-se en textos i contextos culturals i es deixa de banda com a objecte d'estudi la filmografia d'Epstein –tot i que es faran referències tangencials a aquesta al llarg del text, particularment en forma d'il·lustracions. L'eina principal de la recerca és l'anàlisi de textos que permeti extreure'n les seves idees, per establir relacions internes dins l'obra

d'Epstein i externes amb altres discursos. El que s'està estudiant és com es construeix un discurs al voltant del cinema; quin tipus de reflexions pot suscitar aquest i quins imaginaris atrau. Com es dirà al llarg de la introducció, els discursos al voltant dels objectes també els hi donen forma, encara que no s'apliquin o que no siguin realitzables (es parlarà d'això en relació als estudis denominats «arqueologia dels mitjans»). En aquest sentit, aquesta tesi és un estudi detallat d'un imaginari concret sobre el cinema i del context que el fa possible. Que la recerca es centri en l'obra d'un autor, no vol dir que no es planteji també quines relacions externes s'estableixen, sobretot en el sentit de les que fan possible el seu pensament (més que les pot suscitar ell al seu torn després). En el plantejament de recerca, intenta haver-hi un balanç entre el coneixement detallat d'una obra (d'un autor particularment rellevant dins la història del cinema) i el que, a través d'ell, coneixem de l'imaginari d'una època. L'obra d'Epstein és objecte d'estudi i punt de vista des del qual mirar.

Un altre aspecte de partida que cal remarcar és que aquest és un estudi històric. Això es diu en dos sentits; d'una banda el de plantejar-se com una contribució a la història de les teories del cinema i no a la teoria actual; una distinció que es desenvoluparà a continuació en aquesta introducció. Però també és un estudi històric en el sentit de tornar a les fonts primàries per proposar una revisió del coneixement que tenim de l'obra d'Epstein. No és en cap cas una impugnació dels estudis anteriors –com s'explicarà, hi ha alguns estudis amb els que es comparteix força punts de vista i intencions, i també es citaran molts d'altres que, des d'altres punts de vista, il·luminen la seva obra– sinó un retorn i relectura dels texts originals, a les quals s'hi incorporen alguns escrits no tant tinguts en compte així com materials d'arxiu (els inèdits esmentats però també altres documents). Per tant, una altra de les eines de recerca és aquesta identificació i investigació històrica de fonts primàries (no només respecte Epstein, sinó també respecte els contextos que es proposen) incloent material d'arxiu. En aquest sentit, la recerca formaria part d'una tendència historicista i de retorn a fonts primàries –més que a les lectures que se n'han fet, de vegades centrades només en alguns exemples canònics– que es pot detectar actualment en contextos diversos. Per exemple, en certs estudis d'història del cinema; sent potser un dels casos més evidents el camp dels estudis de cinema dels primers temps que busquen entendre aquell cinema en el seu context propi i a partir de la recerca de fonts històriques (i que des de l'època pionera del congrés de Brighton de 1978 fins avui ha canviat de manera prou radical la idea que tenim del cinema d'aquella època; exemples d'aquesta tendència poden ser estudis com els de Gaudreault [2008] o Musser [1990], o d'altres que es donaran més endavant). El món editorial també exemplifica aquesta tendència; ho és la ja esmentada publicació en curs dels escrits complets d'Epstein (incloent articles i inèdits i també material com una correspondència escollida –també encara pendent de publicació–; i no limitant-se a la reedició dels

seus llibres o de compilacions anteriors), però també ho seria la recent edició completa dels escrits de Bazin (2018) preparada per Hervé Joubert-Laurencin.

El que s'ha esmentat fins ara constitueix un petit mapa i resum de les intencions d'aquesta recerca (preguntes de recerca/objectius i metodologia), particularment pel que fa al seu cos central (capítols 1, 2, 3 i 4). En aquesta introducció s'estableix un punt de partida previ a aquest, es tracta de realitzar alguns estats de la qüestió dels camps i estudis on s'inscriu aquesta recerca (incloent també qüestions metodològiques): la història de la teoria del cinema, els estudis sobre el cos i, finalment, els estudis sobre Epstein.

2. Teoria i història de les teories: de la teoria a l'arqueologia

La proposta d'aquesta tesi, com s'ha dit, no s'inscriu en el camp de la teoria del cinema, sinó de la història de la teoria del cinema. El que es planteja en els capítols següents és un estudi en profunditat d'un autor important d'aquesta camp –per bé que de vegades ignorat i situat en un estatus una mica paradoxal d'invisiblement visible. Epstein és també un autor peculiar en aquesta tradició en tant té una doble obra: la filmogràfica i la bibliogràfica. Aquest és un fet no molt comú però tampoc molt estrany, sobretot si el situem en la seva època. Podem pensar en el cas d'Eisenstein i la seva pletòrica producció –per bé que, en el cas dels escrits, menys publicada en el seu moment– i també en el molt menys conegut, però afí a Epstein, Charles Dekeukeleire i els seus llibres dels anys 40 (*Afrique. Journal d'un voyage au continent noir*, 1940; *L'émotion sociale*, 1942; i *Le cinéma et la pensée*, 1947). La qüestió dels cineastes teòrics ha estat objecte d'estudi per part de Jacques Aumont (2004) al llibre *Las teorías de los cineastas*. En aquest llibre, però, no es tracta l'obra d'Epstein i això no és ni un oblit ni una manca d'interès en la seva obra, ja que Aumont l'ha tractada en diverses ocasions –tant en l'edició d'un llibre col·lectiu sobre ell (Aumont 1998), com amb la seva presència a *Du visage au cinéma* (Aumont 1992). Aumont (2004, 15) en justifica l'absència a la introducció i el per què no deixa de ser simptomàtic del caràcter particular i de vegades difícil de situar i catalogar de l'obra d'Epstein com a conjunt: «Hay grandes cineastas que también son grandes teóricos, y buenos teóricos según mis criterios (producen ideas de notable coherencia, sólidas, originales), pero cuya teoría no se asemeja a sus películas o, quizá, cuyas películas olvidan la teoría: Epstein, por ejemplo, o incluso Tarkovski.»

La figura dels cineastes teòrics serveix en d'altres ocasions per historiar la teoria del cinema. Així Casetti (1994, 17) la considera una de les diferències entre la teoria anterior a la Segona Guerra Mundial, on seria un fet comú, i la posterior que ell estudia al seu llibre, on es produiria una separació entre teoria i pràctica. Si es torna a Epstein, que tampoc no surt al llibre de Casetti, caldria recordar que bona part dels seus llibres són posteriors a la Segona Guerra Mundial, per bé que morís l'any 1953.

Les teories d'Epstein no s'estudien aquí per afirmar la seva validesa o funcionalitat avui en dia (si és que aquesta fos una pregunta adequada; tema que, com es veurà a continuació, provoca discussions dins el camp de la teoria del cinema), sinó que es consideren principalment rellevants en la història cultural del cinema; ens permeten conèixer el pensament que el cinema ha suscitat i com s'ha entès. Això no vol dir, en cap cas, que no siguin d'interès actual, sinó que la proposta és

estudiar-les com un artefacte històric. I és el contrast amb avui el que pot ser productiu; veure què suscitava el cinema, quines promeses semblava portar, com es concebia, etc. no són idees que s'hagin de considerar superades sinó que poden servir per tornar-nos a apropar al cinema i veure'l sota una altra llum. Part de l'interès de la seva obra –i de la d'altres contemporanis– és que planteja idees que no són evidents avui.¹

Què és una teoria del cinema és una pregunta que, més enllà del llenguatge comú, es planteja contínuament en els estudis d'aquest camp (de vegades no directament, sinó reflexionant sobre com es pot tractar sobre la seva validesa teòrica –és a dir, moltes formulacions podrien ser teòriques, però no tenen per què ser vàlides). En part, pot ser que aquesta pregunta reflexiva vingui del fet de la incorporació tardana del cinema com a objecte d'estudi en contextos acadèmics cap a mitjans de la dècada dels 60. Això fa que bona part de la bibliografia de teoria del cinema estigui formada per escrits heterogenis que no coincideixen amb els plantejaments de la literatura acadèmica (per exemple, els mencionats escrits d'André Bazin que constitueixen un corpus d'articles que basteixen una teoria, però sense el plantejament sistemàtic d'aquesta) i potser per això, en el context acadèmic actual, és important la pregunta i la distinció sobre què pot ser una teoria (o una teoria vàlida) i què no.

La pregunta sobre «què és» es troba en la majoria d'escrits que sintetitzen les diferents teories del cinema, són llibres com els d'Andrew (1993, original de 1973), Casetti (1994), Stam (2001) o el més recent de Elsaesser i Hagener (2015) (també caldria citar, com una de les primeres història de les teories del cinema, si no la primera, l'estudi d'Aristarco [1968, original de 1951, revisat l'any 1960]). La resposta és diversa; Andrew (1993, 27) escriu «los teóricos del cine formulan y verifican proposiciones sobre el cine o sobre algun aspecto del cine». En aquest cas, potser la majoria d'escrits d'Epstein podrien caure fora, en tant es podria discutir com «verifica» les seves proposicions. Casetti, per la seva banda, fa referència a Popper o Kuhn per bastir la seva definició de què és la teoria del cinema:

La «teoría» (...) es concebida como una conjetura con la que se intenta captar el significado o el funcionamiento de ciertos fenómenos (Popper) o, mejor aún, como un modo de ver que comparte una comunidad de científicos y que se considera eficaz (Kuhn). Una teoría, pues,

1 Si es vol pensar en la seva actualitat també es pot recordar el quasi aforisme d'Adorno que cita Thomas Elsaesser (2012b, 605): «in the vulgar question of 'what Kant or Hegel still have to tell us today,' one encounters the arrogance of those who think that 'coming after' already gives one the right to put oneself above the dead. The possibility is not even raised that the proper question might be: 'how do we appear to Hegel?'».

no tiene por qué ser necesariamente una construcción axiomática, pero sí debe ser al menos un saber compartido con el que se intenta explicar el mundo. Siguiendo con esta lógica, caracterizaremos una *teoría (del cine)* como *un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión.*

(...) Lo que confiere «densidad» a estos planteamientos no es, sin embargo, una forma u otra, sino la capacidad de expresar una propuesta dotada de coherencia, evidencia y necesidad, y, sobre todo, el hecho de ser compartible y compartida por un grupo de estudiosos. (Casetti 1994, 10-11)

Referit a Epstein, es podria dir que els seus primers escrits podrien constituir una teoria (o un esbós) en tant, a més d'establir una sèrie de supòsits, participa i influeix en discursos compartits als anys 20. La seva obra teòrica posterior, principalment, dels anys 40, segueix en part amb els mateixos supòsits o plantejaments i, retrospectivament, es podria dir que seguiria formant part d'aquestes idees compartides; per bé que ja no ho siguin tant en el moment de la seva publicació.

En el context acadèmic anglosaxó, la discussió sobre la validesa i el sentit de les proposicions teòriques té una ampla literatura i té postures oposades i explícitament crítiques entre elles². Robert Stam dona la següent definició de què és la teoria del cinema i després resumeix alguns d'aquests conflictes i plantejaments:

La teoría cinematográfica es un corpus de conceptos en evolución cuyo objetivo es dar cuenta del cine en todas sus dimensiones (estética, social, psicológica) para una comunidad interpretativa de estudiosos, críticos y espectadores interesados.

Si bien comparto la «modestia» de la perspectiva de Bordwell-Carroll, dicha modestia no debe convertirse en coartada para eludir cuestiones filosóficas o políticas de gran alcance sobre el cine. Existe el peligro de que la teoría de «nivel medio», como sucede con la «historia de consenso» o el discurso del «fin de las ideologías», acabe dando por sentado que las grandes preguntas son sistemáticamente imposibles de responder, dejándonos

2 Defensant que és sobre la crítica i discussió d'idees d'altres que s'avança. Malcolm Turvey ho resumeix de la següent manera parafrasejant a Carroll:

As in the natural sciences, film theories, he argues correctly in my view, should be formulated through dialectical criticism of rivals because it is only by proposing better theories of film that film theory can make progress, and it is this dialectical criticism that had been sorely lacking in film theory when it was dominated by psychoanalysis and semiotics. (...) Theoretical inquiry in a variety of theoretical disciplines such as philosophy, the natural sciences, and the human sciences has advanced through dialectical criticism, so why shouldn't film theory? (Turvey 2007, 112)

solamente con investigaciones a escala reducida susceptibles de comprobación empírica. Que algunas preguntas (...) se hayan respondido con ineptitud o dogmáticamente no quiere decir que no mereciese la pena planteárselas. Ciertamente, vale la pena plantearse preguntas incluso cuando éstas son imposibles de responder, aunque sea tan sólo para ver hacia dónde nos llevan y qué es lo que descubrimos en el camino.

(...) El método analítico de extraer de un texto teórico sus distintas premisas, tal y como lo han practicado Richard Allen, Gregory Currie o Noël Carroll, ha demostrado netamente su utilidad a la hora de esclarecer ambigüedades lógicas, confusiones conceptuales y deducciones erróneas. Pero no se puede reducir todo al esqueleto descarnado de un «argumento» abstracto. (Stam 2001, 18-19)

Es veu en aquest resum part dels noms d'aquest debat, tant David Bordwell que representa la tendència cognitivista en la teoria actual, com Allen o Carroll com a proponents d'una aproximació que parteix de la filosofia analítica. Com a blancs de les seves crítiques hi ha diverses aproximacions; en un inici ho són les teories principals dels anys 70 (les aproximacions estructuralistes, psicoanalítiques o semiòtiques; per referir-s'hi a grans trets) contra les quals es basteixen aquests discursos; posteriorment serien d'altres com, per exemple, els escrits de Deleuze (1983 i 1985) i les seves derivacions en la teoria a EUA. El debat és molt ampli –un resum relativament recent es pot veure, per exemple, en l'article de Rodowick (2007) «An elegy for theory» i en la resposta/puntualització que escriu Turvey (2007)– però no es tracta en aquesta tesi de contribuir-hi fermament –és en aquest sentit que es deia abans que no és una tesi de teoria del cinema sinó una contribució a la historia de la teoria del cinema–, tot i que sí cal assenyalar-lo.

En aquest context de debat i discussió, Robert Stam intenta advocar per una pluralitat que permeti comprendre diferents posicions; és en aquest sentit que escriu:

la escritura lúdica, oximorónica y paradójica de un Walter Benjamin o un Roland Barthes no siempre puede ser descompuesta sin que uno se pierda en una árida secuencia de «proposiciones», un armazón silogístico al que se le ha extraído todo fluido vital. En ocasiones, la tensión y la ambigüedad *son* la clave de todo. (...) Las teorías del arte no son verdaderas o falsas como sucede con las científicas. (...)

Más que correctos o erróneos –aunque a veces sean lo uno o lo otro– los distintos esquemas teóricos pueden ser relativamente ricos o pobres, culturalmente densos o superficiales, metodológicamente abiertos o cerrados (...) Robert Ray contrapone un enfoque impersonal

y positivista de la teoría con lo que él denomina enfoque barroco, surrealista, ensayístico.
(...)

La teoría puede ser metódica y rigurosa o bien fundarse en el juego anárquico de una sensibilidad en torno a un determinado texto o tema. (Stam 2001, 20-21)

En aquest debat, si pensem en Epstein, i com afirmen diversos estudiosos de la seva obra, la seva escriptura és més l'ordre de l'assaig que del sistema. Per exemple, Ken Slock (2016, 73) es refereix a una opinió de Labarthe de 1968 per afirmar-ho i també insisteix en el significat d'assaig com a projecte en curs, sempre susceptible de repeticions i retocs (una constant en l'obra d'Epstein). Segons Slock (2016, 68), el pensament i escriptura d'Epstein es podrien caracteritzar en els següents termes: «Sa curiosité pour les enjeux scientifiques et métaphysiques les plus purs, confrontée à l'ambition poétique débridée des ses premiers écrits, engendre une pensée audacieuse, sans retenue, qui en craint jamais l'aporie ou la contradiction». Stuart Liebman (1980), centrant-se exclusivament en el primer Epstein, en defensa també la validesa i particularitat teòrica –la seva i la d'altres texts contemporanis en forma de manifest, per exemple (Liebman 1980, 43)– ja que diria que hi ha dues formes de teoritzar i que Epstein pertany a la segona, de caràcter especulatiu:

In order to understand the provocative format of *Bonjour Cinéma*, it would be useful to recall a distinction (...) between two alternative understandings of the nature of theorizing. The first kind of theoretical investigation aims to formulate a systematic body of theorems that account for the formal and conceptual relationships subtending a field of facts. The second sort of theoretical project sets less formidable goals for the theorist. According to this second conception, the creation of a theory is essentially a speculative exercise. A theorist is assigned the task of providing hypotheses to be assumed for the sake of argument or investigation.

Bonjour Cinéma is clearly a theoretical work in the latter sense. (Liebman 1980, 196)

Per la seva banda, Wall-Romana en defensa el caràcter filosòfic, més que teòric³:

3 Una altra de les defenses que fa d'Epstein contra qui en critica la poca consistència teòrica es basa en un argument històric, ja que en aquell moment el cinema no està tant institucionalitzat i no seria possible fer-ne una teoria com les actuals:

Certain commentators of Epstein, based on selected sections of his writings, assume that he is propounding a theory. Turvey writes repeatedly of «Jean Epstein's film theory», in an anachronistic way since it presumes a contemporary understanding of cinema and all the various theoretical positions that have developed since the 1920s. A theory of cinema, we might suppose, would tell us what cinema is or should be, how it works or should work, what place it occupies or should occupy in the social and cultural horizon, and which movies best exemplify it as a medium of representation and perhaps as an art form. However, such a theory, as most theories in the modern sense do, takes its object (cinema) to be relatively bounded, that is, definable and separate from the physical world and the social and cultural

the expression that Epstein uses for his writings: «la philosophie du cinéma» (...). The difference is sizeable between theory and philosophy. While theory applies rigorously systematic methods to a bounded object, philosophy questions all at once the methods, the boundaries, the object itself, the observer, and all the links between them. Philosophy's general assumption is holistic, we might say, where theory's usefulness is instrumental. In any case, it is crucial to consider Epstein's writings as part and parcel of a holistic philosophy of cinema – that is, a thought about life just as much as a specialized thought about the film apparatus. (Wall-Romana 2013, 164)

Per últim, Mary Ann Doane, referint-se a la teoria francesa dels 20 i a Epstein en particular, pot plantejar que aquesta utilitza una «incoherència teòrica» com un recurs expressiu per explicar-se:

One of the earliest attempts to produce film theory, that of the French Impressionists in the 1920s, generated a concept –photogénie– which is usually considered to be theoretically incoherent. No doubt this is due to the fact that photogénie is designed to account for that which is inarticulable, that which exceeds language and hence points to the very essence of cinematic specificity. Photogénie names a supplementarity, an enhancement, that which is added to an object in the process of its subjection to a photographic medium. (Doane 2003, 89)

Aquestes propostes dels estudiosos d'Epstein estan adreçades, en part, a respondre o polemitzar amb una imatge que es tenia de la seva obra com no teòrica. El pioner llibre d'Aristarco (1968) mencionat abans en dóna diversos exemples al incloure'l i parlar-ne al capítol dedicat als «altres» (separat de l'articulació principal del seu escrit que es fa en «iniciadors», «sistematitzadors» i «divulgadors»). Així de *Bonjour cinéma* diu que utilitza «más bien racionamientos fragmentarios y con una especie de juego de palabras filosófico que con un método positivo de análisis» (Aristarco 1968, 338) i dels llibres de maduresa que «no argumenta ajustándose a la realidad del cine, sino a base de algunas de sus características. Toma la parte por el todo» (cita d'una ressenya de Glauco Viazzi [Aristarco 1968, 339]) o que «Epstein conserva su entusiasmo (...) formando parte de aquella corriente mística que hemos mencionado ya en varias ocasiones en este libro.» (Aristarco 1968, 340).

Stam també parla de com certs programes o metàfores (i ho exemplifica amb una que sortirà en

sphere. This creates a historiographic problem in the case of Epstein and others in the 1920s, because cinema was precisely not the bounded object it ultimately became after World War Two. (Wall-Romana 2013, 163)

aquesta tesi com és la del «somni cinematogràfic») poden «obedecer a una ley de rendimiento decreciente, agotando su capacidad de generar nuevos conocimientos» (Stam 2001, 20). En aquest sentit, algunes de les metàfores d'Epstein i dels seus contemporanis poden funcionar ara com metàfores revigoritzades; com es deia abans, algunes propostes són idees no evidents avui en dia i això, la seva estranyesa, pot ser productiu. Com escriuen Elsaesser i Hagener (2015, 18) «una teoría nunca es estable históricamente y asume significados distintos en contextos diferentes.»

En alguns casos, les aproximacions sintètiques a les teories del cinema plantegen la identificació de diferents tendències o conceptes que les agrupen. És el cas de la proposta d'Andrew (1993) de divisió entre teories realistes i formatives (que ell mateix afirma que és un «lugar común» [Andrew 1993, 25] però que pot ser útil com el seu llibre demostra). Casetti (1994) per la seva banda, i referint-se a la teoria de la segona meitat del s. XX, distingeix tres tendències: l'ontològica (o estètica-essencialista), la metodològica (o científica-analítica) i les teories de camp (o la interpretativa). Ens podríem preguntar on cau Epstein dins aquestes grans tendències. En el cas d'Andrew, el seu llibre no l'inclouïa com a teòric; s'hi afirma: «Los artículos y libros de Germaine Dulac, Jean Epstein y Abel Gance desbordan con declaraciones líricas sobre la singularidad del cine. Las propuestas estéticas son formuladas, pero rara vez apoyadas en forma rigurosa» (Andrew 1993, 38). Si acceptem que són més que «declaraciones líricas», com defensen estudiosos d'Epstein com els s'acaben de citar,⁴ o si volem situar-lo igualment en els paradigmes realista o formatiu, la resposta seria complexa ja que és un realista però de la realitat del cinema com un pensament/percepció autònom. En el cas dels paradigmes de Casetti –que tampoc inclou a Epstein, tot i que publica després de la Segona Guerra Mundial, però sense assolir en aquells anys la construcció d'un discurs compartit contemporàniament, com s'ha dit–, els escrits d'Epstein entrarien dins el paradigma ontològic. De fet, l'autor més proper a Epstein que considera Casetti és Edgar Morin i, tot i que alguns estudis seus els situaria dins les teories de camp (en el sentit

4 Per exemple, Liebman (1980) centra el seu estudi en els primers escrits d'Epstein i es refereix a Andrew i a d'altres crítiques semblants com les que Bordwell va fer a la seva tesi doctoral (*French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style* de 1974). Liebman (1980, 274-275) defensa el caràcter teòric del primer Epstein com un intent o intenció, més que no pas com un assoliment:

Epstein's film theory reveals him to have been an imaginative thinker grappling with many of the most important principles and problems of the cinema as an artistic medium. The broad scope of his theory, the detailed manner in which he treats many topics and his effort to ground his theory in the more fundamental principles of an epistemology and an aesthetics certainly deserve to be considered as impressive achievements.

Nevertheless, Epstein's writings on film, even if supplemented by passages from his literary and philosophical texts, do not contain a clear, comprehensive and coherent theory of film as art.

L'estudi de Liebman és particularment interessant per aquesta tesi; al següent capítol es reprendrà part de la seva recerca per reincidir i afinar alguns aspectes de la lectura que fa de l'obra d'Epstein.

d'aplicar la sociologia al cinema, per exemple), el llibre *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) el situa en el camp ontològic, en part perquè «consiste en examinar el cine desde una perspectiva antropológica que permite una gran libertad de maniobra» (Casetti 1994, 59). Els escrits d'Epstein es podrien situar aquí –de fet, la pregunta de «què és el cine» o, més aviat, «per què existeix el cine» és la pregunta que es fa en més d'una ocasió– i també, tot i que parcialment i forçant-ho una mica respecte els exemples que dóna Casetti, en les teories de camp; sobretot si ens agafem a la pregunta que Casetti (1994, 24) diu que es pròpia d'aquest paradigma: «¿Qué problemas suscita el cine y cómo iluminarlos y ser iluminado por ellos?»

Malcolm Turvey (2008) ha proposat un nou paradigma dins les teories clàssiques al seu llibre *Doubting Vision. Film and the revelationist tradition*:

While I do not dispute that these two answers –the modernist and the realist– to the question, what is cinema, are influential even to this day, there are others, including the one that is the subject of this book –namely, that the cinema's most significant features is its capacity to reveal truths about reality invisible to the naked human eye. This revelationist answer constitutes a distinct alternative to the historically dominant ones of modernism and realism. (Turvey 2008, 10)

Turvey inclou dins aquesta tradició a Epstein, així com a Bálasz, Kracauer i Vertov i la considera una tradició clàssica que influeix en teories contemporànies (incloent lectures actuals d'autors com Walter Benjamin, o les teories d'Stanley Cavell o Gilles Deleuze). Turvey identifica aquesta tendència, que diu que partiria d'un escepticisme sobre la visió humana (un fet potser no tant clar en Epstein, on el cinema és sobretot una alteritat; és a dir, més una diferència que una millora sobre una suposada visió humana mancada –aquesta qüestió apareixerà al capítol 3, quan es parli de la teoria de maduresa, emfasitzant el caràcter relativista per sobre del caràcter revelacionista), i en critica el que serien errors de significat en el seus plantejaments. Turvey ho fa a partir de conceptes de Wittgenstein i adherint-se a la lectura analítica a la que es referia abans Stam. No es tracta tampoc aquí de contrarestar aquestes crítiques a les teories revelacionistes que fa Turvey (hi ha algunes respostes acadèmiques a les seves idees, per exemple parcialment als escrits de Lundemo [2012a, 213-215] o Wall-Romana [2013, 163, 183], així com respostes a aquestes crítiques per part de Turvey [2016]); l'aproximació que se'n fa aquí és una contribució a l'estudi i coneixement d'Epstein però no una reivindicació, ni una crítica, de la seva vàlida teòrica segons determinats postulats. Sí que es defensa la seva riquesa conceptual (tant dins la seva obra, com en relació a

determinats contextos culturals) i la seva ambició; així com, de nou, el seu valor com a estranyament de les nostres idees sobre el cinema.

La identificació per part de Turvey d'aquesta branca de la teoria del cinema és important també pel que té d'ajuntar diversos teòrics que en d'altres distincions queden aïllats. Així el fet d'ajuntar Epstein amb Balasz, Vertov i Kracauer, fa que prengui més importància l'obra de cadascun d'ells. Hi ha una altra denominació que pot servir per fer una caracterització global, tot i que no prové d'un estudi únic sinó que apareix en diversos articles, que és la que fa Annette Michelson caracteritzant la teoria dels anys 20-30 (i ella ho fa incloent també a Eisenstein, per exemple, i establint relacions amb al cinema experimental americà dels anys 50 a 70) com una època d'«epistemological euphoria» (Michelson 1989, 17; 1999, 85) (Stam fa referència a aquesta caracterització de Michelson al seu llibre *Teorías del cine* [Stam 2001, 51]). Què vol dir amb aquesta denominació ho aclareix a diversos escrits, com per exemple a la introducció als escrits de Dziga Vertov:

Prior to the introduction of sound, converging expectations and achievements intimated that cinema was a uniquely privileged mode of analytic investigation, an epistemological instrument of radically new power. (...) What is particular to the theoretical and critical sensibility of that time is the recognition of a new instrument facilitating critical inquiry with unprecedented immediacy and power, articulated in both theory and practice by René Clair, Jean Epstein, Elie Fauré, Walter Benjamin, Béla Bálasz, Fernand Léger, Laszlo Moholy-Nagy, and Vertov. (Michelson 1984, xli]

La proposta d'una tradició de tendència revelacionista en la teoria clàssica del cinema i la identificació i caracterització d'aquest moment d'«epistemological euphoria», són dos marcs interessants per situar Epstein.

2.1 Tendències en teoria i història del cinema: el cos, cinema i modernitat, arqueologia dels mitjans i el retorn de la teoria clàssica

En aquesta tesi, com s'ha dit, es proposa estudiar l'obra escrita de Jean Epstein (recolzant-se en els seus escrits, en documents d'arxiu i incorporant la seva obra inèdita) i emfasitzar i contextualitzar certs aspectes que tenen a veure amb el cos i l'organisme (per exemple, en relació a l'espectador en tant que espectador encarnat, o en relació a la representació del cos a la pantalla). En aquest sentit hi ha quatre qüestions o tendències relativament contemporànies en el camp de la teoria del cinema (i

relacionades també amb la història, no només de les teories sinó també del cinema i dels mitjans) amb les quals aquesta recerca està en sintonia i en les quals pot suposar també una contribució en paral·lel (a més de ser un estudi sobre l'obra d'Epstein). Tot i que les seves importàncies o desenvolupaments siguin desiguals aquestes serien: la importància del cos, els estudis que situen el cinema en el context de la modernitat urbana, les propostes de l'arqueologia del mitjans i, per últim, un revifament en l'interès per la teoria clàssica (que ja hem vist, en part, amb la identificació per part de Turvey d'aquesta tradició revelacionista).

La importància del cos humà en els discursos actuals sobre cinema es pot rastrejar en diverses aproximacions i teories. Una tendència seria la fenomenològica –a partir de l'interès per la fenomenologia i particularment l'obra del filòsof Merleau-Ponty–, que representa principalment Vivian Sobchack (1992 i 2004) i diversos estudis influenciats per ella, com el de Jennifer Barker (2009). En el camp cognitivista –oposat a l'aproximació fenomenològica anterior– es pot donar un interès per aspectes perceptius, com, per exemple, als estudis de Torben Grodal (1999 o 2009). Un tercer exemple seria l'interès per gèneres «corporals» –el melodrama, el terror i la pornografia– sobre els quals escriu Linda Williams (1991). Williams els denomina «corporals» en el sentit que busquen provocar una reacció física i quasi imitativa a l'espectador i que, en part per aquest motiu, tenen un estatus cultural baix. Alguns d'aquests debats, com aquest de Williams, apareixeran en capítols posteriors, relacionant les idees d'Epstein amb ells.

Que l'interès pel cos és un tema d'especial importància ho certifica també que una de les darreres sistematitzacions i panoràmiques de la teoria del cinema el pren com a motiu central d'investigació; és el cas del llibre de Thomas Elsaesser i Malte Hagener *Film theory. An Introduction through the Senses* (2013) (ja citat en la traducció al castellà que es titula *Introducción a la teoría del cine* [Elsaesser i Hagener 2015]). En diversos moments del llibre sintetitzen la seva proposta:

¿Cuál es la relación entre el cine, la percepción y el cuerpo humano? Las teorías del cine, ya sean clásicas o contemporáneas, canónicas o de vanguardia, normativas o transgresivas, han abordado esta cuestión, tratándola de forma implícita o reenfocándola explícitamente. En Teoría del cine, optamos por hacer de esto nuestra mayor preocupación: es lo que provee el concepto guía de nuestro examen histórico y sistemática y lo que otorga coherencia a los distintos capítulos.

Todos los tipos de cine (así como todas las teorías del cine) se basan en imaginar un espectador ideal, lo que significa que dan por sentada una determinada relación entre el

(cuerpo del) espectador y las (propiedades de las) imágenes en pantalla. (Elsaesser i Hagener 2015, 15)

La piel concierne a una hipótesis central en este libro: la idea de que en el cine la confusión, la transformación y la transgresión entre el «dentro» y el «fuera», entre el yo y el otro, es de naturaleza fundacional, inherente y arraigada y, por lo tanto, justifica la relación continua del cine con el cuerpo y su proximidad a este. (Elsaesser i Hagener 2015, 139)

El recorregut que fan es planteja a partir de diverses parelles de conceptes que articulen cada capítol: «1) El cine como ventana y marco», «2) El cine como puerta. Pantalla y umbral», «3) El cine como espejo y rostro», «4) El cine como ojo. Observación y mirada», «5) El cine como piel y contacto», «6) El cine como oído. La acústica y el espacio», «7) El cine como cerebro. La mente y el cuerpo» i «8) El cine digital y la teoría del cine. El cuerpo digital». En cada una d'elles apareixen aspectes relacionats amb el cos i l'organisme amb els quals podrien ressonar les idees d'Epstein; seria el cas de (entre d'altres que s'aniran indicant al llarg de la tesi): la discussió sobre neurobiologia actual i la teoria de les neurones mirall que tracten al capítol 3, la insistència en les propietats hàptiques del cinema i la fascinació pel cos humà del capítol 5, la idea de l'espectador com a un cos i no com a un ull que es remarca al capítol 6 sobre el so o les metàfores mentals (de neurones i nervis) del capítol 7. En aquest sentit, el llibre de Elsaesser i Hagener serà important en aquesta tesi com a eina de relació de les idees d'Epstein amb debats i teories del cinema del llarg del s. XX i principis del s. XXI.

A la introducció del seu estudi, un cop han resumit aquest recorregut en el qual es basa el llibre i que s'acaba d'explicar, insisteixen en la importància de la conceptualització de la teoria del cinema a partir del cos:

La idea del cuerpo como envoltorio sensorial, membrana perceptiva e interfaz material-mental en relación con la imagen cinematográfica y con la percepción audiovisual es, pues, más que un recurso heurístico y una metáfora estética: es la «base» ontológica, epistemológica y fenomenológica de las respectivas teorías del cine actuales. El procedimiento de examinar las distintas teorías del cine a la luz de sus presupuestos filosóficos y de juzgarlas a través de los criterios del cuerpo y los sentidos se va reforzando a lo largo del progreso (no teleológico) diseñado por nuestro mapa conceptual metafórico, que nos guía desde el «exterior» de la ventana y la puerta al «interior» de la mente y el cerebro.

Podríamos definirlo como un movimiento doble: desde el ojo sin cuerpo pero observador hasta la mirada (y la escucha) privilegiada más involucrada; desde la presencia de la imagen como algo que se ve, se siente y se toca hasta los órganos sensoriales que se convierten en participantes activos de la formación de la realidad fílmica; desde la superficie perceptiva sensorial de la película que necesita el cerebro neurológico hasta el inconsciente, que registra ambivalencias profundas en la lógica de la narración allí donde las teorías de la elección o *agency* racional solo ven una alternancia en la sucesión de acción y reacción. En última instancia, la película y el espectador son como el parásito y su huésped, cada uno de los cuales ocupa al otro o es ocupado por él, hasta el punto de que son una sola realidad que se *despliega* y *repliega* y viceversa. (Elsaesser i Hagener 2015, 24)

El debat sobre què és la teoria del cinema i amb quins camp de recerca es relaciona també apareix en aquest estudi, i l'elecció del cos com a motiu d'exploració els hi sembla que pot portar la teoria cap a uns camps determinats:

Esto nos lleva de vuelta a la cuestión central de nuestro libro: ¿cómo se relaciona la película con el espectador y el espectador con la película? ¿Se trata de puras estructuras mentales que nuestro cerebro procesa y luego «retransmite» a nuestros sentidos y al cuerpo o, antes que nada, de experiencias corporales que es posible clasificar, entender y racionalizar solo «después»? Esto plantea de nuevo la separación cartesiana de cuerpo y alma: ¿es el cine una cuestión mental, incorpórea y abstracta, pura visibilidad que no necesita para nada la materia? ¿O en el cine somos fundamentalmente seres físicos, de manera que sentir, percibir y pensar no sería posible sin el cuerpo y su manera tácita, implícita de conocer? Dependiendo de la respuesta que demos, el tacto, la piel, el cuerpo y las otras percepciones sensoriales que hemos analizado en los capítulos anteriores son bien simples metáforas que describen nuestra variada relación con la imagen en movimiento, bien realidades que nos acercan a lo que en el cine es tan único históricamente y tan excitante estéticamente. Si escogemos la segunda posibilidad, entonces la teoría del cine se aproximaría a la estética y a la historia del arte, alejándose de la filosofía y el cognitivismo. (Elsaesser i Hagener 2015, 198-199)

El segon camp particularment relacionat amb aquesta tesi són els discursos històrics i teòrics que posen el cinema en el context de la modernitat urbana. Cal remarcar el caràcter històric d'aquesta tendència, en la qual l'aspecte teòric queda com un conjunt de supòsits més o menys explícits i que

justifiquen algunes relacions o caracteritzacions que s'estableixen. En el context dels EUA, aquests estudis es poden denominar com estudis sobre «cinema i modernitat» o també amb el nom de *modernity thesis*, que els hi ha posat David Bordwell (1997, 141-146) que n'és un dels seus detractors. Aquesta perspectiva estableix relacions entre el cinema i el context de la modernitat urbana de finals del s. XIX i principis del XX. Són estudis, com s'acaba de dir, a mig camí entre la història i la teoria (o que barregen tots dos aspectes) i que s'han centrat molt en el camp del cinema dels primers temps i en els escrits de pensadors com Walter Benjamin o Siegfried Kracauer. La bibliografia és molt ampla però es podrien citar els diversos estudis de Gunning (des de la idea de «cinema d'atraccions» –veure al respecte el volum sobre aquest concepte editat per Wanda Strauven (2006) *The cinema of attractions reloaded*– i els articles derivats –per exemple Gunning (1995)–, fins a l'estudi sobre el cinema de Fritz Lang com al·legoria de la modernitat [Gunning 2000]), els estudis de Hansen sobre Benjamin, Kracauer o Adorno o partint d'algunes de les seves idees (al llibre *Cinema and experience* [Hansen 2011] o a articles com, per exemple, «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism» [Hansen, 1999]) i obres col·lectives com *Cinema and the Invention of Modern Life* editada per Leo Charney i Vanessa R. Schwartz (1996). En el context europeu es pot citar el penúltim llibre de Casetti *L'occhio del novecento* (2005), com a molt relacionat amb aquest camp. Altres estudis podrien estar també en relació, però inclouen també idees diferents que fan que sigui millor tractar-los a continuació (seran les idees d'Elsaesser [2016] recollides a *Film History as Media Archeology* o l'idea de l'«episteme 1900» que proposen Albera i Tortajada [2010]).

En molts d'aquests estudis s'insisteix en algunes característiques de la modernitat urbana com, per exemple, el fet de constituir un context perceptiu nou fet d'estimulacions fortes, múltiples i fragmentades, com ho serien els carrers de les grans ciutats (pel trànsit, les imatges publicitàries, les masses, etc.). Als estudis de cinema i modernitat s'estableixen paral·lelismes entre aquestes i d'altres caracteritzacions i la forma fílmica o gèneres contemporanis de principis del s. XX (així el concepte de cinema d'atraccions però també l'estudi sobre el melodrama de Singer [2001] com a «early sensational cinema»). I se'n deriva la idea que el cinema podria ser un camp particularment rellevant en el seu moment com a institució que respon a noves experiències i que pot constituir un camp on negociar-les o adquirir-ne competències (aquesta idea la formula Hansen [1999] i també Casetti [2005])⁵.

5 Santiago Hidalgo (2010, 185) resumeix aquest argument de Casetti en la seva ressenya del llibre per a la revista *CiNéMAS* en els següents termes:

Francesco Casetti studies the role cinema played in negotiating the complex experiences of modernity. The first decades of the twentieth century mark the introduction of new urban environments, modes of

En el context dels EUA hi ha diverses veus crítiques amb aquestes tendències com a resposta a la seva importància en el camp dels estudis de cinema (així Turvey [2011, 165], per exemple, constata que és «a major explanatory paradigm in film studies in the last twenty years»; fet que evidentment no vol dir que tingui raó, sinó que és el que fa important que s'aclareixin i critiquin els, segons ell, nombrosos errors conceptuals que té). Aquestes veus són les de Bordwell (1997, 143-146; 2005, 244-249), Keil (2004), Carroll (2001) o Turvey (2008, 89-93; 2011, 163-181) que en critiquen la seva validesa com a explicació teòrica sobre el cinema i també la seva importància per explicar l'estil de l'època (o el fet que no para prou atenció a la diversitat d'estils i variacions que hi ha al període del cinema dels primers temps). Una de les crítiques és, per exemple, que pugui haver-hi un tipus de percepció propi de la modernitat i diferent d'èpoques anteriors, sobretot entès com un canvi evolutiu (fet que, en una contra-resposta, els criticats neguen que s'afirmi en aquest sentit taxatiu i genèric [Singer 2001, 105-111]). Aquest debat acadèmic es pot situar en debats més amplis segons Elsaesser (2011, 35):

Behind this disagreement over «visuality», however, one suspects a more fundamental disagreement that has traversed the humanities, the hermeneutic, the historical and the social sciences, between «culturalists» and «realists», i. e. the contending positions in the debates which opposed those who consider human nature «constructed» and historically variable, and those who consider most relevant data determining human behaviour innate, genetic or «hard-wired».

Els estudis de cinema i modernitat són importants per aquesta tesi perquè les teories d'Epstein dels anys 20 es poden llegir com un argument similar. És a dir, Epstein pot formar part del que algú com Singer (2001: 105) qualifica com a «first generation of modernity theorists» –amb aquesta formulació Singer està pensant, en un principi, en Walter Benjamin i Sigfried Kracauer com teòrics del cinema en la modernitat; tots dos són noms invocats per autors com Gunning o Hansen.

Singer utilitza aquesta denominació al seu estudi *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, on apareixen algunes idees a les quals aquesta tesi es pot adscriure com una proposta paral·lela. Singer (2001, 130) escriu:

transportation, communication, industry and social norms which transformed a sense of time, space and self-understanding. While this new environment gave rise to new, exciting opportunities and sensations, it also brought conflicting and disorienting experiences. Casetti argues that cinema filters these experiences and reproduces them in ways that reconcile the contradictory effects, constructing a negotiating «gaze» that the spectator appropriates and employs in his or her own ordinary life.

I have presented in this chapter some of the original assertion of a link between movies and modernity, but I have no doubt that scholars have barely scratched the surface of this historical discourse. The assertions must be approached critically –not immediately taken at face value as faithful records of actual experience. They represent deliberate rhetorical postures toward modernity, not some sort of pure expressions of its effects. (...) We must acknowledge, and take seriously, the frequency with which early moviegoers (at least those who wrote about their experiences) described cinema as a medium of powerful fleeting impressions, kinetic speed, novel sights, superabundant juxtaposition, and visceral stimulation, and therefore as a medium in which people perceived a striking resemblance to modern urban experience.

I continua proposant dues branques de recerca que es poden desenvolupar en aquest context. La primera diu que necessita d'anàlisis científics i empírics i es pregunta «Is it true? Did urban modernity really change modes of perception? And if so, were movies really influenced as a result?» (Singer 2001, 130). La segona té a veure amb la història cultural i l'anàlisi del discurs i es pregunta:

What does it mean? Whether or not modernity really changed perception and influenced cinema, why were the themes of urban hyperstimulus and cinematic dynamism so prevalent? Why did early twentieth-century writers gravitate toward the modernity thesis, rather than socioeconomic explanations, in trying to understand the escalation of popular sensationalism? What social and psychological functions were served by the discourse on the sensory upheavals of urban modernity and their supposed reflection in cinema? (Singer 2001, 130)

Aquesta tesi s'inscriu, parcialment, sobretot en la segona pregunta de recerca que planteja Singer i ens tornem a trobar així amb la distinció que es feia al principi d'aquesta secció entre teoria i història de la teoria.

Una tercera tendència relativament actual d'interès per aquesta tesis és el que s'ha denominat «arqueologia dels mitjans». Aquest és un camp divers (un resum dels principals noms i tendències es pot trobar a Strauven [2013]) i on no hi ha tant un aproximació unificada, com uns interessos similars per refer la història dels mitjans amb una actitud que l'amplii i la multipliqui; allunyant-la d'una visió teleològica, només adreçada a mitjans dominants i centrada exclusivament en el s. XX.

Entre els noms associats a aquesta tendència un dels que més ha fet per dotar-la de visibilitat és Erkki Huhtamo, tant en col·laboració amb Jussi Parikka a l'antologia *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications* (2011)⁶ com als seus nombrosos estudis (el darrer en format llibre és *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* [Huhtamo, 2013]). Huhtamo (2011, 28) defineix l'arqueologia dels mitjans amb les següents paraules:

Media archaeology means for me a critical practice that excavates media-cultural evidence for clues about neglected, misrepresented, and/or suppressed aspects of both media's past(s) and their present and tries to bring these into a conversation with each other. It purports to unearth traces of lost media-cultural phenomena and agendas to illuminate ideological mechanisms behind them. It also emphasizes the multiplicity of historical narratives and highlights their constructed and ideologically determined nature.

En el cas de Huhtamo això vol dir proposar diferents tradicions de mitjans –per exemple, agrupa sota la categoria *peep media* tot tipus de tecnologies de visió des de les capses d'òptica a la Realitat Virtual, passant pel calidoscopi (Huhtamo 1997, 2006, 2012)–, estudiar casos concrets per tornar-los a portar a la llum –el cas del *moving panorama* al qual dedica el seu llibre– o analitzar el que denomina *topoi* –«recurring cyclical phenomena that (re)appear and disappear and reappear over and over again in media history, somehow seeming to transcend specific historical contexts» (Huhtamo 1997, 222)–.

Huhtamo insisteix en la importància del caràcter social i cultural dels mitjans, i la seva aproximació a l'estudi d'aquests és, en conseqüència, culturalista i històrica. Així quan estudia els *peep media* escriu:

This essay excavates some manifestations of the culture of peeping from the past five hundred years. The approach is decidedly culturalist. Peeping is one of those issues that psychologically inclined observers tend to consider as pre-(or infra-) cultural: belonging to the «human nature» and perhaps even our «animal nature». Whether it originated from our innate curiosity towards the «outside», from the survival instinct, or from the shock of witnessing the «primal scene» is of no interest here. This article considers the topos of peeping as a culturally determined construct, effected by and effecting cultural forms and

6 Parikka (2012) és també autor del llibre *What is Media Archaeology?*

identity formations. There are many questions to be asked. (...) Without aiming to give definite answers to all these questions, the text discusses them in a number of historical contexts. (Huhtamo 2006, 77)

Aquest punt de vista culturalista i històric fa que en els seus estudis no tinguin cabuda només tecnologies existents, sinó també les no realitzades i només proposades:

Registering false starts, seemingly ephemeral phenomena and anecdotes about media can sometimes be more revealing than tracing the fates of machines which were patented, industrially fabricated and widely distributed in the society (...), if our focus is on the meanings that emerge through the social practices related to the use of technology. I agree with the cultural historian of technology, Carolyn Marvin when she writes that «[m]edia are not fixed objects: they have no natural edges. They are constructed complexes of habits, beliefs, and procedures embedded in elaborate cultural codes of communication. The history of media is never more or less than the history of their uses, which always lead us away from them to the social practices and conflicts they illuminate.»

From such a point view unrealized «dream machines», or discursive inventions (inventions that exist only as discourses), can be just as revealing as realized artifacts. (Huhtamo 1997, 223)

Aquestes idees de Huhtamo es poden relacionar amb diferents propostes d'aquesta tesi, tot i que desplaçades a un camp més normatiu com és el cinema i a un autor que no podem dir que sigui totalment desconegut –per bé que té aquesta tendència paradoxal a la visibilitat i invisibilitat. Particularment, és important l'interès pels discursos sobre els *media* que inclouen també les fantasies o projeccions sobre aquests. En aquest sentit, i forçant una mica les seves propostes, algunes de les idees d'Epstein que es veuran es podríem considerar també *topos* de la cultura dels mitjans; sobretot en un dels sentits que els hi dona, que és «topoi as commentaries and elaborations of media-cultural forms, themes, and fantasies» (Huhtamo 2011, 34). Per a Huhtamo (2011, 33) la tasca davant d'un *topos* és establir-ne el seu marc o xarxa contextual: «When a *topos* emerges, it should be treated as a node in a complex network of references and determinants. *Topos* study is steeped in the issue of cultural contextualization, no matter how difficult and elusive it may be». En part, el capítol 2 d'aquesta tesi és un intent d'identificar algunes de les xarxes culturals i històriques on es poden inscriure les idees d'Epstein.

Entre els noms associats al camp de l'arqueologia dels mitjans també hi ha el de Thomas Elsaesser. Les seves idees són particularment pertinents aquí perquè lliga l'arqueologia dels mitjans amb propostes paral·leles en els estudis d'història del cinema (el llibre on recopila els estudis d'aquest camp l'anomena *Film History as Media Archaeology* [Elsaesser 2016]). Així, Elsaesser considera un exemple d'arqueologia dels mitjans l'aproximació al cinema dels primers temps que es va començar a fer als anys 70/80 i que va estudiar aquesta època alliberant-la d'una visió teleològica que la considerés «primitiva» i que hi busqués el desenvolupament inicial i imperfecte del model narratiu dominant al llarg de la història del cinema (exemplificada per autors ja citats com Gunning o Musser, aquest darrer no vinculat directament a la tendència dels estudis de «cinema i modernitat», sobretot en la seva vessant de discussió teòrica).⁷ Aquests estudis van permetre tornar a mirar i conèixer aquesta època, que generalment es negligia, intentant entendre-la sota paràmetres diferents dels narratius i, per tant, associada a una voluntat de multiplicar les històries i contrapesar les tendències dominants, així com criticar un excés de linealitat en la narració històrica (a aquesta linealitat s'hi oposaria una visió de diverses possibilitats obertes, com en una base de dades; metàfora que Elsaesser [2016: 378] utilitza de manera no innocent per indicar com potser l'arqueologia dels mitjans és fruit de la ideologia contemporània i, en aquest sentit, no tant alternativa com podria semblar a simple vista). Partint d'aquesta nova aproximació històrica, Elsaesser (2016, 25) caracteritza l'arqueologia dels mitjans amb les següents paraules: «The activity of recovering this diversity and to account for such multiplicity, to trace these parallel histories and explore alternative trajectories, is what is meant by «film history as media archaeology»: not just the excavation of manifold pasts but also generating an archaeology of possibles futures.»»

La idea d'explorar voluntats alternatives i futurs paral·lels estarà molt present al llarg d'aquesta la tesi, ja que Epstein és un autor que sempre està intentant formular propostes utòpiques a partir de símptomes actuals. Elsaesser –i els projectes de recerca que s'organitzen al seu voltant a la Universitat d'Amsterdam com *Imagined Futures*– es centra, principalment, en l'època de 1870 a 1900 per establir relacions amb la de 1970 a 2000. Tots dos períodes serien èpoques de ràpida transformació, volatilització, imprevisibilitat i contradicció (Elsaesser 2016, 52). Tot i això, no es tanca exclusivament a aquests períodes prenent també com a cas d'estudi, per exemple, Walter Ruttmann (Elsaesser 2016, 155-189). En aquest sentit, es pot dir que la seva proposta (o punt de partida) es podria aplicar també a l'estudi d'Epstein i també serveix d'exemple de com les propostes de l'arqueologia dels mitjans que explica Huhtamo també es poden aplicar a un mitjà dominant (i

⁷ Les fonts bibliogràfiques d'aquests estudis són molt àmplies. Alguns exemples prou diversos són l'antologia *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* editada per Elsaesser (1990), l'*Encyclopedia of Early Cinema* editada per Abel (2005) o *A Companion to Early Cinema* editat per Gaudreault, Dulac i Hidalgo (2012).

no ignorat) com el cinema.

La perspectiva arqueològica, Elsaesser també l'aplica al tema de la importància del cos en la teoria del cinema contemporània, que s'ha indicat abans. Sobre aquesta escriu:

[T]here is a strong tendency to think of spectatorship once more in terms of embodied perception (i.e., immersivity, interactivity, tactility). However, while most film theorists proposing such a 'turn' to embodiment support their case either with the 'return' of phenomenology (Merleau Ponty) or by applying theories developed in cognitive sciences (Antonio Damasio's writings about the 'embodied mind', for instance), the media archaeological argument would derive such a notion of embodiment both from the contrasting, complementary, and still debated theories of optics that first divided the minds in the late seventeenth and early eighteenth century, precisely when the magic lantern became a popular source of entertainment. From the evidence adduced by Crary it seems that embodied perception in the form of physiological optics was indeed prevalent and typical of much of nineteenth-century visual culture. Giving equal weight to physiological optics alongside geometrical optics in a media archaeology that seeks to excavate alternative genealogies of cinema would therefore be in line with the argument that contemporary cinema is best understood in terms of embodiment –even without invoking digitization or the digital media as the main determinant. (Elsaesser 2016, 48–49)

Els estudis de Jonathan Crary als quals fa referència Elsaesser seran un element important en el capítol 2 d'aquesta tesi, on, conjuntament amb d'altres estudis i camps, es reivindica aquest aspecte fisiològic com una «genealogia alternativa» del cinema que s'està investigant en les darreres dècades i a la qual s'hi poden afegir les idees d'Epstein.

Tot i no estar vinculada directament a aquest a denominació d'arqueologia dels mitjans, també es pot fer referència a la proposta de François Albera i Maria Tortajada (2010) de l'«episteme 1900» (també desenvolupada dins uns projectes de recerca universitaris, en aquest cas de la Universitat de Lausanne). És una formulació amb elements compartits amb Elsaesser, com la importància del període entorn 1900 (també present, és clar, en molts altres estudis com a Ligensa i Kreimeier [2009] *Film 1900: Technology, Perception, Culture*), i amb Elsaesser i Huhtamo (i en general les introduccions a l'arqueologia dels mitjans com Parikka [2012]) per la referència a Foucault en la idea d'episteme (és a dir, no tant els continguts concrets d'un discurs com què fa, en un context

determinat, un discurs possible; com es creen i defineixen les possibilitats per a l'existència d'un discurs). El que proposen amb aquesta denominació és estudiar l'aparició de l'episteme cinema en la seva cristallització cap a 1900; estudiant no només el que considerem cinema en sí, sinó també discursos anteriors al propi cinema i discursos imaginaris (com els literaris). Albera i Tortajada, al text programàtic amb el qual obren el volum *Cinema Beyond Film*, defineixen els seu objectiu de manera triple. El dispositiu cinematogràfic proposen examinar-lo:

1. as an *epistemic schema* (definition)
2. as belonging to a network, a wider epistemic configuration (that of cinematics, of Marey's physiology of movement, which breaks down both animal and human movement into different phases; or that of social practices, such as being in a train with the spectacularisation of the landscape, bringing together an immobile spectator, a mobile spectacle and a framework of vision) (inclusion);
3. as providing a model –a paradigm– not only within the restricted field of viewing dispositives, but going beyond it to the broader field of visuality (i.e., painting and literature), and even to that of thought (the 'cinema', a model of knowledge according to Bergson, a model of the psychic apparatus for some psychologists or psychoanalysts) (extension) (Albera i Tortajada 2010, 30)

I proposen desenvolupar-ho a partir d'un triple objecte d'estudi: discursos, dispositius concrets i practiques socials i institucionalitzades. L'aproximació que es farà aquí a la teoria d'Epstein també considera el cinema no només com les pel·lícules i el discurs sobre el cinema, sinó que el vincula amb altres camps en el sentit que Albera i Tortajada denominen «a network, a wider epistemic configuration» o «providing a model –a paradigm» (es veuran casos relacionats amb això al capítol 2 dedicat als contextes de lectura).

Dins d'aquesta proposta metodològica, Tortajada s'ha interessat en el binomi Marey-Bergson (Tortajada, 2008, 2010) i, de fet, ha situat a Epstein en relació a tots dos en un article recent (Tortajada, 2016). Si bé es parlarà d'aquest article més endavant, és interessant citar alguns fragments aquí que insisteixen en les idees de base metodològiques:

Marey/Bergson, c'est de tenter un déplacement, une refocalisation explicative. Non plus en référence à des « hommes qui font les films », mais à ceux qui font les discours sur le « cinéma », qui inventent des dispositifs variés et qui les associent à l'élaboration de concepts. (...)

Ce qui sera retenu de l'un et de l'autre, ce ne sont pas leurs idées ou leurs thèmes, mais bien le réseau de concepts qu'ils fabriquent, concepts qui se définissent non par extension ou compréhension, mais à partir de leur place dans un réseau de notions, de figures, de métaphores, de théories, et en relation avec les pratiques et les finalités dans lesquelles ils sont pris. En somme un concept ne se définit pas simplement par sa signification, mais par ses relations avec un « corps de concepts ». (Tortajada 2016, 118)

Mais eux-mêmes s'inscrivent dans un espace épistémologique qui les dépasse : par exemple, le champ de la stroboscopie, des pratiques ludiques aussi bien que scientifiques sont essentielles pour Marey. Et le débat sur l'instantané photographique de la fin du XIXe siècle est structurant pour le discours de Bergson. Leurs discours sont en somme prééminents dans un réseau de discours, d'idées et de concepts dans lequel ils sont eux-mêmes partie prenante. (Tortajada 2016, 123)

En el cas d'Albera, és important assenyalar la descripció i síntesi que aconsegueix fer d'aquest episteme al seu article «First Discourses on Film and the Construction of a 'Cinematic Episteme'» (Albera 2012). Al principi de l'article, explica el caràcter simultàniament hereu d'elements anteriors i capaç d'establir noves relacions que té el cinema i llença la hipòtesi, que desenvolupa al llarg del text, que aquest es basava en la relació entre allò mecànic i allò psíquic:

Discourses around the emergence of cinema sketch a hitherto unseen configuration of knowledge. It was not that the new medium seemed to commentators to have come from nowhere; on the contrary, they all outline the relationships that brought it into existence and all follow its genealogy. At the same time, however, the new medium was making new connections between different areas of social life, intellectual life, art, and communication. It truly restructured the field of knowledge by condensing an ensemble of parameters associated with modernity (meaning industrial society) and providing a model for thinking about its logic and effects. We might therefore speak of a cinematic episteme, in the sense in which Michel Foucault uses the word, and here I will advance the hypothesis, in an analysis of a broad range of «early discourses» on film, that this episteme was built on a relationship between the mechanical (the device and its mechanical, optical, and chemical workings) and the psychic (the «modern mind» subjected to the upheavals of urban and industrial life; the various scientific reformulations around perception, intellection, and affects). (Albera 2012, 121)

Every metaphor around the cinema found in texts written between 1890 and 1918 is based on its discontinuous, even jumpy, mechanics, and on its interface with human physiology and the human psyche. (Albera 2012, 127)

Aquesta relació es troba també, com es veurà, en diversos aspectes de l'obra d'Epstein, que es basa en part en aquest «episteme» per construir el seu pensament (de fet Albera el cita al seu article, tot i tractar principalment texts anteriors). I també és interessant per seguir insistint en la importància que té el cos i els discursos sobre aquest (com la fisiologia) en l'època a cavall entre el s. XIX i el s. XX.

La darrera tendència amb la qual es pot vincular aquesta tesi és el revifament o retorn de l'anomenada teoria clàssica del cinema. Aquesta denominació, que ja es veia abans, fa referència a la majoria de teories anteriors als anys 60/70, és a dir a l'època d'institucionalització acadèmica del estudis sobre cinema, o, de vegades, de manera més restringida, a les teories anteriors a la Segona Guerra Mundial (així ho feia Casetti [1994, 10]). Són mostres de l'interès recent en aquest període, tant l'increment de la literatura acadèmica sobre aquestes teories (podem tornar a mencionar el llibre de Turvey [2008] sobre la tendència revelacionista), com el fet de tornar a posar en circulació alguns escrits d'aquests autors (i l'edició dels *Écrits complets* d'Epstein en seria una prova, també) o l'edició de noves antologies de textos amb un marcat caràcter de descobriment d'escrits ignorats (per exemple, *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933* editat per Anton Kaes, Nicholas Baer i Michael Cowan [2016]). Aquest reviscolar de les teories clàssiques s'ha plantejat directament en alguns dossiers de revistes com a tema en sí mateix; en són exemples el número monogràfic de la revista *October* editat per Malcolm Turvey (2014) sota el títol de «A Return to Classical Film Theory?» o un, menor en número de pàgines, a la revista *Screen* editat per Johannes von Moltke (2014) sota el títol de «What's new in classical film theory?».

Al número monogràfic d'*October* hi ha una interessant taula rodona entre diversos investigadors dels EUA de diferents generacions. Hi discuteixen Dudley Andrew, Anton Kaes, Sarah Keller (co-editora del llibre *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*), Stuart Liebman (autor d'una tesi doctoral pionera sobre Epstein, com ja s'ha mencionat), Annette Michelson i Malcolm Turvey. En aquesta taula rodona es plantegen diverses qüestions que ja han anat sortint en aquesta introducció. Així Turvey diferencia entre un interès històric respecte aquestes teories («motivated by the desire to know about what people thought, felt, and wrote about film in its first decades» [Andrew et al. 2014, 15]) i un interès teòric, on la qüestió de la validesa de les teories és important

(o la validesa parcial, perquè Turvey no les considera completament errònies sinó que creu que cal reelaborar-les, reconeixent també la seva importància com a punt de partida):

I don't think classical film theorists must be right for us to be interested in them. But I think we should at least entertain the possibility that some of them were right, or nearly right, about certain things, and, where that is the case, use theories to build better theories today. In other words, our interest in them should be theoretical as well as historical. (Andrew et al. 2014, 16-17)

Liebman, que dona el punt de vista d'algú que ha participat d'un retorn anterior d'aquestes teories a finals del 70, explica que part del seu interès aleshores era que aquests texts «brought new understandings of how ideas about film emerged from and in turn influenced a generation of modernist writers and painters. The ideas surrounding such ventures proposed often radical alternative visions of what films could be» (Andrew et al. 2014, 6) (i emfasitza que eren visions que encara poden ser provocatives i que van donar lloc també a una pràctica fílmica en diverses ocasions [Andrew et al. 2014, 12]). Aquesta capacitat de trobar-hi «radical alternative visions» és un factor que en aquesta recerca també s'explora en els escrits d'Epstein, ja que es creu que encara poden complir aquesta funció (a la mateixa taula rodona, Keller es pregunta sí, al marge de tenir raó o no, «can they simply shed a certain strange light, light that comes at a slant but that illuminates something differently than any other thing might?» [Andrew et al. 2014, 15]).

Aquesta alteritat de la teoria clàssica –o com a mínim d'algunes de les seves formulacions– ens pot recordar a les propostes d'arqueologia dels mitjans que es veia abans en Huhtamo i Elsaesser. Així Kaes cita a Balázs per definir la teoria de l'època «not as a system but as a «road map» that indicates «pathways and opportunities» (...) In this sense, film theory for him reveals alternatives, possibilities, promises, «roads not taken»» [Andrew et al. 2014, 8]. Com passa en molts altres casos (de fet, el llibre d'Elsaesser que es referenciava abans –*Film history as Media Archaeology*– té el subtítol de *Tracking Digital Cinema*), Kaes estableix una relació entre aquests plantejaments de teòrics com Balázs (i Epstein, es podria afegir) i els discursos actuals sobre els canvis en l'audiovisual contemporani:

So I wonder whether there is such a thing as a definable classical film theory, or whether the period of so-called «classical theory» was in fact as amorphous and explorative as our «post-theoretical» situation is right now. One reason for the new interest in early film theory may

well be that the period was driven by a sense of inquiry and curiosity about the future of the emerging medium and thus articulated issues that are present today. It seem that we have a similarly open media landscape again and are also far from a coherent «theory.» (Andrew et al. 2014, 9)

També Anton Kaes porta una altra idea de la qual aquesta recerca doctoral vol participar. Kaes parla de com les primeres teories no tenen un marc dominant sinó que prenen «various epistemological frameworks to bear on film: aesthetic philosophy, mass psychology, political theory, physiology, and phenomenology, among others. This mode of theorizing was speculative, experimental, and mobile as it reacted to new technologies» (Andrew et al. 2014, 23). En relació a Epstein es plantejarà alguns dels marcs epistemològics que pren (principalment en relació a les seves idees sobre el cos) i es farà també en sintonia amb la següent idea que defensa Kaes que és com:

Reading Arnheim, Kracauer, and Benjamin within the «force field» of the '20s would show that many of their original ideas are part of a larger network of discourses that saw film as a medium not only of art and entertainment but also of education and science. To reinsert their theories into the debates of the times would, in my opinion, not reduce their originality but place them in sharper relief against competing ideas. In this way we might discover alternative routes of thinking –the roads that were available but not taken. (Andrew et al. 2014, 23)

Aquesta taula rodona serveix, doncs, no només per plantejar el renovat interès en teories com les d'Epstein o reincidir en la divisió entre teoria i història, sinó també per incidir en aquestes idees que, tal com expressen Liebman, Keller o Kaes, aquestes teories poden tenir el valor de proposar noves maneres de pensar que, com a mínim, ens poden sorprendre i que poden indicar-nos no només què es pensava que era el cinema aleshores sinó també què es volia pensar que era i quines possibilitats han quedat perdudes.

3. El cos com a motiu i objecte d'estudi

La història de la teoria del cinema, en el sentit ampli i cultural que se li ha donat en la secció anterior, constitueix el camp principal d'aquesta recerca doctoral; però a aquest camp se li superposa un segon, que no és metodològic o d'una disciplina, sinó que funciona com un motiu a resseguir als escrits d'Epstein: la importància del cos humà i la conceptualització que se'n fa i se'n deriva. Aquest motiu s'ha vist que té una importància particular en la teoria del cinema recent; però això no és un fet específic d'aquesta disciplina sinó que respon a un context més ampli i transdisciplinari. A cavall entre finals del s. XX i principis del s. XXI, el cos humà ha constituït un dels objectes d'estudi i d'interrogació privilegiats de diferents disciplines en el camp de les humanitats. En aquest sentit, la recerca doctoral que es presenta s'integra i contribueix a aquesta tendència més àmplia, fent-ho des de la història de les teories del cinema. Desbordaria els límits d'aquesta introducció fer un mapa complet d'aquesta tendència i al llarg de la tesi ja s'anirà fent referència a diversos estudis concrets que es consideren rellevants per entendre, situar i fer ressonar les idees d'Epstein. No obstant, sí que cal intentar esbossar alguns elements bàsics.

En un nivell genèric, el motiu del cos com a objecte d'estudi deu gran part de la seva importància actual a les diferents lluites polítiques, socials i identitàries dels anys 60 i 70 com el feminisme, l'anticolonialisme o l'antiracisme. Aquests moviments polítics i socials es posicionen contra una sèrie de desigualtats en les quals el cos juga un paper discursiu important. Es fa evident en aquestes lluites que el cos i els discursos que es construeixen al seu voltant funcionen com un mecanisme de naturalització de les desigualtats; és a dir, que el fet aparentment auto-evident i natural del cos s'utilitza per esborrar el caràcter social, polític i econòmic d'aquestes. Així com també es fa evident que hi ha una clara divisió entre identitats marcades per la seva corporalitat i la identitat aparentment invisible –en tant és la que es dóna per suposada, la norma que no es pot discutir perquè no es veu– de l'home blanc heterosexual. En aquestes lluites, doncs, el caràcter polític del cos i de com es construeix discursivament passa a primer pla i una part de les estratègies de lluita passarà per posar l'accent en el caràcter no natural (en el sentit de donat i inamovible) sinó construït del cos. Com escriuen Miriam Fraser i Monica Greco (2005, 2) al voltant de la importància recent del cos en el camp de la sociologia:

the body has come to the foreground as a sociological concern through the political impact of 'liberation' movements, in close association with their intellectual and theoretical underpinnings. Feminism and feminist theories, the black and gay civil right movements

(together with developments in the sociology of race and ethnicity and new perspectives on sexuality and sexual identity), the disability rights movements, among others, have undoubtedly all played their part. Many of these interventions are engaged in a critique of positivism and are often closely associated with postcolonial, postmodern, and/or poststructuralist theories. In the wake of these movements, sociology has been led to regard the body as highly relevant to any theorization of socially situated subjectivity, and simultaneously to problematize any notion that 'the body' can be thought of as a single and coherent conceptual entity.

Les tendències i estratègies dins d'aquests moviments no són homogènies o úniques. Es parteix de la crítica a la idea d'una racionalitat descorporealitzada i d'una denuncia de l'absència d'un interès o focus sobre el cos en la majoria de disciplines (també en el sentit de les «subjectivitats situades» de la citació anterior); però les respostes a aquestes constatacions poden ser diverses. Dins de la teoria feminista, per exemple, Janet Price i Margrit Shildrick (1999, 1) identifiquen diferents propostes:

The status of the body within the dominant Western intellectual tradition has largely been one of absence or dismissal. Despite the necessary ubiquity of the body, and its apparent position as the secure grounding of all thought, the processes of theorizing and theory itself have proceeded as though the body itself is of no account, and that the thinking subject is in effect disembodied, able to operate in terms of pure mind alone. At the end of the twentieth century, however, that familiar form of incorporeal abstraction is a site of serious contestation, emanating not least from the advent of a substantial corpus of feminist theory. (...) For some, the materiality of the body, and particularly in its female form, comes to the fore only to be once more bracketed out of consideration, but what is different between this and dominant malestream approaches is that rather than a thoroughgoing disregard for things corporeal, feminism starts at least from a position of acknowledgment. More positively, other feminist writers have developed theory that is explicitly embodied and insistent on the centrality of the material body; while yet others, influenced by poststructuralism and postmodernism in particular, have put into question the givenness and security of the so-called natural body, positing instead a textual corporeality that is fluid in its investments and meanings.

Aquesta consciència del cos com un fet no evident sinó construït, que les citacions anteriors vinculen al pensament postestructuralista, és la que mou algunes perspectives que pretenen contribuir a fer-ne la història. Una història que no és la de la representació del cos, sinó la de la seva

construcció (dels discursos que marquen com es pensa, s'entén i es viu el cos; els discursos que, de fet, construeixen què és el cos). El filòsof Michel Feher escriu a la introducció dels tres volums *Fragments for a History of the Human Body* (1989) (editats per ell mateix, Ramona Naddaff i Nadia Tazi) :

Regarded in this light, the history of the human body is not so much the history of its representations as of its modes of construction. For the history of its representations always refers to a real body considered to be «without history» –whether this be the organism observed by the natural sciences, the body proper as perceived by phenomenology, or the instinctual, repressed body on which psychoanalysis is based– whereas the history of its modes of construction can, since it avoids the overly massive oppositions of science and ideology or of authenticity and alienation, turn the body into a thoroughly historicized and completely problematic issue. Even though the problems inherent in this issue cannot be solved once and for all, an understanding of them remains crucial if we are to acquire what Michel Foucault has called «a thickened perception of the present,» or, in this case, of the body we construct for ourselves. (Feher 1989, 1: 11-12)

Fer la història de la representació del cos voldria dir assumir que es tracta d'una realitat ahistòrica. Feher i la resta d'editors dels volums es decanten per una comprensió del cos com a fet construït i discursiu i, per tant, com a fet històric en sí mateix. El plantejament i projecte d'aquests volums de Feher, Naddaff i Tazi és significatiu d'aquesta importància, relativament recent, del cos com a objecte d'estudi; fet que mostren també altres publicacions com, per exemple, la *Histoire du corps* (2005-2006) editada per Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine i Georges Vigarello o les antologies ja citades de Mariam Fraser i Monica Greco (2005) o de Margrit Shildrick i Janet Price (1999).

La referència a Foucault en la cita anterior de Feher no és casual. Els estudis dels anys 60 i 70 del filòsof francès suposen un punt de partida fonamental per a bona part d'aquest discurs sobre el cos (no en tant siguin el punt d'origen, que també ho és en determinats casos, sinó com representatius i simptomàtics dels conflictes del moment). Són estudis des del camp de la filosofia i amb un fort component històric que estudien temes com la bogeria (*Histoire de la folie à l'âge classique*, 1964), el confinament (*Surveiller et punir*, 1975) o la sexualitat (*Histoire de la sexualité*, 1976-1984); així com molts altres camps i conceptes que va desenvolupar en articles i cursos (entre d'altres el concepte de «biopolítica» del que es parlarà més endavant). A la introducció de *Vigilar y castigar* ([1975] 2000, 30) defineix els principis del seu estudi a partir de quatre idees:

1) No centrar el estudio de los mecanismos punitivos en sus únicos efectos «represivos» (...) sino reincorporarlos a toda la serie de los efectos positivos que pueden inducir, incluso si son marginales a primera vista. (...)

2) Analizar los métodos punitivos no como simples consecuencias de reglas de derecho o como indicadores de estructuras sociales, sino como técnicas específicas del campo más general de los demás procedimientos de poder. (...)

3) En lugar de tratar la historia del derecho penal y la de las ciencias humanas como dos series separadas (...) buscar si no existe una matriz común y si no dependen ambas de un proceso de formación «epistemológico-jurídico»; en suma, situar la tecnología del poder en el principio tanto de la humanización de la penalidad como del conocimiento del hombre.

4) Examinar si esta entrada del alma en la escena de la justicia penal, y con ella la inserción en la práctica judicial de todo un saber «científico», no será el efecto de una transformación en la manera en que el cuerpo mismo está investido por las relaciones de poder.

En suma, tratar de estudiar la metamorfosis de los métodos punitivos a partir de una tecnología política del cuerpo donde pudiera leerse una historia común de las relaciones de poder y de las relaciones de objeto.

Si es citen a la llarga és perquè es poden veure diverses de les idees que Foucault planteja i que eren fonamentals per als moviments dels 60 i posteriors. En primer lloc, la idea que el poder no és només repressiu sinó també afirmatiu; és a dir, que el poder no només funciona prohibint o censurant, sinó a un nivell previ definint no només com ens compremem sinó els mateixos principis d'allò que pot ser comprès o dit. En segon lloc, no deixar de veure els aspectes genèrics que lliguen les pràctiques de poder en comptes de veure aquestes de manera separada i individualitzada, buscar les seves matrius que inclou també el coneixement de l'home (és a dir, el discurs sobre què és una persona, com es defineix, què la forma, etc.). I per últim, el cos es planteja com un aspecte profundament social, on les «relacions de poder» prenen lloc i que es construeix en una «tecnologia política del cos». Els estudis de Foucault insisteixen en l'existència d'un poder imbuït en els cossos –de nou, no de manera repressiva sinó afirmativa– i en com això hauria de ser un dels principals objectes d'anàlisi i estudi per a les ciències humanes –per exemple a l'entrevista «Pouvoir et corps» (1975) declara: «C'est dans l'étude des mécanismes de pouvoir qui ont investi les corps, les gestes, les comportements qu'il faut édifier, l'archéologie des sciences humaines.» (Foucault 2001, 1:1627)–.

Entre els diversos camps sobre els que Foucault posa el seu interès hi ha els discursos mèdics. La medicina és un camp on allò social i allò personal s'intersecten al voltant del cos. En el seu esperit

de fer història dels discursos, Foucault veu uns canvis fonamentals aparents en el s. XX però que situa en un procés iniciat des del s. XVIII

Si les juristes des XVIIe et XVIIIe siècles inventèrent un système social qui devait être dirigé par un système de lois codifiées, on peut affirmer que les médecins du XXe siècle sont en train d'inventer une société de la norme et non de la loi. Ce qui régit la société, ce ne sont pas les codes, mais la distinction permanente entre le normal et l'anormal, l'entreprise perpétuelle de restituer le système de normalité.

C'est là l'une des caractéristiques de la médecine actuelle, quoiqu'on pourrait montrer facilement qu'il s'agit d'un vieux phénomène, lié au décollage médical. Depuis le XVIIIe siècle, la médecine n'a pas cessé de s'occuper de ce qui ne la concerne pas, c'est-à-dire de ce qui ne se rapporte pas aux différents aspects des malades et des maladies. C'est précisément ainsi que s'est effectué le déblocage épistémologique de la fin du XVIIIe siècle.

Jusqu'aux années 1720-1750, les activités des médecins se concentraient sur la demande des malades et de leurs maladies. (...) À partir de ce moment-là, elle a commencé à considérer d'autres domaines distincts des malades, à s'intéresser à d'autres aspects qui n'étaient pas les maladies et a cessé d'être essentiellement clinique pour commencer à être sociale. (Foucault 2001, 2:50)

Aquestes qüestions d'allò normal i allò patològic sorgiran en diversos moments als escrits d'Epstein. La reflexió de Foucault citada serveix per entendre que aquesta qüestió no és només particular de la medicina sinó que, com es veia en els principis guia de *Surveiller et punir*, pot constituir una part d'aquesta matriu o d'aquest pensament sobre el que es construeix el poder. No sent tant allò fonamental per al poder que es defineix o que no com a anormal, sinó el mateix marc de l'existència del concepte i la divisió binàries entre un i altre. La medicina, en aquest i altres camps, es construeix com quelcom no només personal (sobre el cos malalt individual) sinó social (sobre el cos de tots i sobre com comprenem el cos i amb ell com comprenem moltes altres coses).

Els estudis de Foucault paren atenció sobre molts aspectes que tenen a veure amb els cossos i el capitalisme o el liberalisme, per exemple tots els sistemes de selecció i classificació de personal⁸,

8 Ester Jordana (2018, 49), en el seu text d'introducció als conceptes de «biopolítica» i «governamentalitat» en Foucault, explica aquesta qüestió en els següents termes:

Una de les necessitats fonamentals del nou sistema econòmic és la selecció i classificació dels individus que permetrà idear de manera eficient l'organització del treball. Seran necessàries tot un conjunt d'eines d'enregistrament, mesura i avaluació de l'execució dels individus: es realitzaran tests de capacitats i d'habilitats, exàmens de rendiment i d'aprenentatge, es mesuraran uns individus respecte els altres, uns

d'adquisició de disciplines o hàbits⁹ i també tota una cultura moderna del cos (per exemple, la preocupació per la higiene). A més dels seus estudis canònics en forma de llibre ja mencionats, potser de les seves propostes més actuals és la noció de «biopolítica» que només va desenvolupar en cursos i articles. Ester Jordana (2018, 74) la resumeix en els següents termes:

Es desplega una nova forma de poder que, prenent la vida com a espai d'acció, organitza i produeix cossos i subjectivitats, regula relacions, desenvolupa formes de ser i de viure. És un poder que engendra força de vida, que desenvolupa tot un conjunt de tecnologies per augmentar-la, enfortir-la i administrar-la. És un poder que, a la inversa del poder sobirà, «fa viure i deixa morir». Des d'eixa perspectiva, les anàlisis al voltant del sistema disciplinari que havia portat a terme Foucault queden reintegrades com a part d'una transformació general del funcionament i les dinàmiques del poder en dues temporalitats dilatades que es desenvoluparan en dues escales diferents. En primer lloc, a partir del segle XVII, s'hauria desplegat tota una *anatomopolítica* del cos. Una sèrie de tecnologies que se situen al voltant dels individus, de les seues capacitats, dels espais i els temps on desenvolupen les seues activitats, etc. En segon lloc, des de mitjans del segle XVIII s'hauria desenvolupat una *biopolítica* de la població on les tecnologies de poder actuaven dins l'àmbit de la població mateixa. Es tractava de regular tot un conjunt de processos biològics des de la perspectiva de la població com a totalitat. Els

col·lectius respecte d'altres, es podran establir paràmetres comparatius per mesurar la posició relativa d'un subjecte en relació al grup o d'un col·lectiu respecte un altre

9 Al curs sobre la «Societat punitiva» de 1972-1973 Foucault afirma:

Em sembla que, en efecte, vivim en una societat de poder disciplinari, és a dir, dotada d'aparells la forma dels quals és el segrest, la seua finalitat és la constitució d'una força de treball i el seu instrument és l'adquisició de disciplines o hàbits. (citada Jordana 2018, 51)

Sobre l'adquisició d'hàbits en la forma de «bones maneres» i de control del cos, un dels punts de referència són els estudis de Norbert Elias:

the body and its elementary physiological functions constitute the focus of Elias' empirical analysis and theoretical demonstration. In his studies on the sociogenesis and psychogenesis of modern European civilization Elias surveyed manner books from the late Middle Ages to the Victorian period, demonstrating a progressive increase over this period in the disciplining of functions such as eating, urinating, defecating, spitting or blowing one's nose. He then correlated these changes with long-term social-structural changes related to processes of state formation on the one hand and, on the other hand, with the rise of a particular form of self-perception typical of modern individuals. This perception is precisely that of an irremediable contrast between self and society, and between society and nature: 'The advance of civilization at certain stage' wrote Elias in *The Society of Individuals* 'is... increasingly accompanied by the feeling in individuals that in order to maintain their social positions in the human network they must allow their true nature to wither. They feel constantly impelled by the social structure to violate their «inner truth». ... [To a modern individual] only that part of himself which [he] can explain by his «nature» seems entirely his own' (1991: 30, 57). Elias' point here is useful in stressing how the nature/culture opposition is not universal, but specific to particular societies where social interaction has become increasingly disembodied (or, to use Elias' expression, 'psychologized'). (Fraser i Greco 2005, 11)

fenòmens que abordava eixa biopolítica eren, doncs, fenòmens globals: per començar, dades relatives a la mateixa població –com els índex de natalitat i mortalitat, la mobilitat d'eixa població i l'estudi dels moviments migratoris, la incidència de les malalties i la seua prevenció– tot allò que pertany a l'àmbit general de la higiene pública configurada al segle XIX; en segon lloc, fenòmens aleatoris que, tanmateix, es poden computar i sistematitzar en l'àmbit estadístic – com són accidents o determinades anomalies–; en tercer lloc, fenòmens vinculats al medi, com els geogràfics, hidrogràfics o urbanístics derivats de la cohabitació en espais urbans.

Els estudis i idees de Foucault són molt importants per plantejar el cos com a objecte d'estudi des de diferents disciplines de les humanitats; ja que planteja i desenvolupa estudis concrets al voltant de com el poder s'inscriu en els cossos, no de manera repressiva sinó estructural. Com s'ha dit abans, aquests estudis han estat una de les eines de moviments com el feminisme. Janet Price i Margrit Shildrick (1999, 7) afirmen que, del pensament europeu postestructuralista, «it is Foucault, particularly in his focus on the discursive construction of the body, who has been most accessible, and most easily adapted to the feminist agenda», i que si ell descrivia com això operava a favor del capitalisme (o del liberalisme) «feminists have undertaken to extend that explication to take account of patriarchy». El caràcter construït i discursiu del cos, no exclusiu dels estudis de Foucault però important en ells, ha estat una de les estratègies de lluites com la feminista o *queer*; tant en el sentit de denunciar els discursos que esborren aquest caràcter construït com d'aprofitar les oportunitats d'acció que suposa aquest plantejament:

To say that the body is a discursive construction is not to deny a substantial corpus, but to insist that our apprehension of it, our understanding of it, is necessarily mediated by the contexts in which we speak. As Judith Butler succinctly puts it: 'there is no reference to a pure body which is not at the same time a further formation of that body'. It is then the forms of materialization of the body, rather than the material itself, which is the concern of a feminism that must ask always what purpose and whose interests do particular constructions serve. And what that question entails is the recognition that if the body itself is not a determinate give, then the political and social structures that take it as such are equally open to transformation. (Price i Shildrick 1999, 6)

Un altre estudi de gran importància que pot servir per establir uns paràmetres generals sobre l'estudi del cos també des d'una perspectiva històrica, el podem trobar dins els camp dels estudis feministes: *Caliban y la bruja* de Silvia Federici (2010). Una de les seccions d'aquest estudi, dedicat als

orígens del capitalisme i on és primordial la perspectiva de gènere, es titula «El gran Caliban. La lucha contra el cuerpo rebelde». En aquesta secció Federici (2010, 179) insisteix en com el «disciplinamiento del cuerpo» va ser una de les condicions necessàries per al desenvolupament del capitalisme. Es tracta d'una «batalla contra el cuerpo» (Federici 2010, 182) a molts nivells; entre ells també el trencar amb els ritmes de les societats pre-industrials, volent estendre el treball més enllà dels límits dels cicles diürns o estacionals i també del propi cos (tema que, en la societat actual, estudia Jonathan Crary [2013] al seu llibre 24/7).

Per a Federici el capitalisme no és només un sistema econòmic sinó també un procés d'enginyeria social (és a dir, una cosa va amb l'altra, els sistemes econòmics no són aliens als socials):

En medio de este vasto proceso de ingeniería social comenzó a tomar forma una nueva concepción sobre el cuerpo y una nueva política sobre éste. La novedad fue el ataque al cuerpo como fuente de todos los males, si bien fue estudiado con idéntica pasión con la que, en los mismos años, se animó la investigación sobre los movimientos celestes. (...)

En las estrategias que adoptó el Estado hacia el cuerpo, encontramos mucha violencia, pero también mucho interés; y el estudio de los movimientos y propiedades del cuerpo se convirtió en el punto de partida para buena parte de la especulación teórica de la época —ya sea utilizado, como Descartes, para afirmar la inmortalidad del alma; o para investigar, como Hobbes, las premisas de la gobernabilidad social. (Federici 2010, 185 i 187)

En aquest procés, el cos es converteix en allò que s'ha de disciplinar i això es fa en aquest doble moviment de menystenir-lo i, al mateix temps, estudiar-lo fins als seus mínims detalls i emprar-se també com a model per a pensar altres qüestions.

En relació a l'estudi del cos, el desenvolupament del capitalisme, segons Federici (2010, 190-191), necessita d'una racionalització del cos i les seves possibilitats:

En la filosofía mecanicista se percibe un nuevo espíritu burgués, que calcula, clasifica, hace distinciones y degrada al cuerpo sólo para racionalizar sus facultades, lo que apunta no sólo a intensificar su sujeción, sino a maximizar su utilidad social. Lejos de renunciar al cuerpo, los teóricos mecanicistas trataban de conceptualizarlo, de tal forma que sus operaciones se hicieran inteligibles y controlables. De ahí viene el orgullo (más que conmiseración) con el que Descartes insiste en que «esta máquina» (como él llama al cuerpo de manera persistente en el

Tratado del hombre) es sólo un autómatas y que no debe hacerse más duelo por su muerte que por la rotura de una herramienta .

Una vez que sus mecanismos fueron deconstruídos, y reducido a una herramienta, el cuerpo pudo ser abierto a la manipulación infinita de sus poderes y posibilidades. Se hizo posible investigar los vicios y los límites de la imaginación, las virtudes del hábito, los usos del miedo, cómo ciertas pasiones pueden ser evitadas o neutralizadas y cómo pueden utilizarse de forma más racional. En este sentido, la filosofía mecanicista contribuyó a incrementar el control de la clase dominante sobre el mundo natural, lo que constituye el primer paso, y también el más importante, en el control sobre la naturaleza humana. Así como la *naturaleza*, reducida a «Gran Máquina», pudo ser conquistada y (según las palabras de Bacon) «penetrada en todos sus secretos», de la misma manera el *cuerpo*, vaciado de sus fuerzas ocultas, pudo ser «atrapado en un sistema de sujeción», donde su comportamiento pudo ser calculado, organizado, pensado técnicamente e «investido de relaciones de poder».

En aquest sentit, Federici (2010, 201) afirma que, contràriament al relat històric habitual, «la primera màquina desenvolupada per el capitalisme fue el cos humano y no la màquina de vapor, ni tampoco el relox».

En aquest context de capitalisme naixent, que necessita desenvolupar una «enginyeria social» i en el qual el cos constitueix un objecte d'estudi i un model teòric, van apareixent moltes qüestions que condicionen el discurs sobre el cos i la subjectivitat (i que també reapareixeran al llarg de la tesi). Per exemple, una relació jeràrquica i separada entre ment i cos que fa que la primera pugui i hagi d'exercir de control sobre l'altra, establint les bases d'una disciplina del treball i una «interiorización de los mecanismos de poder» («Aquí encontramos los orígenes de la subjetividad burguesa basada en el autocontrol (*self-management*), la propiedad de sí, la ley y la responsabilidad, con los corolarios de la memoria y la identidad» [Federici 2010, 206]). Aquesta separació ment i cos¹⁰ té un caràcter constitutiu per a una nova identitat basada, no només en el control del cos, sinó

10 Com escriuen Price i Shildrick (1999, 2) no es tracta que sigui un discurs plenament nou sinó un canvi d'èmfasi, en el qual el cos es construeix com un obstacle i un antagonista:

How then did the body become the unspoken of Western abstract theory? In terms of intellectual activities, the body seems to have been regarded always with suspicion as the site of unruly passions and appetites that might disrupt the pursuit of truth and knowledge. (...) What makes the mind/body binary of the Enlightenment particularly characteristic is not the split itself, but a change of emphasis. Where the intellectual traditions of Judaeo-Christianity for example saw the body as the mundane path to a higher, valorized, spirituality, the post-Cartesian modernist period is marked by a rejection of the body as an obstacle to pure rational thought. As such, the body occupies the place of the excluded other, and can be dismissed from consideration altogether.

en aquesta separació prèvia que faria possible el control d'un per l'altre:

Como ha demostrado Foucault, la mecanización del cuerpo no sólo supuso la represión de los deseos, las emociones y las otras formas de comportamiento que habían de ser erradicadas. También supuso el desarrollo de nuevas facultades en el individuo que aparecerían como otras en relación al cuerpo y que se convertirían en agentes de su transformación. El producto de esta separación con respecto al cuerpo fue, en otras palabras, el desarrollo de la identidad individual, concebida precisamente como «alteridad» con respecto al cuerpo y en perpetuo antagonismo con él. (Federici 2010,m 211)

Aquests discursos teòrics i ideològics tenen també contrapartides directes en la vida quotidiana, que en poden ser tant expressió com motor:

Pero la definición de una nueva relación con el cuerpo no permaneció a un nivel puramente ideológico. Muchas prácticas que comenzaron a aparecer en la vida cotidiana señalaban las profundas transformaciones que estaban ocurriendo en ese ámbito: el uso de cubiertos, el desarrollo de la vergüenza con respecto a la desnudez, el advenimiento de «costumbres» que intentaban regular cómo había que reír, caminar, bostezar, cómo comportarse en la mesa y cuándo podía uno cantar, bromear, jugar. En la medida que el individuo se dissociaba cada vez más del cuerpo, este último se convertía en un objeto de observación constante, como si se tratara de un enemigo. El cuerpo comenzó a inspirar miedo y repugnancia. (Federici 2010, 213)¹¹

El plantejament de Federici imbrica tant discursos teòrics com aspectes històrics concrets (part del seu estudi, no en aquest capítol, es centra en refer la història d'aquests orígens del capitalisme incorporant també les revoltes camperoles o l'assassinat sistemàtic de dones sota la denominació de caçera de bruixes).

La conclusió del capítol «El gran Caliban. La lucha contra el cuerpo rebelde» insisteix en el caràcter polític i social de tot discurs sobre el cos, a partir d'aquest moment que estudia i fins avui en dia:

De ahí esta batalla contra el cuerpo, que caracterizó la época temprana del desarrollo capitalista y que ha continuado, de distintas maneras, hasta nuestros días. (...) Este fue un intento de

11 Federici fa referència, entre d'altres, als estudis de Norbert Elias mencionats a la nota 9.

racionalizar la naturaleza humana, cuyos poderes tenían que ser reconducidos y subordinados al desarrollo y a la formación de la mano de obra.

Como hemos visto, en este proceso el cuerpo fue progresivamente politizado; fue desnaturalizado y redefinido como lo «otro», el límite externo de la disciplina social. De esta manera, el nacimiento del cuerpo en el siglo XVII también marcó su fin, ya que el concepto de cuerpo dejaría de definir una realidad orgánica específica y se convertiría en un significante político de las relaciones de clase y de las fronteras cambiantes, continuamente vueltas a trazar, que estas relaciones producen en el mapa de la explotación humana. (Federici 2010, 216-217)

Les idees i estudis de Foucault i Federici, només esbossats aquí, ens poden servir d'exemple i marc introductori per a la importància del cos com a objecte d'estudi i també per la importància de parar atenció a la seva construcció històrica i les seves evolucions. Es podria fer referència a altres estudis o nocions, sigui per exemple, per mencionar un contemporani de Foucault, la de Gilles Deleuze sobre un cos sense òrgans (a *Logique du sensation*, 1981) o els discursos de la teoria *queer* o afins sobre el caràcter construït de tota noció de gènere, sexualitat o cos (per exemple en els llibres de Judith Butler [1999], citada anteriorment, o en el manifest *cyborg* de Donna Haraway [1995]). Però són les idees de Foucault i Federici les que potser poden exercir millor de marc de referència sobre la importància d'aquest objecte d'estudi. Arran dels texts d'Epstein aniran sortint altres estudis que treballen en aquesta lògica de la història dels discursos, parant especial esment als basats en el cos, sigui en relació a les ciències del treball (Rabinbach 1990), l'homosexualitat (Greenberg 1990) o les tecnologia i espectacles òptics/audiovisuals (Crary 1992).

4. Els estudis sobre Epstein

El context d'investigació més específic on es situa aquesta tesi és el dels estudis sobre Jean Epstein. Aquest suposa una tradició intermitent, però també persistent, que ha mantingut la seva obra com un objecte conegut i desconegut alhora. Tot i que ara es parlarà dels estudis que se n'han fet, potser un element que expressa aquesta qüestió és el fet que, quan la Cinémathèque française va inaugurar la seva actual seu l'any 2005, una de les sales va ser batejada amb el seu nom, mentre que a les llibreries no es podia trobar cap dels seus escrits i molt poques de les seves pel·lícules estaven disponibles en DVD.

Un primer període que es pot distingir en la bibliografia sobre Epstein el constitueixen els texts publicats en vida d'ell. No són estudis de recerca com dels que es parlarà després en aquesta introducció, sinó que més aviat s'haurien de considerar bibliografia primària, documents sobre la seva influència i imatge pública. És en aquest sentit que sortiran només ocasionalment en aquesta recerca doctoral, ja que no es tracta d'estudiar la recepció contemporània d'Epstein sinó estudiar els seus escrits i els seus inèdits –no s'inclou, per tant, una recerca bibliogràfica exhaustiva sobre aquesta recepció sinó que es parlarà només d'alguns exemples. A grans trets, la seva biografia es pot dividir en una època de notorietat pública que es pot acotar a la dècada dels 20 i dues dècades on la seva figura pública s'eclipsa parcialment i els condicionants de producció i treball són més difícils. Com s'explicarà al primer capítol, la seva obra comença per l'escriptura assagística amb estudis no només cinematogràfics –sobre cinema comença a escriure en format d'articles–, sinó amb llibres que versen sobre literatura i estètica amb un fort component contemporani i cultural. Aquest primeríssim Epstein publica arreu d'Europa. Alguns exemples propers poden donar una idea del seu reconeixement en cercles especialitzats. Per exemple, és significatiu que es pugui trobar una traducció al català d'un dels seus textos; es tracta d'un fragment del seu primer llibre –*La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*– que es publica a *La revista* l'any 1921 (Epstein, 1921i), el mateix any que es publica en francès.¹² En el context en castellà, Epstein té un lector important en Guillermo de Torre que publica articles sobre les seves teories a *Cosmópolis* (Torre 1921a, 1921b, 1922) –i que també instiga la publicació d'articles seus a la mateixa revista (Epstein, 1921j) i, posteriorment i segurament conjuntament amb Buñuel, a *La Gaceta Literaria* (Epstein

12 Es publica a un dels números d'agost (any VII, núm. CXLII). Sobre aquesta revista i la seva importància en la cultura catalana es pot consultar l'estudi de Maria Carme Ribé (1983) «*La Revista*» (1915-1936). *La seva estructura. El seu contingut*. En relació a aquest context també es pot recordar que la biblioteca del poeta J. V. Foix, actualment conservada a la Biblioteca de Catalunya, inclou un exemplar del següent estudi d'Epstein: *La lyrosophie* (1922).

1927, 1928).¹³ Com un altre detall expressiu de la circulació d'idees en certs cercles i de la fama que se li pot pressuposar a Epstein, es pot assenyalar que Federico Garcia Lorca el cita en una conferència de 1926 («La imagen poética en don Luís de Góngora» [Garcia Lorca 2008, 242-243]).¹⁴ Aquests són només alguns exemples de com el primeríssim Epstein pot suscitar ja una certa bibliografia sobre les seves idees. La principal bibliografia sobre ell publicada en vida, però, és la que es construeix al voltant de la seva obra filmogràfica; és a dir els articles a revistes cinematogràfiques especialitzades. Aquests inclouen notícies i reportatges sobre rodatges (per exemple una breu menció a l'inici del rodatge de *Coeur fidèle* a la secció «Derrière l'écran» de *Cinéa* –núm. 92 del 18 de maig de 1923– o un article més llarg sobre *Mauprat* [Kefer, 1926]), crítiques de les seves pel·lícules (per exemple, una interessant selecció de crítiques de *Coeur fidèle* apareguda a *Cinéa–Ciné Pour tous* –núm. 27, 15 de desembre de 1924) o dels seus llibres (Landry 1921 o Tedesco 1926) o entrevistes amb ell (Mitry 1923, Arroy 1926) (i també entrevistes amb Marie Epstein com P. M. [1926]). Aquesta atenció mediàtica és important als anys 20 però minva en les dècades posteriors.

Es podria dir, que la bibliografia sobre Epstein d'aquest primer període acaba amb alguns escrits publicats als pocs anys de la seva mort. És important i significatiu el dossier que li va dedicar els *Cahiers du cinéma* al número de juny de 1953 amb el títol d'«Hommage a Jean Epstein». Publicat als dos mesos de la seva mort, inclou articles de record de Jean Cocteau, Abel Gance (aquests dos són, de fet, dos discursos breus que van pronunciar a una sessió d'homenatge al festival de Cannes d'aquell mateix any), Alexandre Kamenka i Henri Langlois; és a dir, figures excèntriques al nucli dels *Cahiers*. En els textos del dossier plana la idea que Epstein era, per al cinema francès –a qui parlen a Cannes, Gance i Cocteau– i per als *Cahiers* –a qui parla directament Langlois–, una mena de mort en vida. Així Abel Gance (1953, 4) diu:

(...) serrez-vous avec moi autour de cette pauvre tombe de Jean Epstein, dont la terre encore fraîche n'a pas reçu toutes les larmes qu'elle méritait, et si ma vois est brisée, ma pensée hagarde, et mes pauvres mots infirmes, c'est que moi aussi, j'ai la bouche pleine de terre et que,

¹³ És coneguda la relació, breu i truncada, entre Epstein i Buñuel, que va ser el seu ajudant de direcció. Es van conèixer personalment perquè Buñuel es va apuntar a una acadèmia de cinema on participava Epstein (es pot veure una reproducció de l'anunci d'aquesta acadèmia al volum II dels *Écrits Complets* d'Epstein [2019b, 320]). A les fonts autobiogràfiques de Buñuel (Buñuel 2006; Aub 2013), es donen alguns detalls diferents sobre aquesta acadèmica o sobre els seus voltants. Al llibre d'Aub (2013, 117) s'hi refereix com «la escuela de madame Epstein con Ucelay» i, unes pàgines més enllà quan parla del rodatge i muntatge de *Un chien andalou* –1929– diu «Como yo no sabía nada de montaje, me fui a aprender cómo se hacía con María Epstein» [Aub 2013: 126]. Aquest rol de Marie Epstein en l'acadèmia i com a muntadora podria ser objecte d'investigació (sobre Marie Epstein, veure, per exemple, Flitterman-Lewis (1996).

¹⁴ Sobre Lorca, Torre, Buñuel i Epstein es poden consultar Garcia (2009) o Urrutia (2002).

moi aussi, le cinéma français m'a tué! C'est un mort qui vous parle d'un autre!

I el text de Langlois (1953, 8) comença:

Ainsi il fallait voir mourir Epstein pour s'apercevoir qu'il vivait. A quoi bon rendre hommage aux morts si on les enterre vivants? Et était-il nécessaire d'attendre la disparition d'Epstein pour se demander: n'avait-il pas du génie?

Donc, aujourd'hui, pour la première fois, les *Cahiers du cinéma* s'intéressent à Jean Epstein.

N'était-il pas plus honnête de lui consacrer quelques lignes de son vivant, d'insister sur l'importance de ses recherches, sur tout ce qu'il pouvait encore nous apporter, sur la somme de savoir disparu avec lui, n'était-ce pas en effet le rôle d'une revue qui se prétend dévouée à l'art cinématographique et au-dessus des contingences commerciales que de prendre à contre-courant la défense d'un vivant et d'obliger ce monde du cinéma, si soumis à la mode, à s'interroger sur *Le Tempestaire* au lieu de l'écraser sans l'avoir vu?

Un altre cas d'aquests escrits als pocs anys de la seva mort són uns records publicats a *L'Age Nouveau* per Roger Toussenot (1956), on també es descriu, sobretot pensant en els darrers anys, a Epstein com algú reclòs.

Si es consideren els texts en vida i els homenatges pòstums com un primer període dins la bibliografia sobre Epstein, el que es troba després és una sèrie d'etapes successives que van des d'uns primers intents de fer perviure la seva obra fins a la proliferació internacional de publicacions als anys 2000. En un recorregut cronològic dels estudis sobre Epstein els primers noms que cal citar són els de Marie Epstein i Pierre Leprohon. Pierre Leprohon, que va conèixer Epstein en vida i que ja li havia dedicat articles als anys 20 (a revistes com *Cinémonde* [Leprohon 1929]), publica l'any 1964 una monografia sobre la seva obra. En dos centenars de pàgines el llibre de Leprohon cobreix succintament moltes cares de l'obra i personalitat d'Epstein. El llibre està format per un estudi biogràfic –que inclou diferents declaracions de Marie Epstein–, un estudi i reivindicació de l'actualitat de la seva obra cinematogràfica (després de reveure totes les pel·lícules que se'n conserven Leprohon (1964, 67) diu que «j'ai compris la nécessité de les considérer non seulement selon l'optique de leur temps, mais aussi selon celle d'aujourd'hui»), una selecció de textos –prou eclèctica com per a incloure un fragment d'una de les novel·les d'Epstein (*L'or des mers*, 1932, que és també el títol d'una de les seves pel·lícules)– i alguns testimoniatges. La monografia respon a l'heterogeneïtat de l'obra d'Epstein, afirmant per exemple que la seva obra «n'est pas seulement

celle d'un cinéaste. C'est aussi celle d'un essayiste et d'un romancier» (Leprohon 1964, 144) o qualificant-lo de «Poète, essayiste, philosophe, romancier, cinéaste» (Leprohon 1964, 8). És encara avui una bona introducció a l'obra d'Epstein i, com s'indica al quart capítol d'aquesta tesi, fins i tot s'hi poden trobar algunes referències a l'obra inèdita d'aquest.

Deu anys més tard d'aquesta monografia es publiquen, editats per Marie Epstein, dos volums que recopilen la totalitat d'escrits cinematogràfics d'Epstein. Els volums es titulen *Écrits sur le cinéma* (Epstein, 1974-75) i es divideixen cronològicament, amb un lleuger solapament, en 1921-1947 i 1946-1953. Aquesta publicació és, sense cap mena de dubte, un factor importantíssim en la pervivència de l'obra d'Epstein, en tant és l'edició a la qual tots els estudis sobre ell faran referència. No es tracta doncs que inclogui un gran aparell editorial o de comentari sobre la seva obra, sinó que possibilita la pervivència d'aquesta en sí mateixa. La publicació recull tant els seus articles com els seus llibres i no defuig la repetició d'idees o fragments –tot i que de vegades sí que s'indiquen algunes elisions. Potser la contrapartida d'això, però que difícilment es podia solucionar, és una certa indiferenciació entre tots els escrits, dificultant, si no es fa voluntàriament, una lectura conscientment autònoma de cada un d'ells. Aquesta edició suposa també la publicació pòstuma d'un assaig inèdit: *Alcool et cinéma*. Es remarca això, és clar, perquè els escrits inèdits que es conserven a l'arxiu Epstein seran centrals a la tercera part d'aquesta tesi; no els cinematogràfics, en aquest cas, sinó els inèdits que tracten altres temàtiques o empen formes diferents a les de l'assaig. En aquest sentit, és també important que aquesta edició triï el títol d'*Écrits sur le cinéma* que no és una definició de l'obra d'Epstein, sinó una definició conscient de quina part de la seva obra s'hi recull. La pròpia edició ho fa evident, per al lector interessat, començant amb dos capítols d'un dels primers llibres d'Epstein –*La lyrosophie* de 1922– advertint que:

L'ouvrage publié en 1922 par Jean Epstein sous le titre *La Lyrosophie* n'est pas à proprement parler un écrit sur le cinéma. Nous en donnons toutefois ici deux chapitres fondamentaux, car ils expriment déjà l'essentiel de la conception philosophique développée par Epstein dans ses écrits ultérieurs. Ces pages nous paraissent donc indispensables à la compréhension de ce qui suit. (Epstein 1974–75, 1:15 [nota de l'editora])

En aquest sentit, tot i centrar-se en la cara de l'assaig cinematogràfic, l'edició que va preparar Marie Epstein reconeix la multiplicitat de la seva obra i com aquesta heterogeneïtat també es pot llegir lligada i no com elements separats.

Com s'ha dit, la importància d'aquesta edició en dos volums dels escrits sobre cinema és haver permès la seva difusió continuada i, per tant, la seva influència en pensadors i historiadors contemporanis. En el context francès, i seguint un ordre cronològic, els anys vuitanta suposen la publicació dels dos llibres del filòsof Gilles Deleuze sobre el cinema. Llibres de gran difusió, i per tant amb partidaris i amb detractors, contenen una presència d'Epstein prou important. Com afirmen Roxane Hamery i Eric Thouvenel (2016, 9), editors d'un dels darrers reculls d'estudis sobre Epstein que es mencionarà més endavant:

L'Image-mouvement et, dans une moindre mesure, *L'Image-temps*, font explicitement du cinéaste-théoricien [Epstein] un personnage central dans l'histoire des réflexions sur le cinéma comme « une forme qui pense » (...) L'entreprise deleuzienne, qui donna ses lettres de noblesse à l'idée que le cinéma a à voir avec la pensée, qu'il suscite et même qu'il produit un type de pensée tout à fait spécifique, fut donc décisive pour la propagation du nom et de l'œuvre écrit et filmé de Jean Epstein, en France mais aussi au-delà.

En el context anglosaxó, les contribucions més importants per a l'estudi i la difusió de l'obra d'Epstein es donen a finals dels anys 70 i principis dels 80 a les universitats d'EUA. En aquest cas cal citar principalment els noms d'Stuart Liebman, Richard Abel i David Bordwell. Aquest darrer va dedicar la seva tesi doctoral, de l'any 1974, a l'estudi del cinema francès impressionista; un estudi que es va publicar l'any 1980 amb el títol de *French impressionist cinema: film culture, film theory, and film style*. Richard Abel ha construït un gran corpus de recerca sobre el cinema francès, posteriorment més dedicat a l'època del cinema dels primers temps –*The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914* (Abel 1994)–, però cobrint originalment també les dècades dels 20 i els 30. Això ho va fer tant amb l'estudi *French Cinema: The First Wave, 1915-1929* (Abel 1984), com amb una antologia de textos que inclou profusos estudis introductoris: *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939* (Abel 1988). Aquests darrers volums són claus per copsar una panoràmica dels principals debats cinematogràfics de l'època i, en aquest sentit, són d'un gran valor per a situar Epstein –que està representat amb diversos escrits– en el seu context. Finalment és el cas d'Stuart Liebman el més interessant per aquesta tesi. Liebman (1980) va dedicar la seva tesi doctoral, no publicada, a l'estudi dels primers escrits d'Epstein: *Jean Epstein's Early Film Theory, 1920-1922* (PhD Dissertation: New York University, 1980). El seu estudi inclou i reivindica els primers escrits no cinematogràfics com a claus dins el pensament d'Epstein. Aquesta és també la intenció del primer capítol d'aquesta recerca doctoral; capítol que en certa manera repren l'estudi de Liebman, tant solapant-se amb algunes de les seves idees com reformulant i

actualitzant part de la seva lectura amb noves fonts. Liebman no només va realitzar aquest important estudi sinó que també va traduir a l'anglès alguns dels texts d'Epstein. Entre ells podríem citar la petita antologia que es va publicar a la revista *October* amb el títol de «Magnification and other Writings» l'any 1977 (Epstein, 1977). Si es cita aquesta traducció és també per fer referència, en el context universitari americà, a la importància i la influència d'Annette Michelson (editora de la revista *October* i també directora de la tesi de Liebman) que va escriure profusament sobre el cinema dels 20 i 30 i que, tot i no dedicar cap estudi exclusivament a Epstein –el més pròxim serien alguns fragments de *The art of moving shadows* (Michelson 1989)– com sí fa amb Vertov o Eisenstein (Michelson 1984, 2020), el referencia amb certa constància.

Si els anys 70/80 suposen un descobriment d'Epstein en el context americà, els anys 90 porten de nou el focus a França. L'any 1997 es realitza un important col·loqui amb projeccions a la Cinémathèque française, que es publica l'any següent en forma de llibre: *Jean Epstein, Cinéaste, poète, philosophe* sota la direcció de Jacques Aumont (1998). El llibre és una reivindicació de la figura d'Epstein a tots els nivells; la breu introducció d'Aumont (1998, 8) es clou amb una declaració d'intencions: «Cet ensemble motrera, je l'espère, que le cinéma français, avant Renoir et bien avant la Nouvelle Vague, avait déjà eu un maître, polymorphe, au talent inclassable, mais avéré.» El volum no només inclou a investigadors francesos sinó també del context americà com el mateix Stuart Liebman (1998) o Michaïl Iampolski (1998) (de la NYU). La majoria de contribucions són de gran qualitat i interès, però segurament entre les que han tingut més ressò posterior s'hauria de destacar el text de Nicole Brenez (1998) «Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avantgarde», encara avui republicat en diversos idiomes (per exemple en un volum d'estudis nord-americà relativament recent del qual es parlarà a continuació). El volum inclou tant estudis teòrics (com la contribució del propi Aumont [1998, 87-107] «Cinégénie, ou la machine a remonter le temps») com històrics (per exemple «Sociologie d'Epstein: de Pathé-Consortium a Albatros» de François Albera [1998]) i és un dels seus grans encerts el no limitar-se a l'Epstein cinematogràfic, sinó començar amb una secció titulada «Le poète et le poéticien». De fet, un dels valors del volum és també recuperar textos d'Epstein que no es trobaven als *Écrits sur le cinéma* per tractar-se de textos no cinematogràfics. A la introducció ja citada del llibre, Aumont (1998, 7) escriu una caracterització important sobre l'obra d'Epstein i la seva actualitat:

Quant à l'écrivain, ses textes sur le cinéma, publiés il y a vingt ans en recueil par les éditions Seghers et aujourd'hui épuisés, n'avaient à l'époque que peu retenu l'attention; Epstein n'a jamais été à la mode. Or, à relire après les ouvrages de Deleuze, ils apparaissent comme

étonnamment proches de certaines intuitions du philosophe, en des convergences de pensée troublantes. En outre, son œuvre poétique et critique, encore plus mal connue, se révèle d'une grande force, et parfois d'une beauté fulgurante. (...)

Contribution à l'histoire du cinéma, ce livre est donc aussi une contribution à l'histoire de l'art en général. Les essais d'Epstein qui y sont réimprimés pour la première fois depuis plus de cinquante ans, sur la littérature et la poésie en 1920, sur Freud ou sur l'île d'Hoedick, étonneront par leur liberté de ton, leur intuition et leur non-conformisme.

El darrer període en els estudis sobre Epstein es pot considerar que es donaria en els anys 2000 i posteriors, suposant una internacionalització dels estudis que tracten la seva obra, així com la incorporació a aquests del material d'arxiu que conserva la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française. Un exemple clar d'aquestes dues tendències són els estudis que des d'Itàlia han fet Laura Vichi i Chiara Tognolotti de l'obra d'Epstein. En el cas de Vichi s'ha centrat en la relació d'Epstein i el documental per a la seva tesi, però és també l'autora d'una completa monografia sobre ell centrada principalment en la seva obra fílmica (Vichi, 2002). Chiara Tognolotti és l'autora d'un estudi sobre la idea de sagrat en la teoria d'Epstein (Tognolotti 2005a, 31-53) i d'una recerca doctoral que es va centrar en l'estudi de les nombroses notes de lectura que Epstein escrivia al final de la seva vida i que s'han conservat a l'arxiu. La seva tesi es titula significativament *Jean Epstein 1946-1953. Ricostruzione di un cantiere intellettuale* i mostra una de les moltes possibilitats que obren els fons d'arxiu per a l'estudi de l'obra d'Epstein; una via de recerca que aquesta tesi també recorre en part al primer capítol però sobretot al quart, incorporant un conjunt d'escrits inèdits que no s'han considerat mai per a l'estudi d'Epstein. La internacionalització dels escrits i estudis sobre Epstein també es pot indicar amb referències diverses com l'estudi de Trond Lundemo (2001) publicat per l'Svenska Filminstitutet, la traducció a l'alemany sota l'edició de Nicole Brenez i Ralph Eue a les edicions del Fimmuseum de Viena (Epstein, 2008) o, en el context en castellà, un volum d'*Archivos de la Filmoteca* editat l'any 2009 per Àngel Quintana i l'autor de la present recerca doctoral. Així mateix també hi hauria nombrosos exemples de la importància del fons d'arxiu per a l'estudi d'Epstein, no només des del punt de vista teòric com era el cas de Tognolotti (que comparteix, per exemple, un article d'Éric Thouvenel [2010] sobre la influència de Bachelard en Epstein) sinó també per a estudis històrics concrets com el que Vicent Guigueno (2003) va dedicar a les pel·lícules bretones: *Jean Epstein. Cinéaste des Îles*. Aquest material d'arxiu també és la base per a la primera biografia d'Epstein que s'ha escrit i que s'ha publicat recentment, escrita pel director de patrimoni de la Cinémathèque française Joel Daïre (2014): *Jean Epstein. Une vie pour le cinéma*.

La bibliografia sobre Epstein en aquest període és força àmplia i es farà referència a molts d'aquests estudis al llarg de la tesi. Com a volums particularment importants caldria citar dos recopilacions d'estudis sorgides de dues conferències. El primer és un important volum en anglès que sota el títol *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations* han editat Sarah Keller i Jason N. Paul (2012). Aquest llibre s'origina en un congrés a Chicago l'any 2008 i suposa una interessant barreja d'anteriors i nous investigadors sobre l'obra d'Epstein (incloent a Liebman i Brenez entre els primers –de Brenez es tradueix l'article ja esmentat– i a nous importants investigadors com Wall-Romana que s'esmentarà a continuació). El volum és també important perquè inclou una significativa selecció d'escrius d'Epstein traduïts a l'anglès, proposant no només un contacte amb la seva obra a partir de l'estudi d'aquesta sinó una difusió directa. Cinc anys més tard d'aquest congrés a Chicago va tenir lloc un altre a Rennes que ha donat lloc a una publicació en francès amb el títol de *Jean Epstein. Actualité et postérités* i editada per Roxane Hamery i Éric Thouvenel (2016). Aquesta publicació no només recull recerques d'investigadors i investigadores francòfons sinó també articles de Vichi (2016) o Tognolotti (2016), així com una presentació inicial i parcial de part del capítol quart d'aquesta tesi doctoral (Pitarch 2016). També en aquesta publicació es barregen estudis d'investigadors consagrats com Maria Tortajada (2016) o Viva Paci (2016) i estudis d'investigadors en formació com Nicolas Thys (2016a), Marie-Charlotte Téchené (2016) o Massimo Olivero (2016).

Entre els estudis recents sobre Epstein, tenen una importància particular per aquesta tesi els diversos escrits que li ha dedicat Christophe Wall-Romana. Tant a les dues antologies citades, la de Chicago (Wall-Romana 2012) i la de Rennes (Wall-Romana 2016), com en l'estudi monogràfic *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy* (2013). Aquests estudis, als quals es farà referència en diversos moments de la tesi, tenen la particularitat d'haver cridat l'atenció per primer cop sobre un dels inèdits d'Epstein que aquí s'estudien al quart capítol; es tracta de l'assaig *Ganymède. Essai sûr l'éthique homosexuelle masculine*. Wall-Romana n'ha reivindicat la importància i l'ha emprat com a punt de partida per relacionar Epstein amb un pensament *queer* (veure el capítol «Technology, embodiment and homosexuality» del seu estudi [Wall-Romana, 2013]) i també per vincular-lo amb els seus altres escrits i fer una lectura diferent de les seves pel·lícules (a l'assaig «Les liens de *Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine* avec l'oeuvre filmé et écrite de Jean Epstein» publicat dins el volum del col·loqui de Rennes: *Jean Epstein. Actualité et postérités*, 2016). Wall-Romana també insisteix en la importància de la corporalitat per al pensament d'Epstein, en una línia que també coincideix amb la d'aquesta recerca doctoral.

En relació a les darreres publicacions que versen sobre Epstein, s'ha de remarcar dos projectes molt importants per al coneixement de la seva obra. D'una banda una edició en DVD de 14 de les seves pel·lícules, que amplia considerablement el que es pot trobar fora dels arxius fílmics (*Jean Epstein* –2014– Potemkine Films, La Cinémathèque française i Agnès b). De l'altra el projecte en curs, ja esmentat en més d'una ocasió, de publicar en francès no ja els seus escrits sobre cinema sinó els seus *Écrits complets*. Aquest projecte, encara en curs i del qual s'han publicat 5 volums (Epstein 2014a, 2014b, 2019a, 2019b, 2020), contindrà els seus escrits cinematogràfics, els no-cinematogràfics i, el que encara és més important per aquesta tesi, també els seus escrits inèdits. Aquesta publicació va començar precisament pel volum que inclou *Ganymède* (Epstein, 2014a), sent un clar exemple de la importància del material d'arxiu i de les noves lectures que pot suscitar de la seva obra; una de les vies de recerca que també estan a l'origen d'aquesta tesi doctoral. Els altres inèdits dels que es parlarà al capítol 2 d'aquesta tesi encara estan pendents de publicació en aquesta edició en curs.

Aquest breu recorregut per la bibliografia sobre Epstein, serveix per tenir una idea de com han evolucionat els estudis sobre ell i veure el seu creixent reconeixement. Al llarg de la tesi es farà referència a aspectes concrets d'aquests estudis i s'ampliaran les referències bibliogràfiques, que aquí s'han sintetitzat molt, a l'anar tractant diferents aspectes de la seva obra. Abans de cloure aquest recorregut, però, cal assenyalar quina posició adopta aquesta recerca doctoral dins aquesta tradició d'estudis. Per fer-ho, es pot dir que la tesi s'alinea amb les propostes de Liebman (1980) i Wall-Romana (2013 i 2016). Amb l'estudi de Liebman, aquesta tesi comparteix el posar el focus i destacar els primers textos que Epstein va publicar; els seus escrits no cinematogràfics de principis dels anys 20. Aquesta és, avui i dins els estudis sobre Epstein, una perspectiva compartida (veure per exemples els articles de Thys [2016b] o Kirtland [2012]), però Liebman va ser dels primers en assenyalar-ho i a estudiar-ho en profunditat. Respecte la tesi de Liebman, la recerca que aquí es planteja sobre aquests primers escrits suposa una actualització; en alguns aspectes la lectura que se'n farà es superposa amb la de Liebman i en repeteix algunes observacions –en part, pel benefici de l'exposició i per tornar sobre els propis textos d'Epstein– però s'actualitza, en primer lloc, perquè s'incorporen alguns articles que allà no es tractaven, així com alguns materials d'arxiu que no estaven disponibles. La lectura d'aquests textos també es fa emfasitzant la importància que hi tenen els motius corporals i aquest punt de vista fa que apareguin altres matisos (diferents tant respecte Liebman, com respecte altres estudis sobre aquests escrits). Aquest punt de vista també fa que, al capítol 2, es proposin tota una sèrie de tradicions diferents en les quals inserir les teories d'Epstein –començant pels estudis psicofisiològics de finals del s. XIX i principis del XX. Es reprèn, per tant,

la idea de base de Liebman –així com alguns dels seus anàlisis que es citaran al llarg del text– i es reformula part del seu estudi, amb una perspectiva ampliada i també amb un èmfasi i contextos diferents.

La importància de l'aspecte corporal dels escrits d'Epstein que aquí es reivindica, s'alinea amb les idees de Christophe Wall-Romana que en parla en termes de «corporeal cinema» i que resumeix més o menys en aquest passatge:

I will argue more specifically that Epstein's novelty – and main legacy – consists of having shifted the centre of gravity of film thinking towards the mediating role of the body, including the queer body, as well as filmic and pro-filmic materiality. Until now, cinema theory has largely resisted the call of the sensorial by defining itself mainly through questions of illusion, suspicion, projection, control, and representation that remain woefully disembodied, indeed at times anachronistically Cartesian. Epstein opened and reopens today the corporeal horizon within which cinema has developed and changed, every step of the way. (Wall-Romana 2013, 13-14)

Respecte la seva proposta, que es referenciarà també en diverses ocasions, un matís important és la diferència –que s'ha explicat en una secció anterior– entre la història de les teories i la teoria del cinema (o la filosofia, en el cas d'Epstein, com diu Wall-Romana [2013, 164]). En el seu cas, part de la seva escriptura es basa en reivindicar la validesa de les idees d'Epstein (un aspecte que el porta a polèmiques amb altres investigadors com Malcolm Turvey, com ja s'ha assenyalat –veure Wall-Romana [2013, 163, 183] i Turvey [2016]). La perspectiva que s'adoptarà aquí és més històrica i cultural; més basada en una lectura detallada dels escrits d'Epstein (i en aquest sentit apareixen més idees o matisos dels que Wall-Romana pot utilitzar a la seva monografia; molts dels quals poden servir, de fet, per recolzar la seva lectura i principals conclusions) i en contextualitzar-los en tradicions diferents. A més d'aquesta diferència d'intenció –complementària amb la de Wall-Romana–, la perspectiva corporal que s'adopta també serveix de guia per a un recorregut per l'obra inèdita d'Epstein. Wall-Romana ha tractat de manera pionera un d'aquests escrits –l'esmentat *Ganymède*– però aquí s'incorporen dos textos més de gran importància –*L'autre ciel* i *Contre-pensées*– així com diversos projectes.

A més d'aquestes relacions amb els estudis de Liebman i Wall-Romana, la present tesi doctoral es situa en la tradició d'estudis sobre Epstein incorporant-hi diferents tendències. En primer lloc

reivindica tornar als textos originals, oferint una lectura atenta i que té en compte una bibliografia detallada –una tendència que s’ha indicat també en la secció anterior «Teoria i història de les teories: de la teoria a l’arqueologia». Així mateix s’incorpora el material d’arxiu disponible des de principis dels anys 2000 però que, en gran part, no ha estat tractat. Una de les reivindicacions i propostes d’aquesta recerca és incorporar els inèdits que es troben dins aquest material d’arxiu a l’obra completa d’Epstein; aquesta és una proposta que la publicació en curs dels *Écrits complets* comparteix i que aquesta recerca doctoral –així com dos articles escrits, en un sentit ampli, al curs d’aquesta (Pitarch, 2013, 2016)– porta a la pràctica en alguns casos per primer cop. Finalment, aquesta recerca reivindica i estudia la importància del cos com a motiu als escrits d’Epstein. S’alinea, com s’ha dit, amb les idees de Wall-Romana però es fa des d’una perspectiva més cultural que teòrica i, en aquest sentit, es proposa situar Epstein en un conjunt de tradicions culturals que no sempre s’han tingut en compte.

5. Pòrtic (objectius)

Els tres estats de la qüestió que s'han recorregut al llarg de la introducció mostren les disciplines, tendències i estudis on es pot inscriure aquesta recerca doctoral i als quals vol ser una aportació. El camp al que més es contribueix i que constitueix el punt central al voltant del qual s'organitzen els altres és el més específic: el dels estudis sobre Epstein. Com ja s'ha dit, és una figura prou important en la història del cinema com per a que mereixi estudis en profunditat i que s'amplii i s'actualitzi el coneixement que es té de la seva obra –gràcies a noves fonts com l'arxiu o a posar-la en relació amb tendències d'estudi actuals. En segon lloc, la recerca que es duu a terme contribueix a la història de la teoria del cinema i, de manera més àmplia, a la història cultural d'aquest. L'estudi del pensament d'Epstein i el fet de posar-lo en una xarxa de discursos específica contribueix a una història cultural del cinema, a entendre què a suscitat i com s'ha pensat –incloent també les esperances o camins no presos que són afins a la perspectiva «arqueològica». Per últim, l'estudi d'Epstein en els termes que es planteja aquí suposa també l'aportació o incorporació d'un autor als debats i estudis sobre el cos, no només en relació a temes actuals sinó també a tradicions que es tornen a veure o es reincorporen –com per exemple els discursos mèdics sobre el cinema o els debats de psicofisiologia.

Com s'ha dit al principi, cada part de la tesi correspon a una pregunta de recerca: quina teoria planteja el primer Epstein i quin és el paper que hi juga el cos i l'organisme, d'on poden sorgir aquestes idees i fins a quin punt són idees excèntriques o imbricades en la seva època i quina és la pervivència d'aquestes primeres idees i de la importància del cos en l'obra de maduresa d'Epstein . D'aquestes preguntes de recerca i de la relació amb els estudis que s'han recorregut en aquesta introducció es poden abstrure i sintetitzar el que serien uns objectius globals de la tesi. El primer és proposar un síntesi del pensament de joventut (anys 20) i del pensament de maduresa (anys 40) de l'obra de Jean Epstein. El segon, incorporar a aquesta síntesi la seva obra inèdita així com altre material d'arxiu. El tercer, estudiar la importància del motiu del cos i l'organisme en aquest pensament. El quart, situar aquest motiu, i com el tracta ell, en una tradició cultural que va de les ciències del cos fins a la cultura popular (tant per entendre millor el pensament d'Epstein –veure, per exemple, referències que s'escapen sense aquest coneixement–, com per incorporar-lo a ell en aquestes tradicions –és a dir, contribuir a la història d'aquestes amb un cas nou). El cinquè i últim és establir vincles amb temes actuals de diferents estudis –principalment d'història i teoria del cinema, però també en alguns debats sobre el cos o d'estudis sobre mitjans i tecnologia– per incidir en l'interès en apropar-se de nou a l'obra d'Epstein.

El cos de la recerca que es desenvolupa a continuació es divideix en els quatre capítols esmentats: «Els primers escrits de Jean Epstein (1921-1928)», «Contexts de lectura: de les ciències fisiològiques i psicològiques del s. XIX al escrits sobre cinema», «Els escrits de maduresa d'Epstein: teoria del cinema» i «Els escrits de maduresa d'Epstein: obra inèdita». També s'ha d'indicar que, en annex, s'ofereix un text que repassa la biografia i obra d'Epstein. És un text més divulgatiu que acadèmic –que he escrit per a un recent volum d'estudis sobre Epstein en castellà (Rivière, 2020)–, però que pot servir de marc de referència biogràfic sobre el qual situar-se.

Capítol 1.

ELS PRIMERS ESCRITS DE JEAN EPSTEIN (1921-28)

La producció escrita i publicada de Jean Epstein comença l'any 1921, quan ell té 24 anys d'edat. En els dos primer anys publicarà fins a quaranta escrits de tota mena –assaig, literatura, ressenyes, etc.–, incloent tres llibres: *La poésie d'aujourd'hui* (1921), *Bonjour cinéma* (1921) i *La lyrosophie* (1922). La seva producció fílmica comença un any més tard que l'escripta amb *Pasteur* (1922) i seguirà amb fins a quatre nous títols l'any següent (tres d'ells llargmetratges, una quantitat considerable per als estàndards d'avui en dia): *L'auberge rouge* (rodada entre febrer i març de 1923, estrenada a l'octubre), *Coeur fidèle* (rodada entre maig i juny, estrenada al desembre), *La montagne infidèle* (rodada entre juny i juliol a Sicília) i *La belle nivernaise* (rodada entre juliol i setembre, estrenada al febrer de 1924). L'aparició i ascensió de la figura pública d'Epstein sembla una carrera meteòrica en tots dos camps. La seva obra posterior prossegueix en totes dues vies; filmant pel·lícules i publicant reflexions teòriques fins al final de la seva vida (amb algun període de silenci, que coincideix amb la 2a Guerra Mundial; per a una panoràmica visual de la seva obra filmogràfica i bibliogràfica veure la fig. 1). El seu segon llibre sobre cinema es publicarà l'any 1926 amb el títol de *Le cinématographe vu de l'Etna*, recollint en ell diferents articles publicats a revistes després de *Bonjour Cinéma*. Dos anys més tard, l'any 1928, Epstein viatja i filma a una zona inhòspita de França; les illes més aïllades de la Bretanya. El contacte amb aquest paisatge i els seus habitants, que són els únics actors de les seves pel·lícules, comporten una nova etapa en la seva obra; el que s'ha anomenat el període bretó (sobre aquest període veure Guigueno [2003] o Quintana [2009]). Per aquest motiu, en aquest capítol es considerarà la seva obra escrita des dels seus primers escrits fins a aquest moment de canvi, és a dir entre 1921 i 1928, com una unitat d'estudi del seu primer pensament.

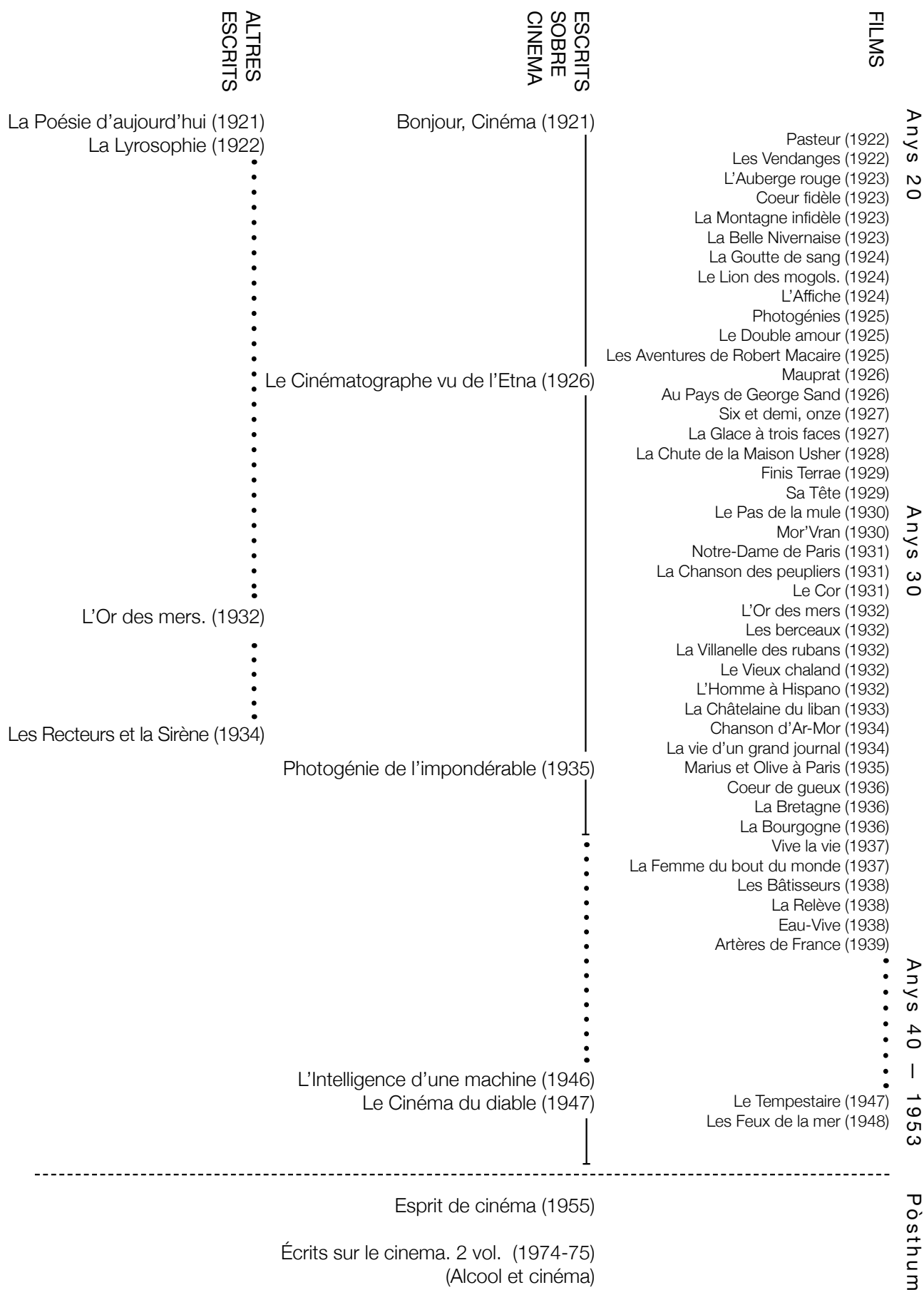


Figura 1. Cronologia sinòptica de l'obra de Jean Epstein

Taula sinòptica de l'obra d'Epstein separada en filmografia, escrits cinematogràfics i altres escrits. La línia contínua indica la publicació d'articles –no s'inclouen els títols per qüestions d'espai– i la discontinua l'absència de publicacions o estrenes.

Si ens fixem en la seva obra escrita, la diferència fonamental de la producció dels primers anys respecte la resta de la seva obra publicada és el seu caràcter heterogeni. Això és particularment visible pel que fa als primers anys d'aquest primer període, que semblen frenètics a nivell quantitatiu –fins a quaranta referències, com s'ha dit– i per la diversitat de temes que tracten. Entre 1921 i 1922 Epstein escriu no només sobre temes cinematogràfics sinó que els seus escrits analitzen la literatura contemporània, preveuen noves formes de coneixement, reflexionen sobre l'amor o la psicoanàlisi o ressenyen llibres de ciència. El cinema és el tema de molts escrits (vint de les quaranta referències entre 1921 i 1922); però la reflexió cinematogràfica queda diluïda dins un camp major de pensament sobre la societat contemporània i les seves formes d'expressió, si posem tots els escrits uns al costat dels altres. A partir de 1923 Epstein publica quasi exclusivament sobre cinema (l'única excepció són dues novel·les –*Les recteurs et la sirène* (1932) i *L'or des mers* (1934)– situades en l'ambient bretó de les seves pel·lícules). El cinema és, per tant, l'objecte d'estudi primari de la seva obra publicada, excepte en aquest primer període. És important remarcar que la diferència és d'objecte d'estudi, ja que situar el cinema en un camp ampli de reflexió cultural o social serà una constant en la seva obra escrita (principalment als seus llibres dels anys 40 dels quals se'n parla a la darrera part d'aquesta tesi), però sempre ho farà a partir del cinema. En la primera producció escrita no és només la mirada que és heterogènia i àmplia, sinó que ho són pròpiament els objectes d'estudi que tria.

En aquesta capítol s'analitzaran aquests primers escrits, des dels primers llibres de 1921 fins als articles que publica abans d'iniciar el període bretó l'any 1928. En primer lloc, i de manera molt breu, s'identifiquen i es situa el seu context primari de publicació (en quin tipus d'editorials i revistes es publiquen), ja que això facilita no perdre de vista el seu caràcter històric, ancorant-los en el seu context particular. Després s'analitzen les idees d'aquests escrits; això es farà dividint-los en dues grans seccions, una dedicada als escrits no cinematogràfics i una als escrits sobre cinema. En aquests anàlisis s'identifiquen i resumeixen els seus arguments principals i es destacarà de manera particular les temàtiques relatives al cos i l'organisme.

1. La bibliografia de Jean Epstein entre els anys 1921-28: context de publicació i llistat d'agrupaments temàtics

La bibliografia d'aquest període la conformen quatre llibres i setanta referències d'articles. Els llibres tracten de literatura contemporània –*La poésie d'aujourd'hui* (1921)–, cinema –*Bonjour cinéma* (1921) i *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926)– i d'un nou tipus de coneixement –*La lyrosophie* (1922). L'escriptura del primer llibre acaba al juliol de 1920, segons consta al llibre publicat; Jean Epstein era aleshores un jove estudiant de medicina de Lyon i va enviar el manuscrit a Blaise Cendrars, que va fer que es publicués a Éditions de La Sirène i en va escriure l'epíleg en forma de carta. Aquesta editorial serà també qui publicarà els següents dos llibres d'Epstein i on també treballarà com a secretari.

Éditions de la Sirène era una editorial recent (fundada l'any 1917) amb un catàleg ampli, obert tant als seus contemporanis com a obres del passat (per exemple publiquen *Llibre d'amic e amat* de Ramon Llull). Fundada per Paul Laffite, hi col·laboraven com a editors Felix Féneon i Richard Cantinelli (que dirigia la biblioteca municipal de Lyon) i Blaise Cendrars recomanava obres per editar (sobre aquesta editorial es pot consultar l'estudi de Pascal Fouché [1984]). El catàleg contemporani de La Sirène inclou obres de Cocteau, Apollinaire, Max Jacob o Cendrars i, en l'aspecte gràfic, pintors com Léger, Picasso, Raoul Dufy o Kees van Dongen (il·lustrant alguns llibres o dissenyant el logo de l'editorial, del qual existien diferents versions [Fig. 2]). És a dir, és una editorial atenta a les noves tendències en el context literari i de les arts visuals del moment.

Le cinématographe vu de l'Etna, per la seva banda, es publica a l'editorial «Les écrivains réunis,» fundada per Armand Henneuse. Aquesta era una editorial especialitzada en poesia, però on també va publicar, per exemple, Blaise Cendrars el seu *L'ABC du cinéma* (1926). En aquell moment, però, l'amistat entre Epstein i Cendrars s'havia trencat, com en testimonien diferents fonts memorístiques tant seves com de tercers.¹

Si el que interessa d'aquestes breus pinzellades sobre les dues editorials és com els llibres d'Epstein es publiquen en un context eminentment modern, el mateix es pot dir de les diferents revistes on publica [fig. 3]. Deixant de banda les exclusivament cinematogràfiques (com *Cinéa*) o les d'arts de l'espectacle (com *Comoedia*), la seva bibliografia es troba a revistes com *L'Esprit Nouveau*, la

¹ Veure les memòries inacabades d'Epstein (la versió publicada a *Écrits sur le cinéma* [Epstein 1975] i les diferents versions a l'arxiu de la Cinémathèque [EPSTEIN100-B25, EPSTEIN230-B89 i EPSTEIN246-B93]), així com el diari de Robert Guiette sobre els seus dies amb Blaise Cendrars a Paris (Guiette 1990).

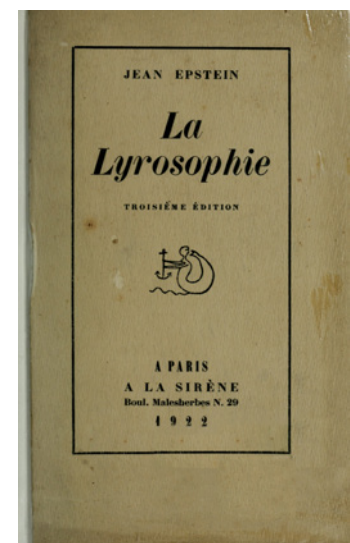
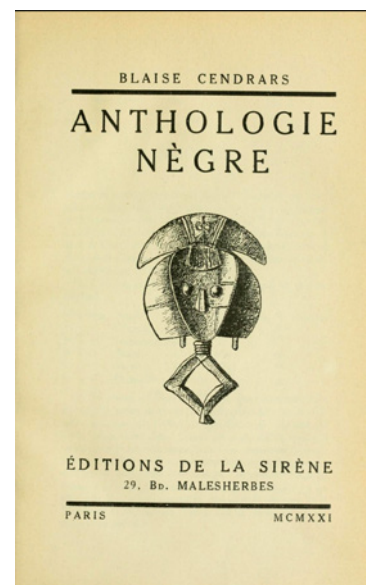
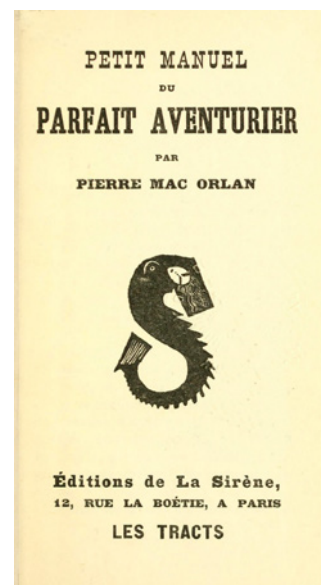
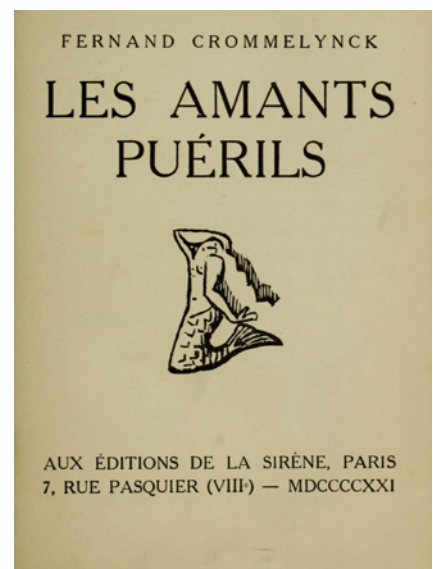
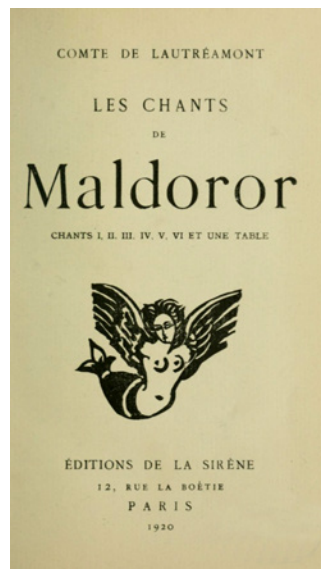
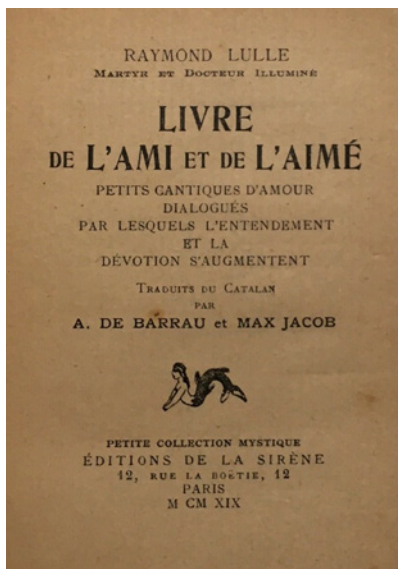


Figura 2. Mostra de la gràfica d'Éditions de la Sirène
Mostra de diferents cobertes d'Éditions de la Sirène amb diferents versions i aplicacions del seu logotip; incloent-hi les utilitzades als tres llibres que Epstein va publicar en aquesta editorial.

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARLAMENT LA 1^{re} DE L'ESPRIT NOUVEAU
ARTS LETTRES SCIENCES SOCIOLOGIE

VOIR EN VERSO LES AVANTAGES
en les primes
réservés aux abonnés.

SOMMAIRE

NOUVELLES

La Philosophie (MORAND), 334
Max Jacob et la poésie (MORAND), 337
Les Vêtements (MORAND), 338
Les Livres (MORAND), 339

NOUVELLES

Vie de Cour (MORAND), 340
L'Épave (MORAND), 341
Les Expériences (MORAND), 342

NOUVELLES

Le Procès (MORAND), 343
Épave pour une Épiphanie (MORAND), 344

POUR LA VENTE EN GROS

FRANCE 8 Francs
ÉTRANGER 7 Francs Postes

ÉDITION DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
29, RUE SÉBASTOPOL
PARIS (VIII^e)

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARLAMENT LA 1^{re} DE L'ESPRIT NOUVEAU
ARTS LETTRES SCIENCES SOCIOLOGIE

VOIR EN VERSO LES AVANTAGES
en les primes
réservés aux abonnés.

SOMMAIRE

NOUVELLES

Le Procès de Paris (MORAND), 345
Les Livres (MORAND), 346
L'Épave (MORAND), 347

POUR LA VENTE EN GROS

FRANCE 8 Francs
ÉTRANGER 7 Francs Postes

ÉDITION DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
PARIS (VIII^e)

PRIX du NUMÉRO 3 fr. 75 en France,
4 fr. 25 à l'étranger.

les feuilles libres

Tristan ZARA, Ph. SOUPAULT, G. RIBEMONT-DESSAIGNE,
Jean EPSTEIN, Marcel RAVAL, Marcel ARLAND,
Erik SATIE, Arthur HONEGGER, F. LEGER

Paul FÉRENS, Chana ORLOFF,
Jacques PORC, Maurice RAYNAL

ont collaboré
à ce
N° 31

Cinquième année Dépôt général
LIBRAIRIE STOCK Mars-Avril 1925

ZEN

REVUE INTERNATIONALE POUR L'ART NOUVEAU | No. 14. GROS. II.

ALPHONSE MARRAS

LEONARD MUITZICH

SOMMAIRE

ZAGREB - YOUGOSLAVIE - STARČEVIĆ TRG 10

ALHAMBRA

Épave d'Israël - D'après

LE BEL AGONISANT

Deux Épaves - D'après

ALPHONSE MARRAS

1 2 3 4 5 6

DRAMA

SEST BASNI

1 2



Figura 3. Mostra de la gràfica d'algunes de les revistes dels anys 20 on publica Epstein
Cobertes i interior d'algunes de les revistes francòfones o internacionals on publica Epstein a principis dels anys 20.

important publicació dirigida per Le Corbusier i Amadée Ozenfant, *Les feuilles libres*, dirigida per Marcel Raval on publiquen autors com Eluard, Valéry, Tzara o pintors com de Chirico o Chagall, o *Le disque vert*, la revista literària belga dirigida per Franz Hellens també en l'esperit de modernitat de les anteriors. Epstein també publica a un revista fundada per ell i altres joves de Lyon titulada *Promenoir*, aquesta té un aire més avantguardista en les seves formes i estil. Els seus assaigs també es troben a revistes d'àmbit no francès com *Broom*, *Zenith* o en castellà a *Cosmópolis* (amb un text original no publicat en francès, segurament per una oferta de Guillermo de Torre que havia escrit llargament sobre *La poésie d'aujourd'hui* [Torre 1921a]) i en català a *La revista*.

Aquest context de publicació mostra com Epstein es situa en un espai modern i, fins a cert punt, avantguardista. Això s'adiu amb el caràcter heterogeni, i no exclusivament cinematogràfic, de la seva obra escrita en aquest període. Per veure de manera ràpida aquest caràcter i quins temes hi apareixen, un recurs és agrupar la bibliografia d'aquest període per formats i temàtiques. A continuació es dona un llistat bibliogràfic agrupat temàticament, no tant per llegir el detall, sinó per adonar-se d'aquests agrupaments temàtics i de la sincronia dels seus texts, que cavalquen entre temàtiques aparentment diverses de manera simultània. El llistat bibliogràfic temàtic és el següent (cada secció te la seva cronologia de publicació en concret i el número de publicacions totals):

Llibres (1921-1926): 4 llibres

- *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. París: Éditions de la Sirène, 1921 (escriptura: juliol 1920, edició: abril 1921). Literatura.
- *Bonjour cinéma*. París: Éditions de la Sirène, 1921 (edició: octubre, escriptura: agost). Cinema.
- *La lyrosophie*. París: Éditions de la Sirène, 1922 (escriptura: gener 1922). Filosofia.
- *Le cinématographe vu de l'Etna*. París: Les Ecrivains Réunis, 1926. Cinema.

Articles (agrupats temàticament) (1921-1928): 70 articles

— Assigs sobre literatura (1921-22): 4 articles o sèrie d'articles

- «Le Phénomène littéraire» [sèrie d'articles]:
 - «Le Phénomène littéraire» parts I-IV a *L'Esprit Nouveau*, núm. 8, agost, 1921, pp. 856-860 [traducció: «The New Conditions of Literary Phenomena» a *Broom* (1922), vol. 2, núm. 1, abril 1922, pp. 3-10].
 - «Le Phénomène littéraire» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 9, setembre 1921, pp. 965-969 [traducció: «A Necessary and Sufficient Literature» a *Broom*, vol. 2, núm. 4, juliol 1922, pp.

309-316].

– «Le Phénomène littéraire» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 10, octubre 1921, pp. 1088-1092.

– «Le Phénomène littéraire» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 11-12, novembre 1921, pp. 1215-1222.

– «Le Phénomène littéraire» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 13, desembre 1921, pp. 1431-1443.

- «Jean Giradoux y los protagonistas de sus novelas» *Cosmópolis* (Madrid) núm. 35, noviembre 1921
- «Lampes sur le rail: quelques mots sur la poésie d'Ivan Goll» a *Le Disque Vert*, juliol 1922, pp. 69-70.
- «Rimbaud» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 17, estiu 1922.

— Assaig divers: coneixement, psicologia, amor i art (1921-23): 10 articles

- «Leçon des choses» a *Promenoir*, núm. 3, maig, 1921.
- «Nous kabbalistes» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 15, febrer 1922, pp. 1709-1713.
- «La lyrosophie» a *Les feuilles libres*, febrer-març 1922, pp. 33-41. [cap. 8 de *La lyrosophie*]
- «t» a *Les feuilles libres*, abril-maig 1922, pp. 105-11.
- «Freud ou le Nick-Cartérianisme en psychologie» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 16, maig 1922, pp. 1857-1864.
- «La lyrosophie» a *L'homme libre*, juny, 1922. [cap. 8 de *La lyrosophie*]
- «Variable: Ame [Psyché]» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 17, estiu 1922.
- «Amour indigent: A propos des Don Juanes» a *La Revue Mondiale*, 15 de setembre 1922, pp. 176-180.
- «Coeurs de René» a *Les Feuilles Libres*, n° 29, octubre-novembre 1922
- «Fernand Léger» a *Les Feuilles libres*, març-abril 1923, pp. 26-31.

— Ressenyes (1921-22): 6 ressenyes

- [Sense títol] a *Promenoir*, núm. 3, maig, 1921.
- «Les livres de science: Rôle des colloïdes chez les êtres vivants par Auguste Lumière» (ressenya) a *L'Esprit Nouveau*, núm. 14, gener 1922, p. 1659.
- Ressenyes de Alfred Jarry: *Ubú Roi*, Charles Chassé: *Les sources d'Ubu Roi*, André Saurès: *Poète tragique*, Jean Paulhan: *Jacob Cow*, *Le pirate* a *L'Esprit Nouveau*, núm. 15, febrer 1922, p. 1746-1748.
- «Les livres» Ressenyes de Carl Sternheim: *Libussa*, Paul Neuhuys: *Poètes d'aujourd'hui*. *L'orientation actuelle de la conscience lyrique*, Elie Ehrenbourg: *Et quan même elle tourne!* a

L'Esprit Nouveau, núm. 16, maig 1922, pp. 1923-1925.

- «Journaux et revues» a *L'Esprit Nouveau*, núm. 16, maig 1922, p. 1955.
- «Les livres.» Ressenyes de M. Perochon: *Poésies*, Franz Hellens: *Bass-Bassina-Boulou*, De Massot: *De Mallarmé à 391*, Paul Morand: *Ouvert la nuit*, Jean Paulhan: *Le pont traversé*, Paul Laffitte: *La Grand malaise*, Jean Cocteau *Vocabulaire*, a *L'Esprit Nouveau*, estiu 1922.

— Creació literària (1922): 3 escrits

- «Critique de l'Amour» a *La vie des lettres et des arts*, febrer 1922, pp. 12-15.
- «Le Bel Agonisant» a *Zénith* (Zagreb), 19 de maig 1922.
- «Le Bel Agonisant» a *Promenoir*, núm. 6, juny 1922. [text diferent amb el mateix títol]

— Cinema (1921-1928): 47 articles totals

El total d'articles entre 1921 i 1928, el període que es tracta en aquest capítol, és de 47. Es llisten en detall, però, només els texts escrits entre 1921 i 1923 (19 articles) per no allargar en excès la llista. Aquestes referències serveixen de comparativa amb les anteriors i per veure la sincronia entre diferents temàtiques a la seva obra. Quantitativament la llista és més del doble de llarga del que aquí s'escriu.

- «Grossissement» a *Promenoir*, núm. 1, febrer, 1921. (reprès a *Bonjour cinéma*)
- «Le cinéma mystique» a *Cinéa*, 10 de juny 1921, p. 12. (reprès a *Bonjour cinéma*)
- «Le sens 1 bis» a *Cinéa*, 10 de juny 1921, p.13-14. (reprès a *Bonjour cinéma*)
- «Amour de Charlot» a *Cinéa*, 14 d'octubre, 1921.
- «Cinéma» *Zenith*, (Zagreb) octubre 1921. [«Le sens 1 bis», reprès a *Bonjour cinéma*]
- «Douglas Fairbanks» a *Cinéa*, 16 de desembre, 1921.
- «Litanies de toutes les photogénies» a *Cinéa*, núm. 35, 6 de gener 1922, p. 14.
- «Cinema» (ressenya de *El Dorado* de L'Herbier) a *L'Esprit Nouveau*, núm. 14, gener de 1922, pp. 1669-1670.
- «Amour de Sessue» a *Cinéa*, núm. 37, 20 de gener, 1922, p. 14.
- «Eloquence d'Yeux» a *Le Crapouillot*, 16 de març 1922. (reprès a *Le cinématographe vu de l'Etna*)
- «Réalisation de Détails» a *Cinéa*, núm. 45, 17 de març 1922, p. 12.
- «Langue d'or» a *La Revue Mondiale*, desembre 1922. (reprès a *Le cinématographe vu de l'Etna*)
- «La Roue» a *Comoedia*, 12 de desembre, 1922.
- «Comment j'ai conçu et exécuté le film du «centenaire de Pasteur»» a *L'illustré*, desembre 1922.
- «A l'affut de Pasteur» a *L'Europe nouvelle*, 30 desembre, 1922.

- «Chronique cinématographique» a *La Revue mondiale*, 1922.
- «Pourquoi j'ai tourné Pasteur» a *Gazzette des Sept Arts*, núm. 2, 25 de gener, 1923, p. 11.
- «Abel» a *La revue mondiale*, 1 de febrer 1923, pp. 341-344.
- «Le décor au cinéma» a *La revue mondiale*, març 1923. (reprès a *Le cinématographe vu de l'Etna*)

Tot i que sigui amb aquest format de llista bibliogràfica, agrupar-ho per temes permet amb un cop d'ull ràpid adonar-se'n de l'heterogeneïtat temàtica dels escrits d'Epstein que s'afirmava abans. Ens trobem amb texts sobre literatura contemporània, de creació literària, d'assaig sobre temes com el coneixement, l'amor o la psicologia o ressenyes de llibres de ciència. Aquesta diversitat és una característica important del primer Epstein.

2. Els escrits no cinematogràfics (1921-23)

Els escrits no cinematogràfics, particularment escrits sobre literatura i filosofia, són els que pròpiament enceten l'obra Epstein. És a partir d'ells i de la notorietat que li atorguen que Epstein passa al cinema. Aquests escrits contenen un intent de teoria sobre la societat contemporània que lliga aspectes epistemològics, psicofisiològics, socials i artístics. En aquesta secció s'estudien aquests texts. Això es farà principalment per mitjà d'una lectura conjunta que exposi en detall la teoria que se'n deriva. En primer lloc, però, es fa un breu resum de cada un d'aquests texts com a obra individual, per no perdre de vista tampoc el seu caràcter autònom.

2.1 Panoràmica i resum

Els escrits més llargs i importants d'aquest primer Epstein són els llibres *La poésie d'aujourd'hui* i *La lyrosophie*, així com la sèrie d'assais per a *L'Esprit Nouveau* «Le Phénomène littéraire». Els altres articles que completen aquesta primera bibliografia no cinematogràfica són també importants, en el sentit que expandeixen encara més les idees dels llibres i demostren els amplis interessos del seu autor. Es farà a continuació un breu resum d'aquests escrits principals i d'alguns dels altres. S'explicaran les idees de manera breu i sense desenvolupar-les pròpiament, ja que en la següent secció es tractaran amb més profunditat. La intenció d'aquest primer resum per separat és no perdre del tot el punt de vista individual i poder insistir en el caràcter heterogeni dels temes tractats.

El llibre que inaugura la carrera d'Epstein és *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921). Aquest llibre versa sobre literatura contemporània, la d'autors com Cendrars, Cocteau o Aragon o de precedents com Rimbaud. El llibre comença argumentant una funció social de la literatura per als lectors: la possibilitat de gastar en la lectura sentiments (aquesta és una paraula clau que després s'explicarà més detalladament) que no tenen cabuda en la seva vida quotidiana. Epstein defineix després dues àrees: la de la subliteratura (el que serien les formes de literatura populars, des de les tradicionals fins a les de cultura de masses com el fulletó) i la de la literatura pròpiament dita (que depèn d'autors individuals amb un interès per trobar formes d'expressió noves i particulars). Comença aleshores a investigar aquest camp de la literatura i ho fa afirmant l'existència de dues lleis estètiques: la d'afebliment i vigorització del reflex intel·lectual i la de memòria. La primera afirma que la sensació de bellesa actua com un reflex qualsevol i que amb el pas del temps s'afebleix l'efecte d'allò que la causa, és a dir que deixa de produir bellesa i que cal trobar noves formes per revigoritzar aquest reflex. La segona afirma que allò que tenim a la

memòria s'apropa al nostre subconscient, més que a la nostra consciència, i d'aquesta manera adquireix una valor d'emoció estètica. La literatura contemporània que analitza parteix d'aquestes branques: busca noves formes de produir bellesa per l'esgotament de les anteriors i té en l'apropar-se al subconscient un dels seus recursos principals. En base a això defineix una sèrie de característiques d'aquesta literatura. Serien maneres de combatre l'extinció del reflex estètic estratègies com l'excés, el dinamisme, la variació o l'esquematzació. Tot això causaria una complexitat de les obres per a ser enteses pel lector, que hauria de tenir una certa sintonia amb la nerviositat dels autors moderns (la «nerviositat» també és un concepte clau que es desenvoluparà més endavant). D'altra banda, veu en la literatura contemporània una importància cabdal d'aspectes subjectius, de tot allò que queda fora de la consciència entesa com a pensament racional: les associacions d'idees, les sensacions i la vida interna i sorda del cos. Finalment, Epstein introdueix el concepte mèdic de fatiga, afirmant que els autors de la literatura contemporània presenten un «quadre de fatiga intel·lectual en grau lleuger.» La fatiga com a estat de l'organisme té les característiques que identifica a les obres literàries contemporànies comparteixen. Les darreres idees principals del llibre que cal encabir en un resum panoràmic, són que Epstein defineix el seu llibre com un intent d'estudiar allò contemporani quan està viu (comprendre allò actual, no esperar-se a que sigui una escola acabada i tancada) i que en la literatura contemporània que estudia hi veu una expressió de la societat contemporània; els autors moderns i el seu diagnòstic de fatiga expliquen la subjectivitat de la societat actual, que no s'ha d'entendre com una malaltia, diu Epstein, sinó com una nova salut.

La sèrie d'articles «Le Phénomène littéraire» reescriuen les idees de *La poésie d'aujourd'hui*, incidint en aquest aspecte social; és a dir, en com la literatura contemporània és conseqüència d'uns canvis socials i alhora és expressió de la subjectivitat a la que la nova organització social aboca als seus habitants. «Le Phénomène littéraire» té dues seccions argumentatives. La primera explica els canvis de la societat actual: la velocitat en l'espai que encongeix el món, la demanda d'una major velocitat de pensament, la multiplicació d'instruments que proporcionen coneixements del món no sempre coincidents, la importància de l'interior del subjecte, el caràcter cerebral de la vida contemporània (basada en la ciència, en coneixements especialitzats per al món laboral, etc.) i la fatiga com una conseqüència d'aquests canvis, no com una excepció (una patologia) sinó una nova norma. A la segona part es dedica a estudiar la literatura contemporània derivant les seves característiques d'aquest context social i alhora com una necessitat fruit de l'esgotament del reflex estètic, que ara busca nous mecanismes i els troba en allò nou de la societat. Epstein analitza la literatura contemporània en base a dos períodes: un primer de crisi davant dels canvis socials i un

segon d'afiançament d'una nova sensibilitat. També escriu anàlisis d'autors particulars: Rimbaud, Cendrars, Romain i Cocteau com a propis d'aquesta literatura i Apollinaire i Proust com a casos transitoris cap aquesta sensibilitat nova.

La lyrosophie desenvolupa idees dels anteriors estudis, però ja no situa la literatura al seu centre, sinó una possible nova forma de coneixement que s'estaria desenvolupant en la societat contemporània. En l'origen de l'argumentació hi ha la idea que la subjectivitat inclou el subconscient i que aquest està format per pulsions i sentiments, que tenen la seva pròpia lògica i la possibilitat de produir un coneixement diferent de la racionalitat. La lectura que fa Epstein afirma que la civilització crea mecanismes que confronten un ordre al sentiment, com serien la moral o la ciència, i alhora proposa succedanis per a que el subjecte gastí aquest món de pulsions i sentiments. La societat contemporània i la seva fatiga crònica portaria als seus habitants a un contacte major amb el seu subconscient (la intel·ligència fatigada reposa, i allibera la subjecció a la que es sotmeten aquests sentiments i pulsions) i aquest increment permetria modificar la balança entre conscient i subconscient de la civilització. Aquest estat al que s'apropa la societat actual és la lirosòfia, un que permet un coneixement sentimental i raonable simultàniament (és a dir, que no rebutgi el domini sentimental com fins ara). Aquest argument inclou una crítica a la ciència com un absolut; no critica els seus resultats sinó el seu criteri de veritat com un absolut. Segons Epstein la civilització occidental va passar d'una era religiosa a una científica, com a criteris d'organització del món i com a dogmes de veritat, però aquesta també passarà i donarà lloc a una era lirosòfica. La ciència en conjunció amb un pensament emocional (és a dir, no rebutjant-lo com incorrecte com es fa fins ara, segons Epstein) és la lirosòfia futura. Del contingut concret d'aquesta lirosòfia futura afirma no poder dir gaire, però conclou que l'estètica serà la base d'aquesta lirosòfia i que es pot diagnosticar en la societat contemporània aquesta mutació futura (la fatiga portaria inevitablement a un desbordament sentimental, que seria no patològic sinó comú).

Aquest corpus de pensament es complementa pel conjunt d'articles esmentats. Alguns articles funcionen com derivats o complements dels projectes en llibre o en sèrie d'articles. Així trobem una sèrie d'escrits que segueixen tractant temes literaris, en aquest cas dedicats cada un a un autor. A *L'Esprit Nouveau* publica un article sobre Rimbaud (Epstein 1922k) on, a més de fer un repàs per la seva biografia i obra, insisteix en el seu caràcter inaugural, és a dir que inaugura un nou règim de consciència que avui és comú. Segons Epstein, fruit de la seva inadaptació i de la seva sensibilitat especial, Rimbaud experimenta i expressa aquest facilitat moderna d'accedir al subconscient i fer que aquest envaeixi el món exterior (aquest article havia de tenir una segona part que el

desenvolupés més segons es diu a l'article mateix, però no es va publicar cap continuació, ni potser tampoc escriure). Els altres autors sobre els que escriu són Ivan Goll (Epstein [1922] 1998), en qui veu un precursor d'una poesia nova capaç de poetitzar l'avui en dia, i Giradoux (Epstein 1921j), de qui discuteix els seus personatges i en diu preferir d'altres que viuen una emoció integral.

L'altre assaig clarament complementari és «Nous Kabbalistes» que, de fet, reutilitza molts passatges de *La lyrosophie* i en concret del capítol del llibre del mateix nom. Aquest article estableix, com al llibre, un antecedent de l'estat lirosòfic latent contemporani en el món de la càbala. La facilitat per als estats subliminars i la capacitat de fer que el sentiment envaeixi la realitat, són les característiques d'aquest nou estat mental; avui generalitzat i comú, exclusiu i voluntari en el cas de la càbala.

Els altres articles tenen temàtiques diverses, que porten els debats dels llibres a d'altres terrenys. Alguns escrits es poden agrupar com escrits sobre l'amor: «Critique de l'amour» (1922e), «Amour indigent: A propos des Don Juanes» (1922n) i «Coeurs de René» (1922o). De fet la categoria amor ja sortia a *La lyrosophie* com aproximadament equivalent a subconscient i sentiment; així el coneixement oposat al de raó era un «coneixement per amor.» «Critique de l'amour» és un text narratiu on es presenta una concepció de l'amor com un element que el subjecte projecta enfora de sí (i no que ve de fora endins) i que pot arribar a no poder ser fixat, a un amor que no estima res concret. «L'amour indigent» parteix d'un estudi sobre les Dom Joanes, és a dir un Dom Joan femení, per parlar de nou de l'amor com un exemple de sentiment que el subjecte crea i projecta sobre l'exterior i celebrar la identificació d'una nova tipologia d'amor: aquesta variació psicològica que seria el dom joanisme femení, que no considera vici, ni anormal, sinó una possible norma futura. «Coeurs de René» descriu una personalitat romàntica (d'aquí el René del títol que és el del personatge de Chateaubriand i que ja sortia a «Critique de l'amour»), que seria diferent de la lírica de *La lyrosophie*, tot i que propera. En aquest cas és una personalitat com voluntat pura, sense objecte que la pugui absorbir (una voluntat que sabent-se insaciable no busca satisfer-se), completament personal i amb unes lleis particulars que, de nou, l'allunyen de la consciència. El futur que s'apropa, afirma Epstein en aquest text, és el d'aquesta personalitat.

Els altres escrits assagístics tracten tòpics diversos. Així «Freud ou le Nick-Cartérianisme en psychologie» (1922h) critica la psicoanàlisi per no tractar el món psíquic segons les seves pròpies normes, per intentar imposar-hi una racionalitat i també per pretendre ser terapèutic. A «1. Variable: Ame» (1922l), que es planteja com un conjunt d'articles titulats «Psyché» –que no tindrà

continuitat–, parla de l'ésser humà com un conjunt de fisiologia, consciència (en el sentit de conscient i subconscient) i intel·ligència i de com la consciència varia en la societat contemporània, incrementant-se la seva importància. A «T» ([1922] 1974-75a) escriu sobre la noció de temps i el concep proper a un sentiment del subjecte (com en l'amor, un element que va de dins a fora i no a la inversa), derivat de l'estat mental individual i variable al llarg de la història. A «Fernand Léger» ([1922] 1974-75b) discuteix l'obra d'aquest artista incidint en la importància del fragment; fragmentació que també es dona en la forma mecànica (com assemblatge de parts) i que és fruit de l'època contemporània. A «Leçon de choses» (1921c), escrit per a *Promenoir* i amb un estil més avantguardista que els altres escrits, fa una defensa de formes contemporànies com la publicitat com el lloc on es troba la poesia i l'art avui en dia.

Els escrits literaris «Le bel agonisant» (Epstein, 1922g i 1922j) –són dos texts diferent publicats amb el mateix títol a *Promenoir* (on es diu que és un «résumé») i a *Zenith* (on es diu que és un «fragment»)– combinen records d'infància amb la temàtica amorosa. Finalment hi ha una sèrie d'escrits dedicats a ressenyar publicacions; principalment literàries (Paul Morand, Jean Cocteau, Alfred Jarry, entre d'altres [Epstein 1922f]) o assagístiques (per exemple un llibre de Paul Laffite, l'editor de La Sirène, o alguns estudis literaris [Epstein 1922m]), però on també s'inclou una ressenya per a *L'Esprit Nouveau* d'un llibre mèdic d'Auguste Lumière (1922c).

2.2 Conceptes comuns

Els texts d'Epstein d'aquest període tenen, al marge de la seves particularitats, una teoria subjacent que els lliga entre ells. Aquesta secció es dirigeix a explicar aquesta teoria, exposant els seus conceptes principals. Stuart Liebman va orientar part de la seva tesi doctoral de l'any 1980 a l'estudi d'aquests texts, allà exposava la teoria d'Epstein seguint el seu desenvolupament argumental (molt resumidament; els canvis socials de la modernitat porten a l'increment de la fatiga en la societat i això porta a formes artístiques pròpies del subconscient) (Liebman 1980, 106-187). En aquest apartat, que evidentment es solapa en part amb l'important estudi de Liebman, s'exposa la teoria d'Epstein intentant clarificar els conceptes que articulen l'argument. En aquest sentit funciona una mica com un diccionari de conceptes del primer Epstein, que permetria també ser utilitzat en relació als seus texts posteriors. Així, quan a un dels seus darrers escrits parli de «rapidité et fatigue de l'homme spectateur» (1955, 59-68), la paraula fatiga no té només el significat comú sinó que també és un concepte en aquesta primera teoria seva. El mateix passaria amb paraules com subconscient o sentiment o el camp referent a l'organisme i el cos humà. L'exposició dels conceptes, més que de

l'argument, ens porta també a emfasitzar el context teòric propi i particular d'on prové Epstein: els estudis de medicina a Lyon i els sabers de les ciències fisiològiques i la psicologia de la seva època (aquests sabers es tractaran com un context per a llegir Epstein en el següent capítol d'aquesta tesi).

Amb aquesta proposta de treballar com en un diccionari de conceptes, s'està insistint en la importància d'aquests primers escrits per a la resta de l'obra teòrica d'Epstein, en l'interès que hi ha en estudiar-los per llegir-los també uns contra els altres. Aquest és un fet que s'acostuma a mencionar en els estudis que els consideren (la majoria en forma d'article i, per tant, parcials en el seu objecte d'estudi)²; així Liebman (1980 107) afirma «without referring to his other writings, both the nature of his film theory and the privileged position film assumed in Epstein's intellectual life would neither be fully explained nor properly evaluated» o Leblanc (1998, 25) els lliga amb la poètica d'Epstein com a cineasta: «Le poétique du cinéaste Jean Epstein serait tout bonnement incompréhensible si on ne la rapportait pas à ses premiers écrits.» Nicolas Thys (2016b, 63) utilitza una metàfora interessant per referir-se a la influència de *La Lyrosophie* en la resta de l'obra d'Epstein, diu que en constituïria una «cosmogonia»:

L'ouvrage, paru en 1922, est, en effet, séminal. La lyrosophie est d'abord le point de départ de l'esthétique imaginée par Epstein, de sa philosophie générale dont il ne pouvait pas encore savoir ce qu'elle deviendrait mais dont il savait, par ses goûts et influences personnels, qu'elle serait empreinte de sciences, de mysticisme, de technique et de philosophie. (...)

En d'autres termes, la lyrosophie peut être perçue comme une forme de « cosmogonie », un ensemble de mythes et de pensées reliées visant à la création d'un monde et, même si certaines peuvent se révéler fausses ou peu développées, ce n'est pas là le plus important. Ce qui importe c'est l'idée de la création d'un monde nouveau, déjà là et encore à construire.

Les pàgines següents volen contribuir a aquesta lectura en relació, doncs; i ho fan principalment a partir d'una lectura atenta que busca establir una sèrie de conceptes i paraules claus d'aquests primers escrits.

2 Al marge de l'estudi de Liebman, la bibliografia sobre aquest primer Epstein la componen articles com els de Ramírez (1998), Leblanc (1998) o Thys (2016b); així com algunes seccions de monografies com la de Wall-Romana (2013), de tesis com la Tognolotti (2002) o d'altres d'articles que els utilitzen com a part de la seva argumentació (com Iampolski [1998], Tognolotti [2005b] o Kirtland [2012]).

2.2.1. Una teoria del psiquisme i l'organisme

Un dels punts de partida pels arguments d'Epstein és la comprensió de l'individu i la subjectivitat a partir de conceptes psicològics i fisiològics. En paral·lel al pensament conscient i la raó, explica Epstein, existeixen altres forces que ens fan ser qui som i actuar com actuem; el subconscient i l'organisme són realitats psíquiques i físiques que condicionen la nostra identitat.

a. El psiquisme: el subconscient

La nostra identitat, segons Epstein, està constituïda per una part conscient i una inconscient. Aquest domini inconscient és, com a tal, no cognoscible per la consciència. Quan l'inconscient s'apropa a la consciència i esdevé en part cognoscible, l'anomena subconscient; aquest seria només una part de l'ampli domini de l'altre. Així escriu a *La psychologie* (1922a, 53-54):

Le « connais-toi toi-même » des Grecs, utopie, est aussi un truisme. La plus grande partie de nous-même est située hors de la conscience, disons même, conventionnellement, derrière ou sous elle, et par conséquent échappe à notre connaissance, à toute connaissance de sentiment ou de raison. Ce nous-même que nous ignorons complètement, constitue l'inconscient donc, comme tel, il n'y a malheureusement rien à dire. Mais certaines parties, ou pour encore user d'une désignation d'artifice et de convention, les couches le plus superficielles de cette personnalité profonde, à l'ordinaire de la vie ignorées, peuvent dans certains états mentaux, certes particuliers, mais nullement pathologiques et dont nous sommes tous capable, se rapprocher de la conscience, franchir son seuil, et devenir ainsi connaissables pour nous. Cet inconscient facultativement et temporairement conscient est le subconscient.

Més endavant es veurà com les experiències d'autoconeixement amb les que aquí comença, en el sentit de conèixer zones o aspectes ocults d'un mateix, són una constant en el pensament d'Epstein (es veurà en aquest mateix capítol amb una cèlebre història sobre una escala de miralls, que utilitza per explicar el caràcter analític que segons ell té el cinema, i també, al capítol quart, en alguns dels seus inèdits de maduresa).

Aquest món que escapa a la consciència es comença a gestar des del naixement de l'individu, recollint tot tipus d'impressions, i és un dels elements bàsics de la seva identitat o personalitat, en tant estableix una continuïtat i una unitat del jo. Això ho resumeix a *La psychologie* (1922a, 56-57)

amb una cita del llibre *Le subconscient normal* del psicòleg Edward Abramowski (1914) (que és una de les fonts teòriques d'Epstein)³:

De ceci, il résulterait que dans le monde psychique rien ne périt, et que tout le passé de l'individu, toute la masse de l'oublié, qui se reproduit dans les souvenirs conscients, partiellement seulement, et de temps en temps, existe intégralement et constamment en tant qu'énorme souvenir subconscient, uniforme, non différencié par la pensée, à l'état de réduction émotionnelle du passé. C'est notre individualité « cénesthésique », le sentiment de nous-même, qui conserve son unité et sa continuité malgré toutes les variations dans les conditions de la vie, de la santé et de la pensée ; c'est la base profonde de notre caractère et de notre tempérament, à l'édification desquels a concouru tout le passé, tous les accidents, toutes les impressions de la vie. Chaque moment vécu laisse son équivalent émotionnel, un vestige, conservé dans le subconscient, de son existence passée ; et ainsi se crée graduellement notre « moi » : l'existence actuelle du passé. Parfois nous différencions ces reliquats par l'activité de la pensée, nous les ressuscitons fragmentairement comme souvenir subconscient, défini ; mais, d'une façon « subconsciente », anonyme, émotionnelle, nous nous en souvenons toujours, en tant qu'élément constitutif non différencié du sentiment de notre propre moi.

Aquesta formulació de *La lyrosophie* es troba en d'altres escrits amb terminologies diferents o derivades. Així a l'article «Variable: Ame» (19221), parla de l'ànima com caracteritzada per dues facultats: la intel·ligència i la consciència. Aquesta segona «moins facilement perceptible, moins populaire et célèbre, moins consciente enfin, ne doit pas cependant passer pour la moindre.» I cal entendre-la, segons puntualitza, com «ce mélange de conscience et d'inconscience en lutte continue, qui fait notre régime psychique.»

El que és fonamental per a Epstein és que el subconscient, que afirma que és essencial per a la constitució del jo, funciona de manera autònoma i diferent al pensament de la raó. En part per aquesta essencialitat amb la identitat que el fa profundament personal (en la citació següent

3 Katie Kirtland (2012) situa algunes de les idees d'Abramowski importants per a Epstein al seu assaig «The cinema of the kaleidoscope». En aquest assaig Kirtland pren la figura del calidoscopi com un element per entendre les idees d'Epstein. En part ho fa perquè el propi Epstein utilitza aquesta comparació en relació al cinema (primer acceptant-la a *La poésie d'aujourd'hui* i després rebutjant-la com ja experimentada i passada al text «L'objectif lui-même» [Kirtland 2012, 95]). El que motivaria la comparació seria, en part, que el subconscient «operates according to a kaleidoscopic logic of contiguity and similitude» (Kirtland 2012, 101). Més endavant es veurà la importància d'aquestes operacions de contigüitat i similitud.

«sentiment» equival a subconscient, es veurà al següent apartat): «Les données de raison sont donc accessibles à tous les observateurs, interchangeables d'un savant à l'autre, et même au non savant, de sorte que l'individu n'y joue plus aucun rôle. En science, ce qui est vrai pour moi, est vrai pour vous et pour tout le monde. En sentiment, il n'en est pas de même.» (1922a, 184) [Ly]

En el món psíquic, com afirma a «Coeurs de René» (1922o, 332), «la perspective y est celle uniquement de la mémoire; c'est-à-dire strictement égoïste». Però això no vol dir que no tingui un funcionament segons un ordre, sinó que aquest ordre és diferent i autònom respecte al de la raó:

Un système aussi personnel n'échappe pas aux lois, sinon il échapperait à l'analyse; ses lois tout au moins sont particulières. Lois de la réalité mentale, réalité seconde (aussi réelle, c'est entendu que l'autre, mais approchant d'elle sans la joindre), comme cette réalité même, exquises, complexes, interférentes et mobiles au point de sembler caractères, vivants et libres. Tandis que de l'une, réalité extérieure, chaque jour - il semble, au moins - déchiffre un signe, l'autre nous livre si peu que rien, de son ordre. Tous les psychologues ne sont qu'occultistes; tous les occultistes, c'est plus grave encore, que psychologues. (1922o, 332) [CdR]

Aquest caràcter propi de la vida psíquica s'oposa a la raó i a la realitat exterior; un fet que Epstein remarca amb alguns exemples que mostren la inadequació de l'un a l'altre. Així critica la psicoanàlisi de Freud (a l'article «Freud ou le Nick-cartérianisme en psychologie» [1922h]) per intentar aplicar una lògica racional d'anàlisi al psiquisme, en la qual per exemple cada fet tindria un sentit unívoc.⁴ En un sentit diametralment oposat es troben exemples com la màgia o la homeopatia, que serien intents d'aplicar el funcionament de la vida psíquica a l'exterior:

Car la magie, ayant voulu porter cette catégorie de causes hors du psychisme dans le

4 En alguns casos es donaran algunes cites per recolzar la lectura que es fa d'Epstein en notes al peu. Són notes complementaries per acabar d'entendre el que s'explica en les fonts originals i que poden servir per aclarir conceptes o veure'ls en l'estil propi d'Epstein. Sobre aquesta crítica a Freud, Epstein l'expressa, en l'esmentat article, d'aquesta manera:

Le danger n'est donc pas précisément où le voit Freud: qu'on admette un inadmissible et exceptionnel fait dénué de sens. Le danger est d'admettre, comme l'a admis Freud, un seul sens à ce fait. Etant donnée la complexité d'un cerveau même le plus modeste, on imagine difficilement une représentation, et à plus forte raison encore une interférence entre deux ou trois représentations, douée tout juste d'un sens. Et, entre les divers sens, qui existent tous au même titre hypothétique, en prendre un et l'isoler et le tenir pour unique et exclusivement certain, surtout quand on l'a deviné comme une charade, il me paraît que c'est courir au contre-sens de toutes ses jambes. (1922h, 1858)

déterminisme extérieur, ne réussit pas, on s'en doute, à provoquer la pluie en jetant des seaux d'eau vers le ciel. Et en médecine, malgré Hippocrate, il est toujours bien discutable si « le semblable appelle le semblable et guérit ce qu'il a produit ». (1922a, 48) [Ly]

La característica de la vida psíquica que aplicarien la màgia i la homeopatia és el que Epstein anomena «pensée-association.» Si la «pensée-phrase» és «la pensée des réflexions voulues, la pensée rationnelle, encore logique, dont nous nous servons, par exemple, pour discuter en nous-mêmes la valeur d'une théorie scientifique, les chances de réussite d'un projet.» La «pensée-association» és

à un niveau plus profond de la conscience. C'est-à-dire qu'on n'arrive pas à la percevoir si facilement. Elle oscille toujours entre subconscience et conscience. Elle fait partie du rêve, de la rêverie, de la torpeur cérébrale, de ces états où on répond : « A rien » quand quelque gêneur demande : « A quoi pensez-vous ? ». Son caractère propre, en effet, est de s'exprimer difficilement ; il ne s'agit plus de phrases, mais, le plus souvent, d'images et même, souvent, d'images réellement visuelles. (Epstein 1921a, 100-101) [PdA]

Les associacions que es produeixen al psiquisme poden barrejar tot tipus d'elements, ja que una altra característica d'aquest és el seu pla únic (és a dir, la capacitat per relacionar elements que la raó separaria: sensacions externes, internes, pensaments, objectes exteriors, etc.).⁵

El subconscient a més de tenir les seves pròpies normes de funcionament (els seus processos no racionals d'encadenar elements)⁶ té la característica de ser afectiu i estètic, tant que es diria que aquests conceptes són específics i particulars del subconscient. Una prova d'això seria que allò que recuperem de la memòria sorgeix del subconscient i apareix com bell i emocionant (més que quan

5 Per exemple, a *La poésie d'aujourd'hui*, Epstein (1921a, 148-149) escriu: «l'état mental créé par la connaissance d'un fait présente à la conscience, à peu près sur le même plan, tout ce qui, de loin ou de près, à ce fait se relie : souvenirs, perceptions actuelles, émotions, sensations externes et internes, circulatoires, digestives, au passé, au présent, et au futur.»

6 Per exemple, a *La poésie d'aujourd'hui*, Epstein (1921a, 108) escriu:

La pensée-association n'obéit donc pas à la logique rationnelle. Néanmoins il est difficile d'imaginer que ces enchaînements n'admettent aucune loi, ni règle, et constituent ainsi une exception qui suffirait à détruire la notion du déterminisme universel dont on ne peut plus se passer. Il est au contraire infiniment probable que la pensée-association connaît un ordre assurément très compliqué mais tout de même compréhensible. Si nous considérons la logique comme la science des conditions dans lesquelles se produisent et se succèdent les opérations de la pensée, dans le sens le plus général de ce mot, la logique rationnelle ne sera plus qu'une partie de cette logique dont nous pourrions chercher à comprendre cette autre partie quia trait à la pensée-association.

ho vivíem i, per tant, no havia format part del subconscient). En paraules d'Epstein (1922a, 61) a *La lyrosophie*:

Le souvenir d'une chose, par le fait même de sa participation, comme souvenir, au subconscient, domaine affectif et esthétique, paraît plus beau et plus émouvant que la chose elle-même. Baigné de mémoire, c'est-à-dire d'oubli, il est plus riche d'associations, pourvu d'un sentiment à lui propre et persistant comme une odeur.

Aquest món subconscient té altres característiques en les quals Epstein incideix. També a *La lyrosophie* parla de l'analogia com una «association de représentations par similitude» i afirma:

L'analogie, à son origine, est donc bien extérieure à la raison. Et un extérieur à la raison, en même temps intérieur à l'individu psychologique, ne s' imagine pas ailleurs que dans le domaine affectif du subconscient. L'analogie présente d'ailleurs tous les stigmates du subconscient : soudaineté de son apparition, perfection immédiate, auréole sentimentale, aspect affectif, indétermination apparente quant à ses causes. Cette indétermination est, bien entendu, une illusion due simplement au fait que les causes de l'analogie ne sont pas conscientes, la conscience ne pénétrant pas si avant dans l'inconscient. (1922a, 203-204)

En aquesta citació es veu com els elements del subconscient són immediats, complets, sentimentals, afectius i indeterminats aparentment. Però també serveix per incidir en el concepte de subconscient: seria tot allò de l'individu que no forma part de la raó i que hi guarda una autonomia, que no és aprehensible segons les normes de la raó perquè té els seus propis mecanismes. En la definició i l'argumentació d'Epstein és essencial aquesta oposició raó-subconscient. De fet aquesta citació prové d'un context de discussió de la ciència com a raó pura i oposa la deducció (fruit d'un raonament) a l'analogia (fruit del subconscient) i com la ciència necessita aplicar la primera a la segona un cop aquesta ha aparegut, ja que l'analogia és un cos estrany per a la raó.

Molts d'aquests temes que apareixen en la descripció del subconscient els reprendrà Epstein als seus escrits cinematogràfics, tant dels anys 20 com dels anys 40, descrivint el cinema com un element que té mecanismes anàlegs al pensament-associació o al pla únic.

b. Els sentiments

El contingut d'aquest subconscient el van conformant les sensacions i impressions de la nostra vida, com es veia a l'apartat anterior, però també el conformen sentiments. «Le subconscient est essentiellement un domaine affectif, c'est-à-dire au sens propre du mot, sentimental,» ens diu a *La lyrosophie* (1922a, 58). La subjectivitat és sentimental i allò que hi penetra «passe au stade sentimental, et, devenu sentiment, vit comme sentiment désormais, c'est-à-dire s'associe comme tel» (1922a, 76) [Ly]. En certa manera, doncs, el sentiment és una manera de referir-se a tot allò que hi ha al subconscient i fins i tot és sinònim d'aquest (o com a mínim part pel tot), per exemple en fòrmules que utilitza Epstein com «lògica de sentiment» o «afirmació sentimental».

Un sentiment del qual parla Epstein en diferents escrits és l'amor –paraula que també fa de sinònim o metonímia de subconscient i sentiment en expressions com «coneixement per amor.» Com a exemple de sentiment concret, Epstein afirma que l'amor és anterior a l'objecte extern al qual l'associem. Com diu un personatge de «Critique de l'amour» (1922e, 14):

On n'aime pas quelque chose parce qu'on le trouve beau ; on le trouve beau parce qu'on aime. Le danger de l'amour est de déterminer la beauté. Il n'y a donc pas d'esthétique sans amour pour la raison que l'esthétique se trouve dans l'amour, et que même l'esthétique c'est l'amour. L'émotion ou la beauté ne sont pas dépendants de l'objet de nos vœux, objet auquel presque instantanément nous les associons. La beauté est une chose en soi et en nous. Elle peut être projetée sur à peu près n'importe quoi qui aussitôt devient beau.⁷

L'amor és un sentiment que existeix en la persona i que passa al món exterior:

Là gît le mystère prodigieux de l'amour: l'amour existe avant son objet. L'amour détermine son objet; et non l'objet son amour. Rien ne peut expliquer cette continuité entre l'amour et le monde. L'amour se crée d'une manière ineffable et secrète, en créant la créature. Invisible, il

7 Idea que reprèn també a d'altres escrits:

L'amour qu'un individu tient en stock se manifeste subitement non à cause, mais à propos d'une femme. ([1922] 1974-75, 108) [T]

L'amour, quoi qu'on en sente, ne veut pas les choses parce qu'elles sont belles. Mais les choses sont belles parce que l'amour les veut. (1922n, 176-177) [AI-DJ]

Puisque ce n'est pas la beauté qui détermine l'amour, mais l'amour la beauté, il est tout à fait inexplicable pourquoi nous aimons. (1922, 62) [Ly]

se rend visible; incompréhensible, il se fait compréhensible; surnaturel, il se donne une nature. Cette nature s'appelle passion, accident de l'amour, son hypostase. [Amour indigent (A propos des Don Juanes)]

La comprensió del psiquisme d'Epstein és que produïm sentiments que després busquen la manera de projectar-se o gastar-se a la realitat. Amb una reflexió sobre aquest fet comença el seu primer llibre *La poésie d'aujourd'hui*, on la literatura ofereix la possibilitat de gastar aquests sentiments (es veurà amb més detall en un apartat posterior, i també com aquesta idea viatja a la seva descripció del cinema i el públic cinematogràfic, mantenint-se també als textos dels anys 40):

Car, si les faits saillants à quoi on peut accrocher ses sentiments manquent parfois longuement dans la vie d'un homme, cela n'empêche pas les sentiments de se former chez cet homme au fur et dans la mesure même qu'il vit, qu'il respire, qu'il mange. Continuant à absorber de l'oxygène, il faudra qu'il continue à dégager des sentiments, aussi nécessairement que de l'anhydride carbonique. Puisqu'il se sentira rempli d'amour ou de haine, selon sa constitution particulière, et faute de savoir qui aimer ou haïr, cet homme aimera en effigie. (1921a, 2-3)

A l'article «T», sobre la noció de temps i un dels darrers no cinematogràfics d'aquest període, resumeix aquesta idea dels sentiments:

Tous les sentiments existent, au moins à l'état de prédisposition, mais le plus souvent bien mûris, en dehors et indépendamment des objets auxquels tout à l'heure ces sentiments paraîtront associés; et antérieurement à ces objets qui paraîtront susciter les sentiments. L'objet n'est qu'occasion et agent révélateur, mais non créateur du sentiment. Et c'est pareillement à l'occasion et au moyen d'une succession de phénomènes, qu'on peut avoir conscience de posséder une notion de temps. Mais il faut prendre garde et éviter une confusion facile; cette succession n'est que le moyen selon lequel, cette fois, cette notion se rend mieux apparente.

On reconnaît en effet que la vie normale d'un organisme s'accompagne tout aussi naturellement d'une production de sentiments que d'une production de température, d'anhydride carbonique, etc. Ces sentiments, peut-être assez mal déterminés au début, restent latents plus ou moins jusqu'à la circonstance qui, enfin, les fait paraître dans une manifestation plus grossièrement perceptible. (...) Et si je disais que les sentiments, produits

de la vie d'un organisme, sont au début, assez mal déterminés, il faut entendre qu'ils sont déterminés tout de même. Le peureux ne produit que sa peur; le joyeux, que sa joie; et le sujet de la peur de l'un pourra servir à la joie de l'autre. ([1922] 1974-75, 108)

És rellevant fixar-se també en alguns detalls d'aquestes citacions, com són la comparació amb el carboni, com explica que generem sentiments igual que respirem o com el tipus de sentiments de cadascú depenen, com deia a l'anterior, de «sa constitution particulière». Aquests detalls avancen el vocabulari orgànic amb el que es relaciona el subconscient i que es veurà més endavant.

En el món dels sentiments, de vegades distingeix Epstein entre sentiments purs i la combinació d'aquests que produeix «les sentiments mixtes et grossiers: haine, orgueil, luxure, qui nous animent» (1922a, 18) [Ly]. Un exemple de sentiment pur podria ser l'amor :

Si, comme Freud nous l'a exposé, toute notre activité procède de l'instinct d'amour, le corollaire évident de cette filiation est que tous nos sentiments procèdent, directement ou non, du sentiment d'amour. (...) La preuve en est que tout sentiment excessif et culminant aboutit à l'amour, et mieux vaudrait dire: retourne à l'amour, porte son nom et ses stigmates. A l'état mystique qui est l'apogée du sentiment, sa plénitude, sa pureté et son extrême tension, tout l'homme n'est plus qu'amour exclusivement. L'intelligence y est dans l'amour; et le dévouement, le courage, l'orgueil aussi; et la chasteté même en fin de compte. La subtilité mystique ramène ainsi tout à l'amour; l'analyse grammaticale fait de même. L'étymologie ramène tous les mots importants de toutes les langues à quelques signes sexuels et un ethnologue négligeant tous les rites ayant trait à la génération n'expliquerait plus rien d'aucune de nos coutumes. (1922a, 23-24) [Ly]

Un altre sentiment que anomena pur és l'evidència que constitueix, com en l'exemple que es veia abans de l'analogia respecte la deducció, un element aliè a la raó però que utilitza la ciència (i en aquest cas la fonamenta):

Tout science, toute logique, toute connaissance, toute raison reposent en dernière analyse sur l'évidence. A son point suprême toute démonstration en appelle à l'évidence. La géométrie courante repose sur le *postulatum* d'Euclide qui est l'évidence même. L'évidence est, raisonnablement et par définition presque, indémontrable. La démontrer serait énoncer l'argument plus évident qu'elle et par conséquent seul évident; ce serait donc la détruire.

Ainsi l'évidence est indispensable et ineffable. Ainsi l'évidence est un sentiment. Et elle est un sentiment pur, un sentiment générique comme ceux que nous pouvons saisir dans la vie onirique, par exemple. Toute la logique rationnelle a donc pour unique et indispensable pivot de qu'elle méprise le plus: une affirmation sentimentale. Ce sentiment d'évidence les sciences ne peuvent, ni ne veulent l'exclure, mais, vivant de son intégrale pureté, elles veillent nécessairement à son isolement complet. Comme on raffine le soufre, les sciences raffinent leurs postulats d'évidence. (1922a, 17-18) [Ly]

Els sentiments, i les emocions com a derivats d'aquests, conformen el subconscient i, com es veia a l'apartat anterior, són de fet específics d'aquest. És a dir, Epstein conclou que tot sentiment o emoció té forçosament una relació amb el subconscient. Es veu també en aquests darrers fragments una estratègia comú en la seva escriptura que és com avança a la recerca d'aparents paradoxes, intentant trobar per exemple un fonament sentimental en el camp oposat de la raó; en una relació de contraris que seria comú a la mística que evocava en la citació prèvia i que també serà una paraula que aplicarà al cinema (per exemple parlant de cine-mística a *Bonjour cinéma* [1921b]).

c. El coneixement per amor

Aquest subconscient que comporta gran part del nostre jo i que està format per sentiments, no és només un sistema autònom d'encadenat de pensaments sinó, segons Epstein, un sistema de coneixement que crea unes veritats particulars i pròpies. L'analogia, que s'ha vist anteriorment, és un exemple de coneixement per amor. Les característiques d'aquest tipus de coneixement, que en l'analogia s'anomenaven de passada, les explica en detall al segon i tercer capítol de *La lyrosophie*: «Amour» i «L'état lyrique.»

Una primera característica és que és precís, en el sentit que «seul entre tous les objets du monde, cet objet-là éveille ce sentiment-ci» (1922a, 32) [Ly] (a «T» escriu «n'importe quel objet, sauf au cas d'une surcharge et d'une surproduction sentimentales vraiment excessives et, alors, pathologiques, n'est pas capable d'attacher à lui et d'user un sentiment préexistant donné» [[1922] 1974-75, 108]).

Una segona característica és que és immediat, és a dir que es percep com a complet i acabat en tot moment:

se constitue si vite qu'on pourrait dire hors du temps. Alors que la science s'acquiert par

tâtonnements, le sentiment jaillit comme une lumière, achevé en même temps que commencé. Cela n'empêche pas qu'il soit modifiable, mais il est parfait à chaque moment pour ce moment-là. Alors que la science de n'en savoir pas assez et le désir d'en connaître davantage, le sentiment confère une connaissance pleine, entière, tranquille et qui ne demande pas un reste. C'est uniquement pour légitimer ce sentiment de son insuffisance que la science se préoccupe d'avoir un but, quelles que soient les apparentes raisons de ce but. Le sentiment ne conclut jamais, il lui suffit d'être. Rien alors ne vaut que lui. Et lui-même s'estime suffisant, complet, irrévocable, et il lui importe peu qu'en fait il ne soit rien de tout cela. (1922a, 35-36) [Ly]

La següent característica és la certitud. Una certitud que es sent precisa i immediata, per més que successivament es pugui sentir en elements disjunts o diferents (és a dir, que és variable i que en certa manera, com es veu a la cita, es pot oposar a una idea de veritat com a fet inamovible):

L'état d'amour, au contraire, ne cherche pas la vérité. Il la contient. Il est même si habitué à elle qu'il n'en fait pas très grand cas et, simplement, n'y pense pas. Il faut lui rappeler l'existence de ce sentiment pour qu'il y songe. En général même, il n'appelle pas la vérité, vérité, seulement certitude. L'amour est sûr de lui. Ce sentiment de certitude, qui est la seule vérité et toutes les vérités, s'attache aux propositions les plus différentes et même à des propositions contradictoires, mais successivement; ainsi la certitude ne nous donne pas une vérité, mais toutes sortes de vérités, selon les objets sur lesquels elle porte. (1922a, 42-43) [Ly]

En quart lloc és profundament personal i individual, ja que és experiència i no experimental, és afirmació i no demostració:

La science est expérimentale. Le sentiment est l'expérience elle-même. Rien dans la connaissance par amour ne peut être acquis autrement que par épreuve personnelle. Cette connaissance-là est donc plus près de la matière et de l'objet que la scientifique qu'on sait être facilement indirecte et même livresque. (...) En amour l'expérience comme la conclusion sont du domaine individuel. L'expérience est elle-même sa conclusion. Rien n'est exactement général. Il y a autant de conclusions que d'expériences, et si l'expérience échoue, il n'y a plus de conclusion. Ainsi tandis que la science démontre, le sentiment est l'essence elle-même de la démonstration, c'est-à-dire l'affirmation pure. Et s'il n'arrive pas

à être cette affirmation complète, il n'est plus rien qu'absurdité, néant. La science progresse; le sentiment est immédiatement tout ou immédiatement rien. (1922a, 45-46) [Ly]

En darrer lloc es desenvolupa en base a una contigüitat no lògica (el que anomena «Pensée-association» a *La poésie d'aujourd'hui*), no hi ha causes i efectes sinó similituds o contactes que associen sentiments.

Epstein dóna alguns exemples d'aquest «coneixement per amor.» Parla, per exemple, d'un geòleg que, després d'anys d'estudi, reconegui immediatament i sense reflexió els minerals que se li presentin. O de reconèixer un fragment musical de manera inconscient i que ens desperti emocions similars a les que teníem quan el sentíem, sense que en aquell moment fóssim conscients d'estar-lo sentint. En general el món dels infants també és un món de coneixement sentimental, on l'emoció marca el contacte amb el món (un exemple de precisió del coneixement sentimental el troba en el reconeixement de la mare, sigui en la situació que sigui).

Aquest coneixement, per més que psíquic i per tant sense una estructura similar a la de la realitat exterior (en el sentit de tenir normes diferents, com ens recorda amb els exemples de la màgia i la homeopatia), té una influència en el món exterior ja que condiciona les nostres accions quotidianes a escala individual i social.⁸ A «Amour indigent: A propos des Don Juanes» recorda un cas (un *fait divers*, que se'n diu a la premsa) famós a l'època a França: les cartes de Tulle. Aquest va ser cas de cartes de calúnnia anònimes «où une jeune fille, par quelques mots écrits par ruse, déséquilibre la mentalité de toute la ville, suscite un orage de passions, pervertit, déclenche, puis stimule et gouverne l'imagination de trois mille hommes confinés. On voit même bien le contraire, l'amour abstrait très concrètement puissant» (1922n, 179). En aquest cas «abstracte» fa referència a psicològic, ja que en aquest article parla del dom joanisme femení com una nova forma psicològica de l'amor.

8 Per exemple, a *La Lyrosophie*, Epstein (1922a, 148) escriu:

De lui dépend relativement que votre voyage commence tel jour ou tel autre, que cinq millions d'hommes en cinq ans soient massacrés dans une guerre, que vous achetiez telle valeur et fassiez fortune ou banqueroute, que l'hôpital, le laboratoire et la bibliothèque soient construits, que tel député soit élu ou le ministère renversé, que le jury offre la tête de l'accusé au procureur, etc., etc. La valeur de la connaissance scientifique pure est, à échelle humaine, faible.

d. Règims de consciència / estats mentals

El darrer concepte psíquic que marca la teoria d'Epstein és el de règims de consciència o estats mentals. A l'article «Rimbaud» (1922k) en dóna una definició:

Définissons rapidement le régime de conscience: nous appelons régime de conscience un état mental plus ou moins durable et stable, caractérisé par la nature et le nombre des fonctions mentales que l'individu y exerce habituellement. Le régime de sommeil naturel est par exemple caractérisé d'une part par l'arrêt plus ou moins complet des perceptions sensorielles du monde extérieur et d'autre part par une modification des processus raisonnants et raisonnables de l'intelligence. Certains régimes de conscience, celui de la pensée discontinue par exemple, se prêtent davantage que d'autres à l'introspection, se rapprochent davantage des états subliminaux.

Al final de la citació es veu com una variació possible en els règims de consciència és entre conscient i subconscient (és a dir hi hauria règims més propers a un o altre). A l'article «Variable: Ame» (1922k), com ja s'ha citat, parlava de «ce mélange de conscience et d'inconscience en lutte continue, qui fait notre régime psychique.» Quan parla de lluita entre aquests dos dominis (consciència i subconscient) ho fa en un sentit literal, ja que la intel·ligència actua com a fre del subconscient («l'activité de l'intelligence a pour premier et pour principal effet de dominer et de refouler le subconscient» [1922a, 100] [Ly]). L'estat mental habitual, diu a *La lyrosophie* (1922a, 65), és un mixt, dominat aparentment per la consciència però on el subconscient hi és present, tot i que amb sordina. Però existirien, com a extrems, els estats a-sentimentals i els estats a-intel·lectuals. El primer és al que tendeix la ciència, tot i ser en el nostre psiquisme molt menor:

Cet état a-sentimental, état intellectuel pur, conscient au suprême degré, est très restreint. Si toutes les sciences y tendent, peu y atteignent vraiment, beaucoup demeurent à mi-chemin, à des stades intermédiaires, mi-sentimentaux, mi-raisonnables. Et autour de cet îlot émergé à grand peine, îlot de raison pure, c'est vraiment une immensité sentimentale, saisissable et déterminée par la pensée à sa surface, plus bas subconsciente, indicible, plus bas inconsciente, inconnue, mais féconde. (1922a, 19) [Ly]

No només és molt menor sinó que «il faut un dur effort pour établir l'état de science et ensuite une surveillance constante pour le maintenir dans un à peu près de pureté». Aquesta caracterització es

pot posar en paral·lel a la que ofereixen historiadors de la ciència contemporanis com Lorrain Daston i Peter Galison que al seu llibre *Objectivity* (Daston i Galison 2007, 198) parlen de com el subjecte científic pren mesures de «self-restrain, self-discipline, self-control» (més endavant es tornarà a aquest estudi, ja que les relacions són diverses).

Si l'estat científic és fruit d'aquest esforç i vigilància, en l'altre banda trobem que «l'état lyrique n'est pas toujours volontaire» (1922a, 40) [Ly]. De tota manera, Epstein explica que si bé el camp del sentiment rodeja a la raó, els estats a-intel·lectuals purs serien d'altra banda estranys o escassos en l'experiència habitual.⁹

Al llarg d'aquests escrits d'Epstein es troben diferents formulacions d'estats mentals o règims de consciència. Així parla d'estat líric, del romàntic (a l'article «Coeurs de René» [1922o]), l'emotiu, etc. En general el seu interès s'enfoca cap als règims de consciència relacionats amb aproximar-se al subconscient: «Plus le subconscient est proche du seuil de la conscience chez cet homme, plus cet homme est un affectif, un sentimental, un esthète» (1922a, 65) [Ly].

e. La cara orgànica del psiquisme

Fins ara s'han vist els conceptes psíquics que treballa Epstein, que acaben en aquesta idea de règim de consciència. El que es veurà en aquest apartat i els següents és la cara orgànica d'aquest psiquisme. És a dir, com el concepte que té d'allò mental o psicològic està profundament lligat amb allò orgànic o fisiològic.

Quan parla dels sentiments al seu primer llibre, *La poésie d'aujourd'hui* (1921a, 2), com un element que generem nosaltres mateixos, ho explica amb una comparació orgànica:

Chaque organisme porte en lui ses joies et ses découragements, qu'il produit comme sa parotide produit de la salive de mastication, et dont il habille ensuite la vie, laquelle est par elle-même indifférente et nue.¹⁰

9 Per exemple, Epstein escriu: «Mais il en existe d'autres où notre raison est plus ou moins inhibée, annihilée et où le domaine affectif monte au cerveau bien pareillement à l'ivresse. Ce sont ces états a-intellectuels, qui sont, on l'admet, les plus rares» (1922a, 64) [Ly].

10 Com s'ha indicat abans, s'ha vist ja en algunes citacions com apareixien referències a aspectes orgànics. A l'article «T», per exemple, insistia en aquesta comparació «On reconnaît en effet que la vie normale d'un organisme s'accompagne tout aussi naturellement d'une production de sentiments que d'une production de température, d'anhydride carbonique, etc.» ([1922] 1974-75, 108).

En aquest estudi literari una de les idees és que la literatura permet gastar aquests sentiments als seus lectors i així, poc després de la citació anterior, escriu:

A l'ordinaire la vie revêt avec docilité les robes glorieuses ou mornes que notre physiologie instable lui impose. Il y a toutefois des heures où ce mannequin manque tellement de solidité qu'il lui faut un remplaçant ou tout au moins un tuteur. C'est la lecture. (1921a, 2)

Es veu doncs que no parla de psicologia sinó de fisiologia, termes que en alguns dels seus texts –i en part a l'època, com es veurà al següent capítol– serien quasi intercanviables per la seva estreta relació.

El concepte de règims de consciència, que s'ha vist en l'apartat anterior, l'entén molt lligat a elements orgànics, de fet afirma que serien la traducció mental de diferents estats orgànics: «Il est sous-entendu que les régimes de conscience dépendent de conditions organiques ou plutôt ne sont que l'aspect mental de ces conditions organiques elles-mêmes» (Epstein, 1922k) [Ri].

En aquests règims de consciència allò que més l'interessava era la variació entre subconscient i consciència (on es situava el llindar entre tots dos) i a això també hi pressuposa causes orgàniques:

Cette proximité variable du subconscient par rapport au seuil de la conscience dépend de conditions organiques qui favorisent la turgescence du subconscient ou s'y opposent. Il faut le dire tout de suite: on ne sait pas bien quelles sont les conditions organiques dont dépend notre facilité d'états subliminaux, mais on ne peut imaginer que ces conditions soient autres qu'organiques et d'ailleurs on ne connaît déjà quelques-unes, comme nous allons le voir. (1922a, 65) [Ly] ¹¹

En relació als sabers científics, deia Epstein (1922a, 123) a *La lyrosophie* que aquests volen excloure tota veritat de sentiment, tota emoció, tot «coeficient personal.» Així, en una observació

11 A «Nous Kabbalistes» (1922d, 1713) ho formula de manera molt semblant: «Mais ce qui, organiquement bien entendu, détermine ces turgescences profondes, la période de leurs éruptions, leur mode de contagion nous est presque complètement inconnu. Un jour je dirai l'hypothèse de la sympathicotonie envahissante, notre seule noblesse et belle comme une aventure.»

Epstein fa referència a aquest concepte de la «sympathicotonie.» Aquest seria un dels dos sistemes de nervis que tenim; la «sympathicotonie» serien el sistema dels nervis excitadors de l'organisme i la «vague» la dels nervis moderadors de l'organisme. Aquesta definició està extreta d'un article de premsa de l'època (Léon Fiault «L'équilibre organique» al diari *L'homme libre*, 21 d'abril de 1926/04/21). Si s'utilitza aquesta font divulgativa, és per veure, com s'insistirà al capítol posterior, que el vocabulari d'Epstein no és tan excèntric com pot semblar.

sociològica que s'anirà veient que és comú als seus escrits, afirma que per a certes professions (com «l'aviateur, l'ingénieur des mines, et même le simple wattman de tramway») es demana un examen mèdic que tindria per funció saber si físicament poden fer la seva feina, però no només en el sentit habitual del terme, diu Epstein, sinó també saber si no tenen un excés de «coeficient personal», és a dir, de sentiment o emoció [Epstein, 1922a, 124]. El que li interessa d'aquest exemple és que sigui un examen mèdic qui determini això:

Il y a à retenir encore de cet exemple que le coefficient personnel est un élément organique, puisque c'est au médecin qu'on demande de l'évaluer. Étant organique, il ne peut guère être volontairement acquis ou exclu. Ceux qui, heureusement ou non, jouissent d'un coefficient fort sont à peu près incapables de s'en guérir. (1922a, 125) [Ly]

Aquest entrecreuar-se d'allò psíquic i allò orgànic també es manifesta en una altra idea de *La poésie d'aujourd'hui*. Les emocions diu Epstein (1921a, 28-30), seguint els estudis dels Dr. Dumas i Malloizel, comporten una expressió poliglandular i polimuscular. Així afirma que l'excitació sexual o la còlera no només alteren el nostre estat mental sinó que produeixen una secreció abundant en diverses glàndules de l'organisme. Un altre exemple, en aquest cas d'Epstein mateix (puntualització interessant si es té en compte que les dents són un motiu repetit en la seva prosa), és com en la consulta d'un dentista algunes operacions s'esguerren per culpa de la por dels pacients, per que comporta de manera poliglandular la secreció de saliva. Tots són exemples d'aquesta expressió diversa d'una energia emocional:

Ces faits ne doivent pas étonner le physiologiste. L'ébranlement massif, causé par l'émotion, doit déterminer une réponse globale, polyglandulaire et aussi polymusculaire. Les expériences de Dumas et Malloizel nous montrent très nettement la diffusion dans l'organisme de l'énergie émotionnelle et les réactions organiques synergiques qu'elle provoque. (Epstein, 1921a, 30) [PdA]¹²

Una conclusió d'Epstein a aquest fet és que la generació de sentiments pròpia de tot individu s'explica, fisiològicament, com una manera de gastar energia:

On peut donc remarquer tout d'abord qu'au cours d'une émotion l'organisme dépense un

12 En aquest cas el fragment és una citació que fa Epstein d'un estudi de Georges Bohn (del que en dona la següent referència: «étude objective des phénomènes cérébraux (Ecole russe), Revue des Idées, 15 juin 1910») on es comenten els estudis dels Dr. Dumas i Malloizel.

excès d'énergie. Cela permet de comprendre mieux comment un organisme sain tend à créer lui-même des émotions, c'est-à-dire des sentiments, pour employer à quelque chose ou plus simplement pour dépenser l'énergie dont il est capable, comme une sorte d'accumulateur. L'organisme, continuant à vivre, continue à former de l'énergie, et, à le supposer capable de tenir en réserve une quantité limitée seulement de cette énergie latente, l'énergie en formation chassant l'énergie formée, on voit, à l'aide de cette explication qu'il faut avouer un peu métaphysique, comment se créent des émotions d'origine purement interne et qui n'ont pour but que d'user un surcroît d'énergie. (Epstein, 1921a, 30-31) [PdA]

Aquest caràcter orgànic del psiquisme que s'està veient és un element que es remarcarà com particularment important en el primer Epstein. Al següent capítol es desenvoluparà com és una idea que es dona en el context dels estudis psicofisiològics contemporanis a Epstein –com ja s'ha vist, ell mateix cita fonts d'aquest tipus. Però també es pot estendre a tradicions culturals més àmplies com per exemple amb el pensament materialista de La Mettrie que l'any 1748 escrivia que «Les divers états de l'âme sont toujours corrélatifs à ceux du corps» (La Mettrie 1748, 21). Si bé ara ens hem fixat en el caràcter orgànic-psíquic, la idea de materialisme també sorgirà en altres moments de les reflexions d'Epstein; per exemple en relació als elements mecànics (elegantment el cinema) i si es pot parlar de pensament o psicologia respecte al seu funcionament. És en aquest sentit també que pot ser interessant fixar-se en les reflexions sobre l'organisme, ja que depassen el propi motiu concret per formar part d'una xarxa de reflexions o sistema de pensament (es veurà més endavant, però un exemple és aquest, que igual que el l'organisme constitueix allò psíquic, altres materialitats com les mecàniques podrien constituir també alguna cosa semblant a un psiquisme o un pensament). El materialisme de les posicions d'Epstein és també un caràcter sobre el qual posa el punt aquesta tesi i que, en alguns casos, han afirmat també alguns dels seus estudiosos com Francis Ramírez (1998, 17).

f. Sensació i cenestèsia

La relació entre organisme i psiquisme també la formula a partir de la sensació. Així com el sentiment precedeix a la comprensió, la sensació precedeix al sentiment:

le sentiment précède la compréhension. L'état intellectuel n'est qu'une répercussion de l'état émotif. Autour d'un sentiment de sympathie, pierre, qu'une poignée de main, fronde, a jeté en moi, de bonnes raisons se groupent en aster. Et je pense que je sais pourquoi j'aime. (...)

Voilà pourquoi elles [la literatura contemporània] voudraient autant que possible construire sur le sentiment plutôt que sur l'idée. Et même, remontant davantage encore à la source, elles préféreraient la sensation brute au sentiment. (1921a, 112) [PdA]¹³

Les sensations no només són d'origen extern, sinó que també poden ser d'origen intern. És a dir, tant causades per elements del món exterior a l'organisme, com originades dins de l'organisme en sí mateix. A aquestes s'hi refereix Epstein utilitzant uns termes específics: cenestèsia i vida vegetativa. La vida vegetativa és la de l'interior del cos, la pura vida dels òrgans:

Au sommet de l'homme le cerveau ne sait pas toujours qu'au dessous de lui des organes vivent, se nourrissent, travaillent. Cette vie a été appelée vie végétative, vie sympathique. C'est une vie sourde, profonde, active, silencieuse, animale. Comme dans un sous-sol, l'estomac, les reins, le foie, le coeur accomplissent leur travail quotidien et indispensable. On ne les entend guère; on ne les voit pas. (...) Elle a beau être la voix même de la vie, nous ne lui prêtons aucune attention. (1921a, 153) [PdA]

La cenestèsia és «l'ensemble des notions que la sensibilité possède à un moment donné sur la vie végétative» (1921a, 154) [PdA]. La cenestèsia, en comparació amb la sensació del món extern, té un caràcter molt més indeterminat i moltes vegades és inexistent, és a dir, no notem aquestes sensacions si no és per algun problema en aquest funcionament intern.¹⁴

Epstein remarca que la distinció entre sensacions fruit d'un excitant extern o un excitant intern, es difumina des del moment que les sensacions amb una causa externa exciten els sentits, que són òrgans interns:

13 Per exemple, Epstein (1921a, 114) [PdA] escriu: «cueillir le sentiment ou, encore plus bas sur la tige, la sensation au moment qu'elles pénètrent dans le résonateur de l'intelligence ; les cueillir fraîches, vivantes, agiles, inusitées, dépourvues de stylisation intellectuelle.»

14 Per exemple, Epstein escriu:

Le fonctionnement parfait des organes ne s'accompagne pas de coenesthésie. (1921a, 84) [PdA]

Du moins la vie végétative consent à rester ainsi aphone quand tout va bien, quand le bon état des organes leur permet un rendement suffisant sans trop d'usure. «Mais aussitôt qu'une poussière frotte dans les engrenages de la machine, un cri d'alarme s'élève. La vie végétative parvient jusqu'à la sensibilité. Les rouages grincent. La sensibilité ne perçoit donc guère la vie végétative qu'en cas d'accrocs dans la marche des organes, qu'en cas de maladie. Elle les perçoit d'ailleurs très mal, d'une manière confuse, vague, presque mystérieuse, à moins qu'il ne s'agisse d'un mal aigu et grave et brusque, qui, alors, relativement, précise l'inquiétude de la vie organique. C'est grâce à cette imprécision des renseignements fournis par la vie végétative qu'on répète depuis des générations qu'on a mal au coeur quand on a mal à l'estomac. (1921a, 154) [PdA]

En réalité ces deux ordres de sensations, à excitant interne et à excitant externe, se réduisent à un seul. A partir du moment où un sens a été mis en branle, l'excitation qui y chemine appartient au monde intérieur du sujet et ne se distingue plus essentiellement des excitations qu'on a plus spécialement l'habitude de considérer comme internes. S'il existe une différence, elle réside dans le caractère obtus, confus, disséminé des sensations internes. Celles-ci n'atteignent à l'acuité et à la netteté des autres que dans les états morbides. Au fond, tout est coenesthésie. (1921a, 82) [PdA]

Aquesta cenestèsia general de totes les sensacions constitueix la cara orgànica del psiquisme, «le visage physiologique du subconscient» que el condiciona:

La qualité de cette coenesthésie générale qui résume l'état sensible d'un individu à un moment donné, a une influence prépondérante, sinon exclusive, sur la qualité du subconscient. L'ensemble de ces sensations multiples, enchevêtrées, assez faibles et rapides pour n'être perçues individuellement pas davantage que les piqûres de deux pointes de compas trop voisines, constitue une sorte de tonus sensible selon lequel l'individu réagira. L'habitude de l'observation et de l'analyse égotiste, qui est ce dont une nature sensible ne peut pas se détourner, consiste donc en une contemplation minutieuse de sa coenesthésie. La coenesthésie étant le visage physiologique du subconscient, on voit comment l'égotiste se rapproche de ce subconscient. (1921a, 83) [PdA]

És en relació a tot aquest vocabulari que s'està veient, que Francis Ramírez (1998, 17) deia que «affleure une caractéristique forte de la pensée d'Epstein: un certain matérialisme scientifique». Al seu article Ramírez ho diu a propòsit d'aquests primers escrits, sense tenir l'oportunitat de desenvolupar-ho més enllà. Com es veurà al llarg de la tesi –als capítols 3 i 4– no és només una característica d'aquest període sinó que es manté fins a la seva obra de maduresa, tant a la publicada com a la inèdita. Ramírez també remarca un aspecte que no s'ha de deixar de tenir en compte, que és el caràcter provocador d'aplicar aquestes paraules en estudis literaris com *La poésie d'aujourd'hui* o «Le Phénomène littéraire»:

L'objet de cette poésie moderne n'est pas défini moins clairement: ils s'agit d'être à l'écoute de la « vie végétative », appelée encore « vie médullaire » ou « coenesthésie ». Dans ce dernier terme, que l'ancien étudiant en médecine définit comme « le visage physiologique du subconscient »,affleure une caractéristique forte de la pensée d'Epstein : un certain

matérialisme scientiste.

Cette veine scientiste produit dans le livre quelques formules à la saveur déroutante, comme « expression polyglandulaire des émotions » ; ou encore, dans un registre voisin, des méditations sur « les effets glandulaires » de « l'excitation génitale » qui donnent à penser.

(...) [V]ocabulaire de carabin philosophe, où il entre une part évidente de provocation.

(Ramírez 1998, 17)

Sense que es perdi una possible intenció provocadora per part d'Epstein, es veurà al capítol posterior com hi ha estudis científics contemporanis que fan aquesta barreja de camps. Es veurà particularment en casos dedicats no a la literatura, sinó al cinema des d'un punt de vista fisiològic i mèdic.

g. Les lleis fisiològiques i psicològiques de l'emoció

Aquesta comprensió del psiquisme i l'organisme, i el lligam central d'un a l'altre, constitueix la base de les reflexions estètiques (crítica literària principalment, abans del cinema) i sociològiques que Epstein desenvolupa en els seus escrits. Donat aquest interès per la qüestió estètica, és important destacar com l'emoció estètica es crea i actua dins aquesta teoria del psiquisme i l'organisme. Hi hauria dues lleis o constants que identifica en l'aparició de l'emoció estètica en literatura o art, però reconeixent que moltes altres escapen a la nostra comprensió i que aquestes dues no es poden utilitzar tant com a preceptes per crear sinó com a constatacions teòriques:

Ce sont là des constatations et non des préceptes. L'œuvre d'art ne sera jamais un édifice scientifique. Si elle cesse d'être spontanée, elle n'est plus rien, si non un pastiche.

Parmi les règles durables qui ont instinctivement guidé le choix des écrivains, celle de la mémoire est une des rares qu'on ait pu isoler et une des plus importantes. (1921a, 40) [PdA]

Com s'ha dit més amunt, el subconscient és el lloc dels afectes, els sentiments i les emocions. Una prova d'això, recolzant-se en els estudis d'Edward Abramowski, la trobava Epstein en com qualsevol fet que retorni de la memòria apareix més emocionant i bell que en l'observació directa. Això és el que anomena la «lleï de memòria.» En aquest sentit, aconseguir aproximar un element al subconscient (com estratègia de l'autor o com mecanisme per al lector/espectador) produiria emoció estètica: «Le subconscient découvre et fait apparaître ici la beauté d'une chose, de n'importe quelle chose, comme le révélateur délivre, sur la plaque photographique, l'image de la gélatine où elle était

enlisée» (1922a, 61) [Ly].

Si això ho fa la memòria de manera natural, Epstein considera que els règims de consciència en els quals el llindar del subconscient és molt pròxim a la consciència ho poden aconseguir amb qualsevol element. Un exemple d'això és l'obra de Rimbaud (en la següent secció es situarà més adequadament):

Simplement, mais enfin avec une certaine précision, Rimbaud sent que la poésie est intimement liée au subconscient. Ce que M. Abramowski vérifie par des expériences ou des questionnaires, ce que de telles expériences moi je garde, votre horoscope, poètes, Rimbaud le découvre, l'invente. La rime, la composition, toutes les règles, la métaphore, même le sujet retombent à leur vraie place d'accessoires. (...)

Comprendre que ces peintures idiotes, dessus de portes, décors, toile de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs peuvent être et sont aussi beaux que n'importe quoi qui est beau, à condition qu'on les huile de subconscient, source de poésie, et qu'on les considère sous le jour particulier des états subliminaux, demandait une subconscience à fleur de peau. (1921h, 1433) [PhL]

En els fragments on parla d'aquestes qüestions utilitza l'expressió «emoció estètica». En conseqüència amb la teoria del psiquisme i l'organisme que s'acaba de veure, aquesta seria un element principal que desencadena altres conseqüències; d'una banda en el sentit de l'expressió poliglandular i polimuscular (una conseqüència orgànica, que pot ser, de fet, la causa de la necessitat d'emocions i sentiments com es veia; una manera de gastar energia) però també en el de considerar la impressió de bellesa o el judici estètic com epifenòmens d'aquest (una conseqüència sobre el judici o la raó, un passar a objecte de la consciència). És en aquest sentit que considera l'emoció estètica com un «reflex intel·lectual», com una mena d'acte reflex que té a veure amb estats mentals. Ell mateix justifica i explica l'ús d'aquestes paraules:

Par « réflexe » je veux marquer justement le caractère irraisonné, irréfléchi, irrésistible de cette émotion esthétique. Le mot d'ailleurs sera excusé par d'autres rapprochements avec les réflexes véritables. Et si je dis intellectuel, c'est sans oublier tous les autres phénomènes qui accompagnent une émotion; l'état intellectuel est sans doute le moins important d'eux tous,

et peut-être même simplement un épiphénomène. (1921a, 22) [PdA]

En aquests fragments cita els estudis de Charles Féré (*Travail et plaisir*, 1904), per afirmar que pot haver-hi emoció sense epifenomen estètic conscient, parlant d'un cas d'algú insensible estèticament a la música (sense reconèixer-hi cap judici estètic) però muscularment sensible a aquesta en el seu treball.

La constant o llei que surt d'aquesta comprensió de l'emoció estètica és la de l'extinció dels reflexos. Epstein cita diferents estudis científics per entendre aquesta extinció. Així parla dels estudis de Babkine i d'altres alumnes de Pavlov, per mitjà d'un article de Georges Bohn (d'on també citava els estudis dels Dr. Dumas i Malloizeil). Aquests estudien l'extinció de les reaccions fruit de la seva repetició; per revivificar les reaccions caldria introduir variacions.¹⁵ En un sentit similar Epstein cita, també via l'article de Georges Bohn, els estudis de Herman Ebbinghaus:

Nous ne connaissons bien que ce qui est en train de se faire et varie, et non ce qui est en état et constant. Ainsi le fond de l'oeil est une sorte de plaque photographique très sensible ; mais il n'est pas fait pour prendre des poses de longue durée. Si l'on voulait lui faire fixer des heures durant les mêmes objets, comme on fait pour photographier des étoiles de 12e ou de 14e grandeur, il ne verrait plus rien. De même si des contacts, des positions des membres, des températures, pourvu qu'elles ne soient pas extrêmes, des odeurs, des bruits, se répètent ou se prolongent, nous cessons tout à fait de les percevoir. Par contre ce qui apporte un changement, ce qui est neuf, parvient presque toujours avec une intensité particulière à notre conscience. (citad a Epstein 1921a, 35) [PdA]

D'aquí vindria, i s'argumentaria fisiològicament, la importància d'allò nou, del moviment o de l'augment de l'estimulació. «L'émotion esthétique est une réaction nerveuse qui se fatigue comme tout réflexe», escriu a «Le Phénomène littéraire» (1921e, 967), i necessita novetats per a revivificar-

15 Per exemple, Epstein (1921a, 34-35) [PdA] escriu:

C'est un fait très général que la répétition d'une certaine réaction aboutit à l'extinction de celle-ci, et cela que le mécanisme de réaction soit simple ou complexe...

Les observations des élèves de Pawlow offrent le grand intérêt de montrer, d'une façon précise, qu'il y a une semblable extinction des phénomènes psychiques complexes qui ont leur siège dans l'écorce cérébrale des animaux supérieurs. Supposons qu'un chien ait appris à saliver à la vue d'un certain phénomène du milieu extérieur ; si la mise en scène des expériences successives ne varie pas, on observe l'extinction progressive du réflexe conditionné. Babkine, en particulier, a beaucoup insisté sur ce fait, qui aurait une très grande importance. L'extinction d'une réaction faciliterait la genèse de nouvelles réactions; mais souvent l'extinction peut-être suivie de reviviscence.

se: cal donar nous estímuls per a seguir provocant la reacció. El moviment seria una manera d'aconseguir la novetat i la variació, un canvi en el fons estable que desperta l'interès; el «dynamisme» s'entén com una revivificació fisiològica de la sensació.¹⁶ L'increment de l'estímul seria una altra possibilitat per a revivificar el reflex: «'Toujours plus fort', telle est la loi qu'impose aux artistes la constitution de notre système nerveux où la même excitation produit des réactions de plus en plus faibles jusqu'au jour où elle n'en produira plus du tout.» (1921g, 1215) [PhL]

Si bé Epstein comença agafant com objecte d'estudi la literatura contemporània, aquestes lleis de l'emoció i l'excitació estètica tenen molta relació amb el cinema. Sobretot amb un cinema de sensacions i estímuls, com el que s'entén amb l'etiqueta de «cinema d'atraccions» com a característica del cinema dels primers temps (caracterització deguda a Gunning i Gaudreault, veure el volum editat per Strauven [2006] per un recull i actualització) o com el que experimenta Epstein en la seva pròpia filmografia (segurament el cas més famós és l'escena de la «fête foraine» a *Coeur Fidèle*, 1923, [fig. 4]). Es tornarà sobre aquestes qüestions més endavant, tant en aquest capítol com en el següent.

2.2.2. Els canvis històrics i la relació amb els règims de consciència

Fins ara s'ha vist la concepció del psiquisme i l'organisme en la que es basa Epstein, construïda a partir de nocions de psicologia i fisiologia contemporànies i amb un fort caràcter materialista (vinculant els aspectes mentals i psicològics a condicions orgàniques i fisiològiques). Aquesta teoria, que desenvolupa en diferents escrits i que s'ha vist intentant definir-ne els conceptes claus, constitueix una de les bases del pensament del primer Epstein. El segon apartat clau de l'argument d'aquests primers escrits és com es situa això dins la història i en relació als canvis socials. Si en els apartats anteriors s'estava parlant de com entén Epstein, en funció de diferents fonts científiques, que funciona la subjectivitat, en aquest apartat que es comença ara es veurà com el context històric afecta a aquest funcionament.

16 Per exemple, Epstein (1921a, 73) [PdA] escriu:

On a appelé cela le dynamisme ; ce qui ne varie pas n'est pas intéressant, et peut-être même ne vit pas ; les enfants se précipitent vers tout ce qui bouge ; les écrivains aussi. Enfantillage ? Surtout habitude, indifférence, puis dégoût du stable. A force de voir toujours un même décor, on finit par ne plus l'apercevoir. Qu'un changement y survienne, par lui-même minime, par ce qu'il représente de variation, c'est-à-dire de mouvement, il prend une importance considérable et paraît à lui seul plus digne d'attention que l'ensemble dont l'intérêt est épuisé. Il est inutile d'insister beaucoup sur le rapprochement à faire avec la reviviscence des réflexes éteints.



Figura 4. Fête foraine a *Coeur fidèle* (1923)

Mostra de fotogrames de l'escena de la fête foraine de *Coeur fidèle* (1923) [no són un découpage exacte d'un fragment]. Els personatges estàtics davant el fons en moviment, els moviments de càmera mostrant la visió des de l'atracció de fira i el muntatge ràpid construeixen una de les escenes més dinàmiques i recordades de la seva filmografia.

Per a Epstein les formes del psiquisme i organisme, els règims de consciència, són variables històricament. A l'assaig «Nous Kabbalistes» ho formula concisament: «Il faudrait traiter l'histoire comme biologie des régimes de conscience, et l'état d'esprit comme état organique» (1922d, 1711) Els règims de consciència, explica Epstein, serien variables dins un mateix individu (per exemple, el règim de consciència de quan estem adormits elimina la majoria de percepcions exteriors respecte els altres règims), entre individus i també entre èpoques:

Car les régimes de conscience sous lesquels on vit sont divers: régime de veille et régime de sommeil et régime d'hypnose et mille degrés de régimes intermédiaires. Le régime habituel d'un individu n'est pas le même exactement que le régime de son voisin. Et le régime le plus fréquent à une époque était rare à l'époque précédente et redeviendra rare à l'époque suivante.¹⁷ (1922k) [Ri]

Per a poder-se donar aquests canvis cal que hi hagi canvis orgànics, ja que els règims de consciència «ne sont que l'aspect mental de ces conditions organiques elles-mêmes»¹⁸ –en aquest sentit, Epstein estaria proper a algunes idees dels estudis de «cinema i modernitat», que s'han esmentat a la introducció, i que parlen de canvis en la percepció fruit de la modernitat. Epstein pren aquesta idea dels canvis històrics en l'organisme com un element donat i incontestable dins la teoria que formula; tot i que sigui contrària al saber científic en el qual es basa, com reconeix ell mateix. Així, a l'article «Variable: Ame» (1922i), escriu que segur que es donen variacions en la «fisiologia humana», ja que:

on ne saurait imaginer, en effet, que la pensée soit autre, et la machine à penser encore la même. Or la science tient en principe que la physiologie est immuable dans les limites d'une espèce. (...) L'étude de l'âme prend la science en défaut, et défaut de logique si net qu'on ne saurait prendre un instant au sérieux cette prétendue spéciconstance physiologique.

Per més que sigui difícil de conèixer alguns canvis orgànics aquests han de ser-hi, insisteix Epstein i busca algun exemple:

17 A «Variable: Ame» (1922i) ho planteja en aquests termes: «Quelle qu'elle soit, mais mortelle s'entend, cette âme change au cours du temps : de l'enfance à la puberté, du premier christianisme à l'Encyclopédie.»

18 La citació, provinent de l'article «Rimbaud» (1922k), diu: «Il est sous-entendu que les régimes de conscience dépendent de conditions organiques ou plutôt ne sont que l'aspect mental de ces conditions organiques elles-mêmes. L'évolution de ces conditions organiques entraîne à travers le temps les modifications des régimes de conscience.»

L'homme change de siècle en siècle. Cela est si évident, qu'on peut soutenir le contraire seulement dans une ignorance improbable. Et si l'homme change, il change organiquement ; et si encore on énumère difficilement tous ces changements organiques, on est d'accord cependant que ces changements ne peuvent être autres qu'organiques ; d'ailleurs on en connaît bien quelques-uns : l'évolution vers la myopie par exemple. (1922a, 65-66) [Ly]

Es troba aquí una aplicació del materialisme fort de la teoria de la subjectivitat que s'ha vist abans. Psiquisme i organisme no són una realitat individual personal i aïllada, sinó una realitat immersa en forces històriques i socials. I es troba també un exemple de l'aplicació de fonts científiques d'Epstein, que les utilitza fins on vol sense seguir-les en totes les seves conseqüències. Quan es parli al capítol posterior del context dels estudis de fisiologia i psicologia, s'ha d'entendre en aquest sentit de constituir una font d'idees per a Epstein, un imaginari per utilitzar (per fer-se una cosmogonia, com deia Thys [2016a, 63]) més que no pas una disciplina a la que adherir-se.

a. La civilització: ordre i artificialitat

Els textos d'Epstein estan orientats cap a la societat contemporània i les seves formes (la literatura, per exemple), però també hi apareixen alguns arguments històrics més amplis. Són reflexions sobre la civilització, la religió o la ciència, en relació a la teoria del psiquisme i l'organisme que s'ha vist.

A la introducció de *La poésie d'aujourd'hui* afirma que la literatura té com a funció gastar els sentiments que no es poden gastar en la vida quotidiana. Al resum que encapçala la introducció escriu: «La Littérature a pour effet de satisfaire, d'occuper des valences affectives, des disponibilités sentimentales que la réalité laisse temporairement libres» (1921a, 1). Katie Kirtland (2012, 97) resumeix aquesta funció amb les següents paraules: «The function of all literature for Epstein is to serve as a cathartic device when the flood of sentiment emerging from subconscious memory – as physiological a phenomenon as a glandular secretion – exceeds the capacity of one's available object of desire to embody it.».

La literatura actuaria en aquest sentit com un artifici o un sucedani. En part, i ho diu sobretot en relació al que anomena «subliteratura» (la literatura fulletonesca, de cultura popular o de masses del s. XIX), és una solució a un problema que la pròpia civilització genera, ja que aquesta bloqueja les maneres més directes de gastar aquests:

C'est où mène la civilisation. De ne pouvoir librement lier leurs jambes nues à celles d'un greluchon, la fièvre des sentiments inemployés, produits inévitables d'un organisme sain, tourmente leurs loisirs. Il faut accrocher à quelque simulacre ces désirs de haine et d'amour, puisque les réalités manquent. La rumeur d'une vie demande des réponses vivantes et même brutales d'une autre vie. La société oppose le silence et la contrainte à ces demandes pourtant violentes. Il faut tout de même s'émouvoir pour se prouver qu'on n'est pas mort. Les mentalités se désespèrent délicatement. Le mélodrame règne. (1921a, 8) [PdA]

La primera secció de *La lyrosophie* s'anomena «Ordre» i hi cita diferents exemples de regles o ordres que s'oposen a la passió (la frase que diu un cop i altre és «Cette règle va à l'encontre de la passion»), és a dir que hi posen límits, restriccions, etc. La moral seria un d'aquests ordres i també el planteja com un artifici de la civilització («la morale est un artifice, phénomène et règle de la civilisation» [1922a, 12]). Seguint alguns escrits de Freud (de qui, com s'ha vist, criticava d'altres aspectes) entén que la civilització es basa en el sacrifici dels instints (sentiments o emocions per Epstein), entre els quals el primordial és el sexual (l'equivalent a l'amor en la terminologia d'Epstein), aquest instints pateixen «une sublimation, c'est-à-dire qu'elles sont détournées de leur but sexuel, et orientées vers des buts socialement supérieurs et qui n'ont plus rien de sexuel.» La civilització actua aquí de nou, per mitjà de la moral, com un cúmul d'artificis i succedanis:

L'art, la science, l'industrie, le commerce sont donc parasites de l'amour, ou plutôt ses symbiotes. Ils vivent de lui, par lui, à travers lui, à ses dépens. La morale nous empêche d'user tout l'amour directement, tel que, naturellement, loyalement, simplement. C'est pourquoi, ne pouvant dépenser brut l'amour, produit de notre vie, nous l'éliminons sous mille formes succédanées et approximatives: les sociétés anonymes, les banques, les chemins de fer, les bibliothèques et les universités. Et voici une preuve: un peuple comme celui des Etats-Unis il y a seulement dix ans, qui est dans la nécessité de se développer vite et loin, de s'habiller de neuf, de se constituer une culture, est pudibond, et applique une morale austère.

(...)

On voit donc que quand la morale prétend avoir suprême destination d'assurer le bien et la vertu, de combattre le mal et le vice, elle est dans l'illusion que j'énonçais tout à l'heure. Elle désigne en termes moraux les effets de son activité, lesquels sont à proprement dire économiques. (1922a, 14-15) [Ly]

La moral, la religió i la ciència suposen diferents ordres que s'oposen al domini emotiu dels sentiments. Un altre factor relatiu a la civilització i a aquests ordres que apareix en diversos dels escrits d'aquesta època és el d'inquietud i escrupol. La inquietud és un símptoma d'una sobreactivitat inconscient, diu Epstein, que degut a causes orgàniques s'ha donat en un moment de la història

La kabbale marqué l'épanouissement du scrupule et de sa culture; c'est-à-dire l'avènement de l'inquiétude qui, elle, bien qu'appelée remords, conscience troublée, contrition, par les théologiens éberlués de lunettes morales, est un signe de suractivité subconsciente. Aujourd'hui, toute cette mentalité scientifique et expérimentale n'est qu'une forme du scrupule. Le doute vulgarisé et mis à la portée de chaque vie, que les religions utilisent ne pouvant le supprimer, a surgi depuis longtemps grâce à des complicités organiques encore mal connues, dans l'évolution de l'intelligence que maintenant il dirige. (1922a, 94) [Ly]

Aquesta inquietud impregna religió i ciència, que se n'aprofiten:

Nous sommes depuis longtemps déjà et, semble-t-il, de plus en plus, des inquiets. Notre civilisation pour une bonne part a été construite à force d'inquiétude. Cette inquiétude, corollaire affectif d'irrégularités, de fatigues et de transformations organiques, au lieu de la rapporter à sa vraie cause, nous l'avons laissé imprégner toutes nos activités intellectuelles. La religion, ne pouvant supprimer cette inquiétude, son ennemie naturelle, en avait fait le scrupule qui alimentait la casuistique, se satisfaisait et s'excitait à la fois dans la confession. Le catholicisme surtout avait transformé l'inquiétude en élément de salut. (...) En science, l'inquiétude devint scepticisme, doute par principe, vérification continuelle, chasse à l'erreur. Cajolée, cultivée, multipliée, louée, bénie et remerciée, l'inquiétude s'installe triomphalement dans notre civilisation: ce triomphe, il faut le reconnaître, est mérité. En faisant participer l'inquiétude à la recherche scientifique, l'homme mit au service de la science un sentiment, moteur incomparable. Sans ce sentiment, la science, ni le monde des hommes ne seraient ce qu'ils sont. (1922h, 1857) [Fr]

La descripció de la ciència basada en un motor de dubte continu i inquietud, ens pot tornar a portar a l'estudi de Daston i Galison (2007) que es citava més amunt. Daston i Galison estudien l'emergència del concepte d'objectivitat en les il·lustracions científiques i el situen en parella amb la idea de subjectivitat, entesa com un perill per al científic:

Objectivity and subjectivity are as inseparable as concave and convex; one defines the other. The emergence of scientific objectivity in the mid-nineteenth century necessarily goes hand in glove with the emergence of scientific subjectivity. Subjectivity was the enemy within, which the extraordinary measures of mechanical objectivity were invented and mobilized to combat. It is no accident that these measures often appealed to self-restraint, self-discipline, self-control; it was no longer variable nature or the wayward artist but the scientific self that posed the greatest perceived epistemological danger. (Daston i Galison 2007, 198)

Aquest perill intern que suposa la subjectivitat, recorda també l'expressió que utilitzava Epstein del «coeficient personal».

b. La societat contemporània

Els estudis d'Epstein s'orienten, com s'ha dit, cap a la societat contemporània. En aquest sentit afirma que aquesta és una època científica, «une époque dont toute la vie industrielle, sociale et, jusqu'au tout dernier moment, intellectuelle fut établie et précisément réglée par la raison» (1922a, 121) [Ly]. La ciència constitueix l'època contemporània com abans ho havia fet la religió:

Au stade religieux succéda, dans l'évolution intellectuelle de l'humanité, un stade scientifique. Cette métamorphose ne se fit pas sans peine, ni cruauté, ni à-coups. La théologie avait son ordre: scolastique. La science a le sien: expérimental. Ces deux ordres, impossibles à accorder, se combattirent longtemps et durement. La science l'emporta et règne aujourd'hui. Et si actuellement nier ou mettre en doute la vérité de la science est peut-être moins dangereux en conséquences de fait, à cause de l'adoucissement (on dit ça) des mœurs et de la liberté (on dit ça aussi) de pensée, néanmoins cette négation ou ce doute de la science seront considérés comme scandaleux et absurdes autant que l'athéisme au XVe siècle. (1922a, 134) [Ly]

I es pot remarcar de nou com marca un pas més en la presència de la inquietud (dubte, escrúpol, etc.); ja que el mètode experimental parteix d'aquesta inquietud cap als errors possibles, intentant objectivar les experiències i comportant una ètica del comportament científic, una disciplina que anul·li el «coeficient personal.»

En la seva recepció social, Epstein veu un vessant emotiu en la ciència¹⁹:

Elle est pour des milliers de milliers d'hommes l'espoir lui-même, la seule raison d'attendre le bonheur, la santé, la justice, autre chose que ce qui est. Au lieu de construire des temples ou des églises, nous construisons des laboratoires et des bibliothèques, mais avec les mêmes sentiments. Nous croyons à l'éprouvette, au microscope, au télescope, au compas, à la micro-photographie, à la statistique, à l'hybridation et à l'ethnographie. (1922a, 176-177)
[Ly]²⁰

Una de les influències fonamentals de la ciència en la societat és a partir de la tecnologia i cap a ella s'orienta la reflexió d'Epstein moltes vegades. En un sentit, aquesta constitueix la continuació dels artificis de la civilització. En un dels articles sobre l'amor («Amour indigent. A propos des Don Juanes»), Epstein parla de les variacions psíquiques de l'amor i constata la invariabilitat de la part orgànica de l'amor. El primitivisme del sexe encara contrasta més en relació a una societat envaïda totalment per artificis i tecnologies, que es creen moltes vegades com a elements «sobreorgànics»; com a prolongacions d'elements del cos:

La civilisation s'est introduite partout; elle a tout transformé, multiplié, perfectionné, tout sauf l'accident amoureux qui est resté barbare, naturel et sincère! Seul il n'a pas été décomposé pour être recomposé ensuite. Seul il est aujourd'hui inculte, autodidacte, fauve, enfin lui-même sans-plus. La fourchette remplace le doigt; la cuillère, la paume; l'habit couvre la peau; la roue marche mieux que la jambe. Mais la nature de l'amour est restée nature sous des espèces organiques, les mêmes exactement aujourd'hui qu'il y a tous les siècles. Songe qui en doute, que là rien n'a été inventé, rien ajouté. Pas d'instrument, pas d'intermédiaire, pas de mécanique, pas de civilisation. Dans un monde surorganique où le télescope prolonge l'oeil, le téléphone, la voix; où le moteur multiplie cent mille fois le

19 De fet Epstein denuncia el caire secretament sentimental de la ciència en sí, afirmant que reposa sempre sobre l'evidència que seria un dels sentiments purs. Aquesta idea s'ha vist a l'apartat «b. Els sentiments» de la secció anterior.

20 Al mateix *La lyrosophie*, Epstein (1922a, 92) també escriu:

Aujourd'hui où nous vivons et sentons la science qui est devenue occasion et moyen de sensibilité, nécessairement nous attribuons aussi aux notions scientifiques des valeurs affectives. La médecine est notre espérance. L'hygiène se confond avec la morale. Les statistiques et l'économie empruntent leur signification aux passions politiques. Les épidémies dépendent d'un engoûment pareil à la mode des costumes. En 1913 la sensibilité allait à l'appendicite comme aux ballets russes. L'état colloïdal est la vie, nous dit-on; la floculation des colloïdes est maladie, sénilité et mort: voici donc une chimie tragique, une histophysiologie passionnelle et émouvante. Le radium est immensurablement précieux, comme le bois de la vraie croix ou un lingam.

muscle; où le microphone subtilise l'oreille; où la chimie pousse le tact de l'odorat à d'extrêmes limites; où la chirurgie corrige les hérédités malheureuses; où la pensée s'éduque, s'exerce, s'acquiert, rien ne prolonge, ne multiplie, n'affine; rien même n'éduque, n'exerce, n'acquiert l'amour qui, comme au temps de la pire barbarie, en reste à ses vie et mort naturelles. (1922n, 177-178)

La tecnologia, segons Epstein, ens dona coneixements sobre el món. Però aquests no es donen de manera coherent amb les nostres percepcions, com un increment d'allò que ja sabíem, sinó que ofereixen un conjunt de noves percepcions, que constitueixen «déformations nouvelles» o «une variété infinie d'aperçus»²¹:

Le machinisme de la civilisation, l'instrumentation innombrable qui encombre les laboratoires, les usines, les hôpitaux, les ateliers des photographes et des électriciens, la table de l'ingénieur, le pupitre de l'architecte, le siège de l'aviateur, la salle de cinéma, la vitrine de l'opticien et même la poche du menuisier, permettent à l'homme une infinie variété d'angles d'observation. L'optique surtout (et quoi d'étonnant dans une civilisation surtout optique?) accroche à notre cou ses lentilles comme des amulettes au cou du chef indien. Et tous ces instruments, téléphone, microscope, loupe, cinéma, objectif, microphone, gramophone, automobile, Kodak, avion, ne sont pas de simples objets inertes. À certains moments ces machines viennent faire partie de nous-mêmes et filtrer pour nous le monde comme l'écran filtre les émanations du radium. Nous n'avons plus des objets une notion pure, simple, continue, constante. Ce paysage l'homme l'a vu non pas seulement en se promenant de ses yeux nus, mais brouillé de vitesse par la fenêtre d'un wagon, les yeux mordus par le vent et la poussière à l'avant d'une auto, du haut d'un avion étalé il plat comme une reproduction de musée géographique, il travers les jumelles, dans un diorama, en photographie à gauche, à droite, en plein soleil, à l'ombre avec diaphragme, sans diaphragme, peint par un peintre dessiné, dit par un poète. De ce paysage l'homme n'a pas un souvenir, il en a mille différents, qui se ressemblent ou ne se ressemblent pas. Le monde est aujourd'hui pour l'homme comme une géométrie; descriptive avec son infini de plans de projection. Chaque chose possède des

21 Per exemple, Epstein escriu:

La civilisation, qui est joliment loin d'être un simple mot, nous offre à considérer d'un même objet une variété infinie d'aperçus. Des appareils innombrables, compliqués et délicats suppléent aux renseignements sur le monde que nous donnent nos yeux, nos oreilles, la pulpe de nos doigts. Autant d'appareils dont nous prolongeons l'un ou l'autre de nos sens, qu'il y en ait cinq ou plus, autant de déformations nouvelles qu'enregistre l'intelligence. (1921d, 858) [PhL]

centaines de diamètres apparents qui ne se superposent jamais exactement. Tout est mesure d'angles, trigonométrie, ou mesure de correspondances, logarithmes. Il n'y il plus de dimensions, mais des rapports. Tout est proportion, fonction d'une variable, mobile, relatif. Momentanée. Savoir est un verbe défectif qui ne se conjugue qu'au conditionnel. (1921d, 859) [PhL]

Aquestes maquinisme contemporani porta a una multitud de percepcions que no tenen per què ser coincidents, creant així una sensació (un sentiment, es podria dir) de relativitat i condicionalitat. De la mateixa manera que la ciència té un aspecte sentimental, les tecnologies també tenen aquesta cara de ser capaces d'emocionar-nos: «Je n'estime à sa juste valeur, une machine que si je peux m'y émouvoir», escriu a *La lyrosophie* (1922a, 127).²²

Epstein descriu les condicions socials actuals a la primera secció de «Le Phénomène littéraire», titulada «Les conditions nouvelles du phénomène littéraire.» D'aquestes pàgines prové la llarga citació anterior, la nova condició social que identificava era el maquinisme i aquest increment d'observacions i deformacions que ofereix.

A «Le Phénomène littéraire» s'identifiquen cinc noves condicions socials, sent la primera la ja mencionada. La segona és l'increment de la velocitat espacial i el conseqüent encongiment del món. Aquesta també augmentaria el relativisme gràcies al contacte amb d'altres mentalitats i idiomes, idea que expressaria la figura del cosmopolita. Aquesta velocitat en l'espai és fruit també de la tecnologia i modifica les formes d'organització social i econòmica («modifie le commerce, la banque, c'est-à-dire l'assise de notre civilisation. L'argent, ce sang du monde, circule plus rapidement parce que le coeur des locomotives bat plus vite»).

Les altres condicions tenen a veure directament amb el psiquisme i l'organisme. Així, en paral·lel a l'increment de la velocitat en l'espai, afirma l'increment de la velocitat mental. Això ho atribueix a aquest cosmopolitisme (el contagi i l'ajustar-se a diferents mentalitats) i considera que l'educació universal pot tant ser una causa com una conseqüència d'aquest increment.

22 Els exemples que dona a continuació del fragment citat són els següents:

Je n'estime à sa juste valeur, une machine que si je peux m'y émouvoir. La sirène à voyelle m'enchante mieux quand je songe au plain-chant grégorien ; et Mercure à son périhélie confirmant les théories d'Einstein quand, étendu dans l'herbe par un soir d'été, je baye aux étoiles ; et les quatre temps du moteur de la Panhard, quand, pare-brise baissé, je respire avec gêne dans le vent du quatre-vingts à l'heure.

La quarta condició que identifica és la importància de l'interior del subjecte en la societat actual («Or il semble que la civilisation oriente assez nettement la vie 'en dedans' et non 'en dehors'» [1921d, 860]), és a dir, d'allò que, en la teoria del psiquisme i l'organisme que es veia abans, s'anomena «cenestèsia». Això ho atribueix en part també a la instrucció universal i a la importància de la medicina que empeny cap a un observar-se a un mateix:

L'instruction générale, en plus de ses autres contre-sens, met l'observation de soi-même à la portée d'un plus grand nombre. La réclame dont on salue maintenant la tuberculose, le cancer, la sous-alimentation, les épidémies, conseille aux hommes de se tâter, d'écouter leur coenesthésie, de s'effrayer au moindre désordre intérieur, au moindre signe d'alarme du système nerveux. Les médecins sont plus nombreux aujourd'hui qu'hier, et ne manquent pas tant que cela de clients puisqu'ils vivent. Non qu'il y ait plus de malades - ce serait à voir – mais parce qu'il y a plus de gens qui se savent ou se croient malades. La fausse, sans doute, inquiétude des statistiques au sujet de l'augmentation de fréquence du cancer a pour causes cette meilleure observation de soi-même autant que l'amélioration des procédés de diagnostic. On sait que pour se guérir il faut se soigner au début d'une maladie. Et le début des maladies est souvent insidieux. Que d'attention désormais portée sur sa coenesthésie! (1921d, 860)

I també a un canvi en les formes del treball que tendeixen cap a un increment d'allò mental i cap a una ociositat manual.

dans combien de métiers, le bras, la main, l'épaule, le pied ont été remplacés par une courroie de transmission, quelques engrenages et des poulies. L'ouvrier, de plus en plus, la main sur un levier, surveille simplement une machine qui travaille. (...) D'autres professions sont devenues cérébrales exclusivement; le commerçant, le banquier, le chef de gare, l'entrepreneur, le commissionnaire combinent, réfléchissent, attendent, se décident. (1921d, 860)

Per últim, afirma que la societat contemporània és una societat cerebral i nerviosa. Aquesta fet el descriu a «Le Phénomène littéraire» també en base a canvis en les formes del treball i als coneixements que requereixen:

Et l'ingénieur, et le mécano de l'aviateur, et le photographe qui est chimiste, et le chimiste

qui vérifie l'alimentation d'une ville de cinq cent mille habitants et qui prépare l'explosion exacte d'un obus ou d'une roche au mètre cube de terre près; et le pharmacien qui pèse sur de toutes petites balances les chances d'empoisonnement; les agriculteurs qui, maintenant, savent la mécanique de leurs tracteurs, la chimie de leurs engrais, la géologie de leur sol, la thérapeutique vétérinaire, la météorologie, la botanique de leurs cultures, la physique de leurs drainages ... Tout le monde sait lire, écrire, calculer, conduire une automobile, démonter une bicyclette, nettoyer une serrure ou un révolver, interpréter les nouvelles de la bourse, apprécier un record d'altitude. On lit l'*Annuaire du Bureau des Longitudes*, le *Manuel des Ponts et Chaussées*; on sait par coeur le système métrique, le système solaire, la grammaire, la table des logarithmes, les symptômes de quinze maladies, les horaires, les caractéristiques de vingt marques de moteurs: course, alésage, consommation aux cent kilomètres. (1921e, 965) ²³

Cal aturar-se en aquest concepte de vida cerebral, perquè no només té la vessant de viure en un món hereu de la ciència i la tecnologia i per tant intel·lectualitzat o que requereix de molts coneixements. Quan Epstein parla de vida cerebral també fa referència a un increment de la vida psíquica i, sobretot, a un desdoblar-se de la realitat, a una mena d'infecció que fa que les coses tinguin una vessant mental i els elements mentals una vessant real exterior. Quan parlava dels sentiments donava un exemple d'aquest materialitzar-se o encarnar-se d'elements psíquics, que ja s'ha mencionat: «L'amour se crée d'une manière ineffable et secrète, en créant la créature. Invisible, il se rend visible; incompréhensible, il se fait compréhensible; surnaturel, il se donne une nature. Cette nature s'appelle passion, accident de l'amour, son hypostase» (1922n, 177).

En certa manera això, aquest encarnar-se, és el que anomena el «principi místic»:

23 El fragment citat comença amb la descripció de més formes de treball noves:

Le banquier agrippé au téléphone, les yeux sur le bégaiement du Morse, retient des chiffres, calcule, s'interrompt pour dicter à sa sténographe un ordre, donne trente signatures d'un stylo récalcitrant, prévoit la cote de demain en songeant à celle d'il y a six mois, multiplie, divise, déjeune vite, remonte dans son auto et retourne au labour. Le mécanicien de chemin de fer lit la pente de la rampe que lui tendent de petits poteaux obstinément verticaux, évalue l'effort des freins, note la vitesse du convoi, son poids, prévoit la courbe, le tunnel, essaye de répartir le retard à rattraper sur un trajet de cinquante kilomètres, surveille les disques, le manomètre et le niveau d'eau. Le capitaine du paquebot doit être à la fois astronome, météorologiste, mathématicien, électricien, et parfois juge. La tempête avant d'avoir lieu habite son cerveau. L'iceberg possible, le courant marin qui l'apporte, la vitesse qui épuise les soutes, l'appel brusque par sans fil, il y songe.

Aquest fragment de «Le Phénomène littéraire» es reprèn a *La Lyrosophie* (1922a, 105-107)

Le principe mystique est que l'intelligence, ou plus exactement l'esprit, ou plus exactement encore, l'âme pénètre les choses. La représentation devient donc un phénomène. (...) La réalité et sa métaphysique ont pour l'âme la même valeur, car l'âme s'empare du fait et l'interprète; l'interprétation est un second fait, inséparable du premier, son frère siamois. (1922a, 74-75) [Ly]

La societat contemporània i cerebral donaria lloc a una «mística quotidiana.» Epstein en dona alguns exemples; un d'ells són els diners com encarnació d'un valor econòmic, en sí inexistent.²⁴ La ciència i sobretot la recepció social d'aquesta comporta també aquesta dualitat: «On apprend aux écoliers : le son est une vibration. Et on leur montre pour la première fois le cumul de deux réalités, inséparables, exotérique et ésotérique, comme avec mon visage devant un miroir nous sommes deux, un deux unique» (1922a, 90) [Ly].

De fet la tecnologia en sí –en una reflexió d'un materialisme extrem molt propi dels escrits d'Epstein, com s'està veient–, dona exemples d'aquesta encarnació d'allò mental: «La pensée a cours, s'échange, s'incarne. De fait n'est-elle pas électricité entre deux téléphones?» (1922d, 1712) [NK].

A les darreres pàgines de *La Lyrosophie* repren -sense citar-lo directament- un exemple que s'havia vist al parlar de la força i influència del sentiment (del coneixement per amor) en el món exterior: el cas de les cartes de Tulle on unes cartes anònimes calumniadores trastornen tot un poble, arribant a ser un cas criminal. En aquest cas, aquest exemple del sentiment es posa en relació amb la vida contemporània, una «obra mestra intel·lectual»:

Aujourd'hui tout est pensé, médité, chiffré, préconçu, signifié, conceptuel, mesuré, coté, idéal. La vie, devenue un chef-d'œuvre intellectuel, se déroule dans le psychique et n'a pour moyens que d'imaginaires. La mentalité de tout un peuple est un équilibre précis que cent mots écrits avec ruse, font tomber où on veut, dans un orage de passions, une démence

24 Epstein escriu:

Je tiens à la main un billet de cent francs et je songe à l'or qu'il représente. Ce billet est un signe qui a force de matière, une promesse d'avance tenue et sa propre réalisation, symbole identique à la chose qu'il signifie, mythe dont l'avènement physique se poursuit ininterrompu de main en main concurremment à son existence abstraite. Il est une expression, c'est-à-dire une idée d'argent, et en même temps l'argent lui-même. Aux écoliers l'analyse si logique, pauvre logique de grammairiens, apprend à distinguer les noms en abstraits et concrets, quand déjà ce timbre-poste cumule les deux réalités et même une existence bivalente. Mystique quotidienne. (1922d, 1710) [NK]

collective. Des mots seuls pervertissent, déclenchent puis stimulent et gouvernent l'imagination de quinze cent millions d'hommes confinés sur une terre qui, à leurs pieds, se rétrécit. La force de cette imagination éclate chaque jour jusque dans les faits-divers. Elle règne, sournoise. L'homme ne se sent plus, en présence d'elle, ce qu'il est, mais ce qu'il croit que les autres croient qu'il pourrait être. Il se sent comme rien, sans aucune force, à la merci de la pensée d'autrui, qu'il ne peut que penser à son tour. Balloté de méfiances en croyances, de probabilités en incertitudes, il perd pied. (1922a, 224)

c. La fatiga

Aquest món cerebral, en tots els sentit que s'han vist, porta als seus habitants a un estat de fatiga:

la vie intensément cérébrale, intensément nerveuse de l'humanité, vie qui normalement, logiquement, naturellement, évidemment, inévitablement entraîne de la fatigue, et de la fatigue telle que la dépense, c'est-à-dire cérébrale, intellectuelle, nerveuse. Fatigue légère parce que progressive, profonde cependant, universelle dans la mesure où est universelle la civilisation, non pas pathologique puisqu'elle n'est pas exceptionnelle, caractère nouveau d'un état de santé nouveau. (1921e, 966) [PhL]

La fatiga contemporània és una fatiga intel·lectual. Aquesta té com a efecte primordial modificar el nostre règim de consciència. La fatiga intel·lectual paralitza el funcionament de la intel·ligència, de la mateixa manera que un múscul fatigat és incapaç d'executar els seu moviment normal, i així: «comme l'activité de l'intelligence a pour premier et pour principal effet de dominer et de refouler le subconscient, on conçoit que, cette activité s'arrêtant, le subconscient, délivré de ce frein, prenne plus complètement et presque seul possession de notre personnalité qu'il régit à son tout» (1922a, 100) [Ly].

En aquest sentit el règim de consciència al que porta la fatiga és un on el llindar del subconscient es desborda, segons la terminologia de la seva teoria del psiquisme i l'organisme. En el context d'aquesta teoria, és interessant remarcar que la fatiga intel·lectual és una fatiga orgànica, una fatiga de l'energia nerviosa de l'organisme:

la fatigue intellectuelle et la fatigue physique ne sont pas essentiellement différentes ; elles sont toutes deux d'abord de la fatigue nerveuse. Par le fait de diminuer la force nerveuse

dont dispose l'organisme, et dont le cerveau aussi bien que le muscle se nourrit, se fatiguer physiquement est donc déjà couper les vivres à l'intelligence, l'empêcher de fonctionner à plein rendement. (1922a, 103) [Ly]

Aquest estat mental fatigat provoca una sèrie d'efectes. Evidentment el més important és l'increment de la força dels elements del subconscient; és a dir, els sentiments i les emocions i el seu «coneixement per amor» que afecten també als sistemes propis d'aquesta època científica contemporània:

La majeure partie de notre subjectivisme dépend de cette fatigue continuelle et universelle, sans remède possible. Grâce à cette fatigue de l'intelligence, les sentiments si forts d'être mal exprimables, c'est-à-dire de n'être pas encore nettement pensés, proches du lieu de leur naissance dans cette zone bien animale, dénuée de vocabulaire, d'ordre et de discernement, font pression sur la carapace plus superficielle de la raison, la fissurent et s'épanchent à travers. De ses eaux chaudes, un geyser de sentiments arrose et tempère des systèmes intellectuels mornes et de raison pure. Comme une pierre grise brille et devient noire sous un jet d'eau, ainsi le théorème, inondé de subconscient, trempé d'esthétique, parce que le subconscient est esthétique, émeut tout autrement qu'il n'avait l'habitude; outre par compréhension, il émeut par amour. (1922a, 109-110) [Ly]

Epstein també dona altres efectes de la fatiga que tenen a veure amb el sistema psíquic i orgànic. A *La poésie d'aujourd'hui* un capítol està dedicat a «Les signes de la fatigue intellectuelle.» En aquest deixa de banda els aspectes més corporals, ja que són més variables, segons diu, per centrar-se en els que anomena més intel·lectuals, relacionats amb el psiquisme.²⁵ La primera causa de fatiga, diu Epstein citant els estudis de Wundt i Lange, és l'atenció. L'atenció no es pot exercir de manera continuada i cal interrompre-la (així funciona tot el sistema nerviós diu, on tot és alternatiu i periòdic). Aquesta interrupció és progressiva fins a que una fatiga avançada interromp tota reflexió

25 Epstein (1921a, 191-192) escriu:

Je ne vais pas en énumérer tous les symptômes. Certains dont voici la liste écourtée et tout de même un peu ridicule : vertiges, accès de tachycardie, de tachyrythmie, de fausse angine de poitrine bourdonnements d'oreille, insomnie, engourdissement et refroidissement des membres, tremblement léger des extrémités, sensations de chaleur au visage, de tension à l'occiput, de pesanteur ou de vide dans la tête, ne nous intéressent guère.

Tous les signes de la fatigue sont variables à l'infini ; il y a autant de fatigues que d'individus.

Les manifestations non intellectuelles précitées de la fatigue intellectuelle, ne sont pas constantes ; elles accompagnent surtout les fatigues déjà plus prononcées.

J'insiste surtout sur les manifestations intellectuelles de la fatigue.

en imatges successives, aquest seria el primer efecte de la fatiga: «accuser ces intermittences qui sont le mode énergétique habituel du système nerveux» (1921a, 194).

Un segon efecte és la irritabilitat, fruit de l'excitació del sistema nerviós, i que pot causar des de gestualitats nervioses o maquíniques fins a l'expressió de pensaments en veu alta:

Cette excitation du système nerveux, traduite par l'irritabilité excessive, l'impatience, les colères brusques, disproportionnées avec leur raison d'être, les découragements soudains suivis d'espoirs tout aussi excessifs, l'impulsivité dans les paroles d'abord, dans les actes ensuite, la hâte injustifiée, l'immodération, la perte de sang froid, l'affolement au moindre danger, peut aller d'autre part jusqu'à favoriser les tics nerveux, les gestes machinaux, l'expression à haute voix des pensées intimes. (1921a, 194-195)

Això provoca un altre efecte que és l'exageració de la sensibilitat, una reacció més immediata, sense barreres de reflexió crítica. El quart efecte seria l'afebliment de la memòria immediata i, per contra, la facilitat d'accés a records llunyans. El cinquè efecte és l'alentiment de la percepció de les sensacions (un efecte que, com molts d'altres, té un paral·lel en tècniques cinematogràfiques que l'interessen particularment, com es veurà; en aquest cas seria el ralenti): «La perception des sensations se ralentit par la fatigue ; c'est un fait démontré expérimentalement (Mosso). Ou plutôt, dit Mosso, c'est la transformation de la perception en idée qui se ralentit. Ainsi le jeu des intermittences intellectuelles est facilité (Obersteiner)» (1921a, 196).

La fatiga afecta també al funcionament del tub digestiu, generant una atenció cap a l'interior que afavoreix la cenestèsia. Fet que causa un bucle que Epstein veu particularment modern: «Nous arrivons à un nouveau 'perpetuum mobile'. La fatigue crée la coenesthésie, la coenesthésie augmente la fatigue, obligeant le cerveau à s'occuper non plus uniquement du monde extérieur, occupation pour laquelle il a été fait, mais aussi de son monde intérieur, souci supplémentaire» (1921a, 197).

Es crea també un estat de confusió d'idees fruit de la no separació clara que genera la raó: «Les frontières, les limites de séparation des classes et des ordres lui échappent. Il perd plus ou moins la notion du relief avec ses premiers plans et ses fonds de toile. Il voit plat.» (1921a, 197).

Això provoca una facilitat en veure similituds i establir relacions. Relacions que es presenten moltes

vegades sense els seus termes mitjos. Finalment destaca com efectes de la fatiga les al·lucinacions passatgeres, les sensacions d'estranyesa (el dejavú, per exemple) i l'excitació sexual.

La fatiga és molt interessant en aquests escrits d'Epstein perquè la concep com un aspecte orgànic, de causes socials i amb conseqüències en els règims de consciència. Un antecedent de la literatura contemporània i dels estats mentals actuals és Rimbaud, de qui la seva obra denota un subconscient a flor de pell:

Et cette situation superficielle du subconscient dont jouissait Rimbaud, anachroniquement, pour sa gloire, n'était point encore l'apanage de ses contemporains, même les meilleurs. Des causes organiques sont responsables de cela comme de tout. Aujourd'hui l'avènement général de ces causes commence. Et c'est pourquoi il y a une poésie nouvelle qui continuera. (1921h, 1433) [PhL]

I en l'assaig «Rimbaud» (1922k) deixa clar que és la fatiga una de les causes primeres d'aquest adveniment general: «Je l'ai écrit déjà, comme j'ai écrit aussi que, parmi les causes expliquant l'avènement général de ce régime poétique et esthétisant de conscience, la fatigue intellectuelle civilisée est à considérer au premier chef. »

En aquest sentit, la fatiga és un exemple clau de la seva teoria del psiquisme i l'organisme: un aspecte orgànic (nerviós) que té conseqüències en l'estat mental i que té una preponderància social en una època particular.

Al següent capítol es veurà part de les ramificacions culturals d'aquest concepte de fatiga i el seus derivats (la neurastènia, per exemple) que són essencials des de finals del s. XIX i fins a l'època on escriu Epstein. Un resum d'aquesta importància, que després es veurà més detallada i particularment centrada en la vessant orgànica d'aquestes teories, l'expressa Sigfried Zielinski (1999, 80-81) al seu llibre *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*:

Nervosity (...) became the synonym for describing how the individual felt under the hegemony of the second hand of a clock, the dictatorship of timetables and time dock, the hectic pace of the city, being pressed for time, and terrorization by speed. (...) «We act more decisively and, similarly, we live, enjoy, and work more intensively. Everything must move forward faster. The virtue of precision is, perhaps, the one that has increased the most. The

railways act, as has been said, like great national clocks. Of course, if you want to get on in life, you have to relinquish personal wishes and fall into line with the fast pace and general conditions of the race of life. It has to speed up all the time. Not a moment to lose, that's the motto; the whole of life is like an express train», wrote Gustav Schmoller in the *Preussische fahrbücher* in 1873. (...)

With the discovery of nervousity and its propagation as the paradigmatic illness of the age in the 1880s and 1890s, came an intensive examination of the effects of the nineteenth century's new technologies on the human psyche. Capitalism had arrived at a sort of 'self-contemplation', as Willy Hellpach expressed it in his *Nervosität und Kultur* [Nervosity and Culture] (1902), and substantiated the decisive effect of Beard's paper thus: 'Around 1880, the new epoch had already gone so far, that it felt the need to sit down in front of a mirror.' Literature, art, and philosophy began to reflect in depth what these changes had brought the human subjects and on these reflections, the socio-technical driving forces of change made a marked impression.

Com es veu amb aquesta citació, la nerviositat (i amb ella la fatiga, terme clau d'Epstein, o la neurastènia) és una paraula important que marca com l'època s'entén a sí mateixa. El fragment de Zielinski també remarca com no és només la literatura mèdica –les fonts que cita ho són de formació–, sinó també la literatura o l'art que l'utilitzen i que hi treballen en aquest sentit d'autoreflexió sobre l'època i les condicions socials, mentals i orgàniques.

d. Patològic i normal

En l'anàlisi que fa Epstein tenen cabuda una sèrie de conceptes propers a la patologia o la malaltia, com la idea de fatiga mateixa. Un primer concepte seria el de traumatisme o ferida, que Epstein relaciona amb adquirir consciència i coneixement:

Ordinairement, on respire, on avale et en général, on vit sans bien s'en rendre compte. Pour prendre conscience qu'on respire, il faut avoir la respiration gênée; qu'on avale, la déglutition douloureuse; enfin qu'on vit une vie pénible. Avoir conscience ne suffit pas pour comprendre, mais, c'est au moins, pour comprendre, nécessaire. Le traumatisme conscient sert ainsi de départ à l'intelligence. Et si l'individu le plus blessé n'est pas pour cela même, sans plus, le plus comprenant, il risque néanmoins de l'être davantage qu'un autre moins susceptible. Or, qu'est-ce qu'un organisme susceptible? Avant tout, c'est un organisme non

ou insuffisamment adapté aux conditions de vie dans lesquelles il se trouve. (1922k) [Ri]

Aquest traumatisme de la inadaptació és una experiència quasi generacional en aquest món de noves condicions socials (aquest és un argument prou present a l'època d'Epstein, com es veurà al capítol següent, per exemple, amb els escrits de Walter Benjamin). Així, escrivint una ressenya d'un llibre d'Iliá Ehrenburg afirma el següent:

Longtemps nous n'avons été que des épatés. Une époque merveilleuse nous dépassait. Ce trop, nous l'encaissions mal. Si vite que nous pensions, ailleurs déjà une pensée nous précédait. Il fallait rattraper, attraper, juger et exécuter sommairement. L'imprévu à chaque instant sollicitait de nous tant de si beaux sentiments qu'à consommer toutes les passions par jour, notre rendement sensible manquait d'économie. Ces nouveautés acquises par autant de blessures, ont assez surmené notre sensibilité pour l'engourdir dans une demi-indifférence où l'inventaire, en ordre, d'un esprit nouveau est possible. (1922i, 1924)

Aquesta sensibilitat ferida la identifica Epstein en escriptors com Rimbaud, a qui considera un precursor del règim de consciència actual i qui té «une sensibilité à vif, écorchée, aiguillonnée, mordue, cuite de brûlures, envenimée» (1922k) [Ri], o Cocteau (a l'obra del qual «Le malaise en sature toutes les pages» (1921e, 968) [PhL]), a qui considera com un representant d'una primera fase de la literatura contemporània: la de l'adaptació forçosa a les noves condicions:

Il faut se refaire des habitudes qui restreindront le champ visuel. En attendant ces oeillères on voit trop de choses pour y mettre de l'ordre. La sensibilité à vif, écorchée de ses coutumes, crie, car de partout l'inattendu l'aiguillonne. Dans cette vie nouvelle tout lui est morsure, venin, caustique. Bientôt l'habitude qui huile toutes les jointures de nos vies, formera une nouvelle peau de strates protecteurs à cette blessure. Mais avant la pose de ces barrières il ya un temps de liberté cuisante où on peut attendre des idées neuves, des notations originales, des départs inattendus. (1921e, 968) [PhL])

Així mateix, quan parlava de la inquietud com a marca de la civilització, també es pot entendre en aquests termes mèdics, sobretot quan en qualifica algunes d'agudes. De nou Rimbaud li serveix d'exemple:

Il faut remarquer encore que ces régimes de conscience à forte pénétration dans le

subconscient, s'accompagnent toujours d'inquiétude et d'inquiétude aiguë, à cause de l'hypercénesthésie qu'ils développent. Une cénesthésie exagérée est toujours une cénesthésie inquiète, plus qu'inquiète, anxieuse et agitée. Là est la raison des malaises d'Arthur Rimbaud, en même temps que la raison de son génie. (1922k) [Ri]

Amb el concepte de fatiga Epstein entra directament en els conceptes de patològic i normal. La fatiga es pot entendre com una malaltia, com un estat anormal, però aleshores diríem que «tots som malalts»:

Si vous voulez, oui, nous sommes tous malades. Mais qu'est-ce qu'une maladie dont l'univers vit, qui construit l'univers, à quoi personne n'échappe? C'est une santé. La santé n'existe pas, mais il y a des santés, santés successives, qui sont des fractions de maladies, des équilibres instables sur les frontières de la pathologie. Et ces fractions ont pour dénominateur commun la fatigue. La fatigue qu'il vaut tout de même mieux dire dans sa réalité universelle et nôtre que sucer le sucre d'orge en bâton des visqueuses mythologies mortes. (1921a, 212) [PdA]

La «mitologia morta» és la de la salut com un concepte inamovible. La salut és, com tot en la teoria que veiem que desenvolupa, un element inestable i permeable:

La santé intégrale n'est qu'une imagination, comme l'idée de bonheur parfait. La santé approximative, mais normale, d'un adulte diffère de celle d'un enfant et de celle d'un vieillard. L'adulte n'est pas dit malade parce qu'il n'a plus son thymus de nouveau-né ; au contraire il le serait, et dangereusement, s'il l'avait conservé. Pareillement il ne faut point déclarer l'humanité en décadence ou malade ou en progrès parce qu'elle n'est point tout à fait aujourd'hui ce qu'elle a pu être il y a vingt mille ans. (1921a, 18) [PdA]

Une fois de plus la santé intégrale est renvoyée aux magasins des mythes. La maladie, ou la fatigue, nous berce, nous élève, nous instruit, nous permet de vivre, et de l'une à l'autre on passe, comme le pendule par la verticale insaisissable, par la santé. Une minute par jour ; un jour par an. (1921a, 182) [PdA]

La fatiga contemporània, fruit de les noves formes socials, és una fatiga quotidiana i lleugera,

afirma Epstein, que sí que reconeixeria un nivell de fatiga concret com perjudicial per a l'individu.²⁶ La manera més adequada de referir-se a la fatiga seria com una modificació de l'organisme contemporani:

Vie cérébrale et si intense qu'il est logique de prévoir des signes de fatigue intellectuelle. Il ne s'agit pas ici d'une maladie, mais d'une modification de l'organisme et particulièrement d'une modification de l'appareil le plus sensible parce que le plus complexe, le plus patent parce qu'au gouvernail de l'organisme: le cerveau, le système nerveux. Je ne veux nullement dire - tous les Max Nordau de la terre voudront-ils essayer de me comprendre? - que l'homme, et l'homme très intelligent en particulier, soit devenu un être malade, affaibli, dégénéré. Loin de là, l'homme ne m'a jamais paru si beau, ni si capable, ni si énergique qu'en ce aujourd'hui où je vis. Mais il est indéniable que l'homme ait changé. (1921e, 965) [PhL]

Aquestes qüestions d'allò normal i allò patològic van més enllà del concepte de fatiga. Es pot veure per exemple amb la idea de «natural», sobre la que a *La poésie d'aujourd'hui* escriu: «Cette question du naturel est toujours oiseuse. Tout ce qui est, est naturel, ou « naturel » n'a pas de sens» (1921a, 201). I aquesta idea es troba, per exemple, al respecte de l'amor a l'article «Amour indigent: A propos des Don Juanes». En aquest article, que sorgeix com a reacció a un llibre recent, Epstein considera de gran interès la possible identificació d'una novetat psicològica en l'amor (el dom joanisme femení), però davant de la crítica de l'autor del llibre (Marcel Prévost) a aquesta com un vici o com «anormal», escriu:

Et anormal? Je voudrais persuader un jour que l'anomalie est mère de la norme, mais la norme, anomalie vieillie, mère de la mort, mort déjà elle-même; que la pathologie est d'importance cruciale et vénérables; que si la santé se termine dans la maladie, c'est parce qu'aussi elle y commence et que, comme toutes choses, elle retourne d'où elle est venue; que rien ne naît normal, mais seulement le devient par usure, dépense, sénilité; que l'être ou le fait moyens sont ceux qui se remplacent, et l'exception ce qui ne se remplace pas; et qu'enfin

26 Per exemple, Epstein escriu:

Il faut aussi s'entendre. Un certain degré de fatigue et une certaine qualité de fatigue sont évidemment préjudiciables autant à l'intelligence qu'aux muscles ; mais cet abrutissement éphémère n'est en général pas atteint ; avant lui il existe toute une échelle de lassitudes qui suffit à la montée quotidienne interrompue par le sommeil. Cette demie fatigue est infiniment plus importante que la fatigue complète, puisqu'elle est à peu près constante quand l'autre n'est qu'exceptionnelle. Ce petit verre de fatigue absorbé tous les jours façonne davantage l'intelligence qu'une seule bonne cuite annuelle. Et puis on s'entraîne. On résiste de mieux en mieux. Ainsi la civilisation fatigante nous happe et nous complétons la civilisation pour que, mieux, elle nous morde. (1921a, 183-184) [PdA]

à bien examiner l'univers, on verrait que sans pathologie il n'y aurait pas eu d'empire, de civilisations, de progrès, ni même de sociétés; que l'anormal est cela dont la normale profite. Aussi il faut prendre garde que cette manière d'anomalie, de «vice», de «perversion» que représentent les don Juanes, peut être la source même où notre amour indigent puise son affermissement et sa santé, sa norme future. (1922n, 180)

El mateix esquema que en el cas de la fatiga s'aplica aquí a l'amor, l'error d'anomenar a un malaltia o a l'altre vici o anormal; ja que és allò en moviment que és més important i les formes estàtiques són mites (com la salut) o moviments solidificats i morts. I també l'orientació cap al futur; el que avui sembla excepció pot ser aviat norma. Aquestes paraules es veurà que són de gran importància en els escrits sobre cinema dels anys 20 i dels 40, tant pel caràcter en moviment i contrari a l'estatisme, com per l'orientació futura.

La preocupació per aquests conceptes mèdics també apareix en la seva crítica a la psicoanàlisi. A l'article «Freud ou le Nick-Cartérianisme en psychologie» afirma la necessitat de criticar-lo pel fet que la psicoanàlisi tingui pretensions terapèutiques:

Je crois que je n'aurais rien dit si la psychanalyse était sans prétentions thérapeutiques. Il est entendu que toute thérapeutique qui n'est pas complètement inefficace, ne peut être complètement inoffensive. La psychanalyse, trop particulièrement, pour un guéri (et je demande à le voir), doit faire cent malades. (1922h, 1864)

Aquesta reflexió sobre allò patològic i allò normal i sobre la medicina sortirà més cops en aquesta tesi. És un aspecte que es troba en aquests primers escrits (i on és molt important el concepte de fatiga com una suposada malaltia que de fet és una nova norma), però que tornarà a aparèixer en un dels inèdits dels anys 40: *Ganymède. Essai sûr l'éthique homosexuelle masculine*. En el context de l'homosexualitat i els discursos que li donen forma públicament, aquesta impugnació de la idea de patològic i normal té totes unes altres connotacions o urgències pel caràcter d'opressió que suposava. Aquest relació amb *Ganymède* és un exemple de relació textual –s'està indicant una persistència d'uns temes des dels anys 20 als 40– però també podria tenir un caràcter biogràfic. Considerant que aquesta opressió la va experimentar Epstein, es podria utilitzar aquesta experiència com un dels motius per entendre l'aparició d'aquesta reflexió a la seva obra escrita. Es veurà, també al capítol següent, com la reflexió sobre la patologia i la normalitat és un tema de la psico-fisiologia francesa contemporània i anterior a Epstein; és a dir, que és un discurs –la reflexió sobre aquest

binomi– comú en aquest camp.

La reflexió sobre aquests conceptes també és molt important en tots els discursos hereus del pensament de Foucault i d'un dels seus mestres: George Canguilhem (que té un estudi titulat, precisament, *Le normal et le pathologique* –1966–). Mariam Fraser i Monica Greco (2005, 17) resumeixen alguns dels elements al voltant d'aquestes nocions:

A discourse organized around notions of the 'normal' thus has the effect (and is designed to have the effect) of devaluing all phenomena that fall outside or differ from the norm, designating them as modes of being in need of correction. Normality and the normal, therefore, are concepts that represent for the purpose of intervention. The idea of the normal is intimately bound with that of a normative intention, a plan and an experience of normalization.

The normal is thus a 'dynamic and polemical' concept (Canguilhem 1989: 239) in the sense that it implies resistance and contradiction, in the form of a world outside the norm that stands to be corrected. As such, it is a concept whose political significance is great and yet not immediately obvious, because the exercise of judgement is here intrinsically coupled with that of factual, 'objective' description. In the tradition of sociological thought developed in the wake of Michel Foucault, the emergence of discourses opposing the normal to the abnormal is regarded as symptomatic of a change in the way power was conceived and exercised within European state, particularly from the late eighteenth century onwards.

Tornant a l'obra d'Epstein però desviant-se cap a la cinematogràfica, no es pot deixar d'indicar el seu interès, particularment als anys 20, pels estats malaltissos i la seva representació; per exemple en pel·lícules com *La Belle Nivernaise* (1923), *Six et demi onze* (1927), *La chute de la Maison Usher* (1928) o *Finisterrae* (1928) [Fig. 5.1, 5.2, 5.3 i 5.4].

e. Expressió social i artística

L'argument d'Epstein sobre la societat contemporània i les modificacions dels règims de consciència, no està complet sense entendre com aquestes modificacions s'expressen en la cultura de l'època. A «Variable: Ame» escriu que l'ànima canvia històricament i això es revela «par chacun des arts, des sciences et des industries» (i afegeix, seguint la seva interpretació fisiològica del psiquisme que això: «révèle à son tour et non moins palpablement des modifications de la



Figura 5.1. Deliri a *La belle Nivernaise* (1923)

Mostra d'alguns fotogrames de l'escena de *La belle Nivernaise* (1923) on el protagonista masculí delira a conseqüència de la malaltia.



Figura 5.2. Context mèdic a *Six et demi, onze* (1927)

Fotogrames de dues escenes de *Six et demi, onze* (1927), pel·lícula on un dels protagonistes (Jérôme) és metge –files 1 i 2– i que acaba amb una actuació de la protagonista femenina en un ambient hospitalari –files 3 a 5.

*Dans ce manoir
menaçant ruine,
Sir Roderick
tenait dans une
étrange réclusion
sa femme Madeline,
la dominant par
sa nervosité
tyrannique.*

*La maladie de
Lady Madeline,
femme de
Roderick Usher,
bafouait
la science
de son médecin.*

*"Sa Grâce
se sentant fatiguée
prie qu'on excuse
son absence
à table."*

*Tous les nerfs tendus,
Roderick semble
quelquer on ne sait
quel signe.
Le moindre bruit
l'exaspère*

*"Que votre sollicitude
me touche,
mon seul ami.
Mais prenez aussi
soin de vous-même.
Quelques pas
de promenade
vous feront du bien
avant le repos."*

*Une curieuse hérédité
voulait que chacun
des Usher s'adonnât
avec passion à
peindre le portrait
de sa femme.*

*Tordu comme par
une tempête,
l'arbre généalogique
des Usher
menace le dernier
survivant de la race,
Roderick,
de la plus lourde
hérédité.*

*Hanté par
tous les mystères,
Roderick
avait longuement
médité les théories
du Magnétisme.*



Figura 5.3. Referències a patologies o estats nerviosos a *La Chute de la Maison Usher* (1928)

Intertítols de *La Chute de la Maison Usher* (1928) on es fa referència a malalties o estats nerviosos (amb cansament, repòs, exasperació, etc.) (files 1 i 2), així com a camps afins d'aquest discurs (l'hereditat) o a aspectes esotèrics (el magnetisme) (fila 3). La darrera fila són tres imatges dels protagonistes del fim: Roderick Usher, Madelein Usher, el metge i el visitant. Com s'ha mencionat i es veurà més endavant, part dels recursos cinematogràfics es poden relacionar amb estats alterats com els de la percepció fatigada (per exemple, l'alentiment de la percepció amb el ralenti).



Figura 5.4. Ferida i infecció a *Finis Terrae* (1928)

Fotogrames de *Finis Terrae* (1928) mostrant el principal element narratiu de la pel·lícula: la infecció del dit d'un dels protagonistes. [veure més endavant –fig. 6– per una representació de l'escena del deliri]

physiologie humaine»). En aquest sentit també els seus interessos són amplis, com es veurà. Evidentment, una part important de la seva reflexió s'orienta cap a la literatura que és, segons escriu a «Le Phénomène littéraire», un «graphique de la sensibilité humaine,» expressant aquests canvis com un penell indica d'on bufa el vent sense poder-lo dirigir (també es pot relacionar aquesta expressió amb tot l'arsenal de tècniques de notació i registre de les ciències fisiològiques del moment –se'n parlarà al capítol següent a propòsit de Marey i el seu «mètode gràfic»–, amb el que Epstein vincula el cinema, com es veurà).

La literatura de masses, el que anomena «subliteratura», té aquest caràcter expressiu dels canvis socials. Així a les primeres pàgines de *La poésie d'aujourd'hui* s'hi interessa com una literatura provinent de la literatura tradicional popular però alhora diferent, ja que ha estat la instrucció universal la que n'ha creat el públic (1921a, 7). Una diferència entre la tradicional i la de masses és l'aparició en la segona del «final feliç» que denota un canvi fisiològic històric:

Aujourd'hui les romans sinistres deviennent assez rares. La civilisation, comme on aura l'occasion de le répéter, après avoir diminué les énergies de son aristocratie, finit par atteindre aussi celles de la masse. Le peuple se détourne du miroir plus sincère mais plus mélancolique. La force lui manque pour, à la fois, et vivre ses déconvenues et les considérer, c'est-à-dire les revivre, sans compensation. Il prend plaisir et cherche des encouragements dans l'idée d'un bonheur à venir, terme de toutes ses déceptions. Le dénouement heureux envahit sa littérature et rend banales des tragédies dont le tragique absolu faisait toute la valeur. Premier symptôme d'un épuisement physiologique comme en connurent sans doute toutes les espèces, et qui est si général qu'il n'y a pas à le tenir pour pathologique. (1921a, 11-12)

La literatura contemporània en les seves formes més noves (Rimbaud, Cendrars, Cocteau, etc.) havia estat diagnosticada per Epstein com presentant «un quadre de fatiga intel·lectual en grau lleuger» ja que es basava, en part, en donar expressió a aquest estat mental en el qual el subconscient s'apropa molt a la consciència. Rimbaud anticipava aquest estat mental «et, en même temps, l'expression littéraire de ce régime» (1922k) [Ri].

Les expressions d'aquest estat mental (pla únic de consciència, etc.) constituïen els elements nous que permeten revivificar l'emoció estètica, que es trobava, com a reflex que és, exhaurida en les formes clàssiques. I alhora el subconscient a flor de pell d'aquests autors (avantguarda d'un estat

mental cap al qual avança la societat, segons Epstein) permet incloure tot tipus d'elements de la cultura actual en l'emoció estètica. Això es veia a propòsit de Rimbaud, però també ho fan, segons Epstein, autors com Cocteau²⁷ o Ivan Goll en qui la capacitat poètica «s'applique aux choses du jour même, alors que la poésie semblait réservée jusqu'ici aux faits d'hier et d'avant» ([1922] 1998, 13) [«Lampes sur le rail»].

Un altre exemple d'aquesta relació entre elements contemporanis i emoció en la literatura contemporània són les innovacions tipogràfiques que tenen el seu origen en la publicitat:

Et le souci contemporain de sincérité fit qu'on essaya de reproduire aussi ces variations d'intensité de la vie intérieure, ajoutant ainsi à la littérature une manière de dimension nouvelle, puisque ne se contentant pas des procédés descriptifs plans, on voulait obtenir la notation concomitante de la profondeur. Et ces indications de profondeur furent données par la typographie. (...) Le mot en caractères gras ou détaché du contexte est un mot essentiel, un mot qui a frappé vivement l'auteur et qui doit frapper aussi vivement le lecteur pour que celui-ci trouve l'impression exacte voulue par le poète. L'irruption du blanc entre les mots, dans les mots, marque une pause de la pensée, sa lenteur, son hésitation et mille autres subtilités qui sont rendues par là compréhensibles. Ainsi de suite. Intelligemment employés ces procédés typographiques sont d'un grand secours pour la compréhension du texte et sa lecture rythmée à haute voix. C'est en somme le mode de composition des affiches et des réclames qui, ainsi, n'ont pas été sans influence sur la littérature, mais subtilisé, affiné, rendu producteur d'émotion esthétique. (1921g, 1222) [PhL]

Com es veurà després, Epstein mateix aplicarà part d'aquests procediments tipogràfics al seu llibre *Bonjour cinéma* (i també es veurà, al capítol següent, com la fascinació per aquestes tècniques

27 De Cocteau escriu:

Comme un prestidigitateur mondain, il mélange dans un bocal les éléments les plus disparates: morceaux de films, pans d'affiches, une tendre amitié, quelques pages du Baedeker, un lambeau de conte de fée, des vieux journaux, l'image de la Tour Eiffel, une anecdote exquise, quelques très nostalgiques souvenirs, une carte de géographie.» (1921h, 1440) [PhL]

De Rimbaud ja s'havia vist la citació on deia:

Comprendre que ces peintures idiotes, dessus de portes, décors, toile de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de enfance, opéras vieux, refrains naïfs, rythmes naïfs peuvent être et sont aussi beaux que n'importe quoi qui est beau, à condition qu'on les huile de subconscient. (1921h, 1433) [PhL]

apareix també en un autor com Walter Benjamin, amb qui les teories d'Epstein es poden relacionar pel lligam de motius i reflexions).

La pintura de Fernand Léger també li sembla expressió de la societat actual, com escriu a l'article «Léger»:

Et en usant de cette fragmentation, Léger est en plein accord avec les habitudes mentales de l'époque. Et comment pourrait-il ne pas être en accord avec elles qui l'ont fait, moulé, dressé comme tous les organismes malléables qui ont vécu à même ce monde dur. Car ce fractionnement est aujourd'hui une habitude générale de l'esprit; et plus qu'une habitude, une sorte de précepte assez vénérable, de commandement obéi partout, dans l'industrie, le commerce, la banque, la science, la librairie, l'agriculture, sous les noms de spécialisations, spécialités, spécialistes. Chaque profession se spécialise, c'est-à-dire qu'elle se fractionne. ([1922] 1974-75b, 116)

Es podria remarcar d'aquesta cita com torna a fer referència a «habitudes mentales de l'époque» i com parla d'aspectes professionals, és a dir del món del treball.

Aquesta fragmentació es veu en la representació d'objectes mecànics. En la línia dels autors literaris anteriors, es diria que Léger aconsegueix crear emoció estètica amb les noves formes mecàniques. Però en aquest text Epstein sembla dir que les formes mecàniques no tenen tanta resistència a ser poetitzades com altres elements de l'actualitat, ja que aquestes estan fetes de fragments i, com a tals, es presten a ser completats (és a dir, deixen espai per a la intervenció del subconscient). L'objecte mecànic és una creació col·lectiva:

Au contraire du nu et aussi de la plupart des objets naturels, dont les formes ne varient que dans des limites étroites et exactement connues, l'objet mécanique est une forme en perpétuelle transformation. Point de jour qu'un aspect nouveau de la machine n'apparaisse. A cette création ininterrompue collaborent quotidiennement toutes les usines, tous les laboratoires de la terre. Ouvrez ce catalogue d'opticien, cette revue de métallurgie, chaque photo est le portrait d'un monstre imprévu. L'interprétation de l'objet mécanique ne transgresse donc pas si facilement les limites du vraisemblable, limites auxquelles le gros des spectateurs et même, il faut le dire, beaucoup de spectateurs avertis, se cramponnent désespérément. Dans le domaine mécanique, le vraisemblable, en s'approchant de

l'invraisemblable, s'approche du vrai. ([1922] 1974-75b, 117)

Léger portaria aquesta creació col·lectiva més enllà, no copiant formes mecàniques sinó imaginant-ne de noves, fins arribar a éssers humans mecànics:

Fuyant la copie de la mécanique, il compose une mécanique d'imagination. Alors il crée des machines vivantes, sensibles, caractérisées; ces ogres automates, plésiosaures roulant sur billes, tarasques, surnoisés, une descente de Martiens à thorax cuirassé d'insecte, dans le bouge de la terre. Alors il crée, par contagion, des hommes machinisés, tubulaires, huilés, carrossés et, en un mot, vrais Adams pour l'Ève future de Villiers. ([1922] 1974-75b, 118)

Com s'anirà veient, aquesta idea dels autòmats o els robots, serà un motiu que apareix en Epstein a propòsit del cinema com un «cervell de metall» o com un «robot paranoic», totes dues caracteritzacions que es veuran més endavant. La referència a Villiers de L'Isle-Adam i la seva novel·la *L'Eve Future* (1886) lliga aquestes qüestions amb una cultura finisecular de la qual Epstein en formaria part en tant que hereu, ja que escriu als anys 20.

Un altre element cultural en el qual Epstein llegeix símptomes socials (és a dir canvis psíquics i orgànics fruits de canvis històrics) és en la literatura paracientífica. Aquesta manifestaria una capacitat d'aplicar una visió sentimental (segons la seva terminologia) a la ciència, que no es donava en èpoques anteriors:

Les générations moins émues qui nous ont précédés, avaient la lyrosophie beaucoup plus faible, plus lente, témoignage d'un subconscient bien cloîtré et tranquille; les mots intelligibles n'y devenaient sentimentaux que très à la longue. Aujourd'hui l'émotion pouvant être attachée à un mot n'a plus besoin de tant de recul; elle s'applique aux mots du jour même. Toute la littérature paracientifique, parapsychologique, paramédicale, en témoigne, et ce livre même dans une certaine mesure. C'est ça vraiment qui est la poésie d'aujourd'hui. (1922a, 172-173)

A *Bonjour Cinéma* Epstein (1921b, 40) citarà un llibre amb el títol d'*Experiments on telergy* (1917) que es podria assignar a aquest camp, ja que és un llibre sobre la transmissió de l'acció o del pensament a distància. Aquest és un tòpic que tornarà a sortir en aquesta recerca i que, en el cas del cinema dels anys 20, ha estudiat Emmanuel Plasseraud (2011) al llibre *L'art des foules* –i que

resumeix en relació amb Epstein en un article més recent [Plasseraud, 2016])

2.2.3. El futur: lirosòfia

La tercera i darrera part de la teoria fisio-psico-sociològica del primer Epstein seria la que té a veure amb el futur. La seva teoria de la subjectivitat emfasitza els processos del subconscient i la cara orgànica d'aquest. La lectura de la societat contemporània la fa, en conseqüència, adreçada a veure com es produeixen canvis en la subjectivitat; com les formes del treball, la tecnologia, etc. alteren els règims de consciència. El darrer punt s'orientaria ja no cap a la identificació de la situació actual sinó cap a l'especulació de les formes futures. Aquesta part és la menys definida de tot l'argument i, de vegades, té un component quasi esotèric. Si en els camps anterior es podrien discutir les argumentacions que fa, aquí més aviat trobaríem que falten explicacions, però això, com es veurà, ho reconeixen els mateixos texts.

És en el pensament sobre el futur que la paraula lirosòfia apareix. El neologisme que crea Epstein es refereix, evidentment, a un coneixement líric. Però no es tracta d'un rebuig de les formes de la ciència o la raó, sinó d'un reequilibri; una barreja de tots dos:

Cette éruption produit un état mental où le domaine affectif et le domaine raisonnable empiètent l'un sur l'autre, s'enchevêtrent, se confondent. L'intelligence est alors sentimentale et raisonnable presque à la fois, bi-logique, bicéphale, hermaphrodite. La fécondité de cet hermaphrodite donne le jour à une petite fille. Cette petite fille s'appelle lyrosophie. (1922a, 66-67) [Ly]

L'homme a commencé par sentir; il a continué par comprendre. Il ne peut s'arrêter là, parce qu'il ne peut pas s'arrêter du tout, sauf dans l'inertie de la mort. D'autres lui ont proposé alors de sentir avant de comprendre, ce qui est, en somme, très ordinaire. Personne ne lui a proposé de comprendre avant de sentir, ce qui est impossible. Je l'invite à développer toute son activité, à jouir en même temps de ses deux grandes facultés, à sentir et à comprendre simultanément. Voilà la lyrosophie. Et sur les deux mondes que vous avez travaillé à construire l'un de sentiment, l'autre de raison, je construis le mien, à la fois de raison et de sentiment. Cette nouvelle figure de l'univers, au-dessous des deux autres, est la figure lyrosophique. (1922a, 127-128) [Ly]

Si la lirosòfia és aquest reequilibri entre raó i sentiment (consciència i subconscient, també es podria dir) al que ens porta el món actual; com serà en concret aquest món futur lirosòfic, Epstein es veu incapaç de definir-ho:

L'esthétique à venir, je l'entends, moi, comme lyrosophie, c'est-à-dire l'espèce nouvelle de connaissance, naissant aujourd'hui du flanc de la science, sa mère, laquelle mourra de cet accouchement. Mais ce qu'au juste sera cette lyrosophie, demain reine du monde, si fort que je m'efforce, je me reconnais incapable de mieux le dire; je ne le sais pas; personne ne le sait encore, comme personne ne savait à la naissance de Pasteur ce que serait la pathogénie microbienne, ni à la naissance du Christ ce que serait le christianisme. Ce que je sais, c'est qu'elle existe, cette lyrosophie, et j'ai voulu dire qu'elle existe et comment elle existe, en attendant qu'on puisse dire comment elle sera. (1922a, 219) [Ly]

Als escrits d'Epstein, el futur s'utilitza com un horitzó de canvi epocal. Està convençut de trobar-se a les portes d'un canvi de paradigma de coneixement i concepció del món, fruit dels canvis orgànics i dels reequilibris dels règims de consciència, un que substituirà a la ciència, com la ciència va substituir a la religió.

Il faut se rendre compte que l'époque présente pourrait non seulement apporter son esthétique particulière, une esthétique discernable dans quelque cinquante ans, mais encore apporter l'esthétique générale dont nous ne savons encore presque rien, et telle, cette esthétique générale, qu'elle succéderait, après les excommunications d'usage, à la science générale comme celle-ci succéda à la religion générale. (1922a, 161-162) [Ly]

És interessant remarcar com Epstein insisteix en el futur, perquè és una constant del seu pensament. Hi ha en els seus escrits (tant d'aquesta època com posteriors, com es veurà quan es parli dels escrits dels anys 40) una insistència en afirmar allò que vindrà, en utilitzar-ho com un argument a favor de la seva reflexió. És en aquest sentit que l'alè utòpic es bàsic als seus escrits; la seguretat en un món que s'apropa inexorablement. Des d'un punt de vista d'escriptura, les metàfores del futur que utilitza són especialment riques:

La conscience, c'est-à-dire deux et deux font quatre, je pense donc j'étais, n'est donc pas autant qu'on le croit, idole souveraine. Flamme froide, aurore à peine et gelée encore, d'un soleil montant. Alors que la terre froidit, l'autre feu couve ses promesses, cuit et recuit les

règnes du coeur. (...)

Au ciel mental, les révolutions cardiaques règlent un calendrier supérieur. Regardez l'avenir enveint de poésie comme de souveraine obésité un roi de Pologne. (1922o, 338) [CdR]

Et peut être, en vérité: n'y ait-il point encore eu d'art qu'à l'état de prédisposition, d'esquisse, d'embryon ou d'effort échoué; peut-être n'y a-t-il pas encore eu d'art comme il n'y a pas eu de bonheur, sauf à venir dans les tarots cartomanciens; peut-être la fleur dont l'art sera le gynécée mûri, fruit brûlant, éclôt-elle seulement ses premières feuilles, une tous les mille ans, pour de très futures civilisations? (1922o, 329) [CdR]

C'est un horoscope à faire. Je cherche les signes de ce zodiaque. (1922a, 111) [Ly]

Un dels texts més particulars i diferents del primer Epstein (1922o) és «Coeurs de René». Aquest text està adreçat a la personalitat romàntica (en el sentit d'una voluntat sense objecte, que es sap insaciable i ja no busca satisfer-se; per tant a un règim de consciència diferent del lirosòfic, donant a entendre així que la cosmogonia d'Epstein podria contenir diferents personalitats i diferents futurs) i té un caràcter més esotèric que els altres. En ell la descripció d'un món futur contrasta amb la dels altres texts per seu caràcter quasi místic i per l'aparició del dolor (un concepte sobre el que Epstein sempre va pensar):

Nous ne sommes pas mûrs. La matière aura eu ses contagions microbiennes dit-on. Aux jours de l'art, l'idée se communiquera, incurable dans les pestes. La folie des martyrs et des croisades, le plaisir de mourir et de tuer, la panique des tremblements de terre et ce qu'on imagine de la peur du déluge ou de l'Atlantide effondrée, ne sont rien. A force de pensée tout nom sera devenu une chose et le néant même: concret. Déchirant un million de coeurs souffrants, irréparable l'art éclatera comme le point le plus aigu de la douleur, comme éclata parmi les hommes en route contre Dieu, au plus haut de la spirale l'atroce confusion des langues de Babel. Comme aux Juifs, entre les nuages, le visage d'un Dieu apparaissant, gros plan désespéré. (1922o, 330)

Tot i no ser significatiu de l'argument global, val la pena citar-ho aquí perquè permet veure un revers en aquesta visió d'un món futur lirosòfic o estètic. Els «dies de l'art» dels que parla aquí tenen un caràcter dur, que reapareixerà en els escrits inèdits dels quals es parlarà al darrer capítol. En un d'aquests apareixerà un passatge molts semblant parlant de màrtirs i del no-res (al capítol «Le

cirque des vains martyrs» de *L'autre ciel*). I també es veurà com el dolor és un motiu que va apareixent a la seva obra tant per parlar de cinema, com per altres temes –incloent un estudi que va quedar en forma de projecte sobre el sadisme i el masoquisme, que es referenciarà al capítol 4. Evidentment, també interessa d'aquesta cita com «le visage d'un Dieu» apareix en «gros plan désespéré», ja que és una referència cinematogràfica i a un procediment, el primer pla, sobre el que Epstein tenia particularment interès.

2.3 Projectes inacabats i documents d'arxiu

El que s'ha recorregut fins aquí és la teoria que subjau i lliga els diferents texts no cinematogràfics del primer Epstein. A aquesta obra publicada, s'hi poden afegir, no obres inèdites com passarà més endavant, sinó alguns projectes inacabats i documents d'arxiu. El fet que els projectes dels quals es parlarà a continuació quedessin inacabats és fruit, en part, del pas d'Epstein al cinema. Després de publicar dos llibres sobre literatura i filosofia i publicar a revistes internacionals sobre temes diversos, Epstein es centrà en el cinema i és segurament per això que *Esculape* i *Psyché* no es van desenvolupar.

2.3.1. *Esculape* i els projectes inacabats

Entre la bibliografia d'Epstein d'aquests anys es troben alguns projectes inacabats, tant publicats parcialment com completament inèdits. Dos dels articles per a *L'Esprit Nouveau* havien de tenir una continuació que es va estroncar. Així l'escrit sobre Rimbaud havia de seguir amb un capítol que estudiés la seva obra a partir dels estigmes que denoten la seva cenestèsia exagerada:

Il faut remarquer encore que ces régimes de conscience à forte pénétration dans le subconscient, s'accompagnent toujours d'inquiétude et d'inquiétude aigüe, à cause de l'hypercénesthésie qu'ils développent. Une cénesthésie exagérée est toujours une cénesthésie inquiète, plus qu'inquiète, anxieuse et agitée. Là est la raison des malaises d'Arthur Rimbaud, en même temps que la raison de son génie.

J'étudierai dans le prochain chapitre ces stigmates dans l'oeuvre de Rimbaud. (1922k) [Ri]

L'article «Variable: Ame», també a *L'Esprit Nouveau*, es presenta de fet com el primer capítol d'un projecte que sembla titular-se *Psyché* (així apareix a la part superior de la paginació). L'article s'adreçava a distingir la intel·ligència (la raó) de la consciència (el règim psíquic). El projecte

inacabat semblava adreçar-se a explicar les variacions d'aquesta consciència i la seva importància actual:

Bien plus encore que l'intelligence, cette conscience varie, et cette variation est d'une importance inestimable justement. Je le montrerai par la suite et je montrerai que cette évolution se fait, au contraire de ce que la seule apparence de certaines théories modernes pourrait faire croire, *vers plus de conscience*. Tout court à l'établir: la loi de complexité croissante, le contrôle exercé sur toute vie, les lois du langage et plus encore celles de l'écriture, l'artifice introduit dans chaque geste. (1921)

Aquests dos projectes són mostres de la preocupació d'Epstein per aquestes qüestions epicals i la importància del plantejament psíquic i orgànic.

Existeixen dos projectes més que Epstein planejava portar a terme però que no van veure a la llum. Així a l'edició de *La lyrosophie* s'afirma que es troben «en preparació» dos llibres: *Esculape* i *Erotique*. Del segon no n'hi ha cap rastre, però pot servir per argumentar la importància d'allò sensual en aquests primers escrits. Com s'anirà veient, la sensualitat és un element present en els escrits d'Epstein (es veurà a propòsit d'alguns passatges sobre el cinema) i un que pren especial rellevància en alguna de les obres inèdites (la ja mencionada *L'autre ciel*). La sensualitat forma part de la constel·lació de conceptes que s'agrupen al voltant del cos humà (com també en forma part la fatiga), un motiu bàsic en l'obra d'Epstein com es vol argumentar en aquesta recerca.

Esculape ja s'havia anunciat dins de *Bonjour cinéma* com una «Anthologie des science biologiques et médicales» en 2 volums. D'aquest projecte en queda un document al material d'arxiu conservat a la Cinémathèque française: un esborrany del pròleg (EPSTEIN228–B59)²⁸. Aquest escrit utilitza nombrosos fragments de *La lyrosophie* i de l'article «Nous Kabbalistes,» de tota manera no és tant interessant el text en sí com el que explica del projecte. *Esculape* havia de ser una selecció de fragments d'escrits mèdics i de biologia. No pretenia fer, segons explica, ni un tractat per professionals, ni un de vulgarització, ni una obra literària sinó tractar aquestes ciències com la història de les religions tractava la religió (cita com a exemple o model del seu títol l'estudi d'història de les religions de Reinach: *Orpheus*); com una mitologia:

²⁸ Els documents del fons Jean i Marie Epstein de la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française tenen aquesta classificació; fa referència al fons, número de document i la capsa. Aquest esborrany inèdit s'ha publicat l'any 2019 al primer volum dels *Écrits complets* ([1921-22] 2019). Estranyament s'ha inclòs a un apartat titulat «Fictions» on es recullen diversos escrits literaris de ficció (publicats o inèdits); segurament hauria estat millor incloure'l a la secció «Articles» donat el seu caràcter assagístic.

Qu'Esculape ne nie rien, mais présente la médecine ou la biologie et leurs annexes comme une mythologie, ce qu'un jour elles seront, où l'homme en général, moyennement instruit, trouvera s'il s'en donne la peine, un nouvel aliment à SA SENSIBILITE. ([1921-22] 2019, 67)

És a dir, un plantejament de veure la ciència de fora la ciència, que era un element que a *La lyrosophie* ja reivindicava com una herència nietzscheana (sobre la influència de Nietzsche en el darrer Epstein n'ha escrit un article Chiara Tognolotti [2005b], aquesta influència ja està present als primers escrits com es veu). Que la ciència es vegi com una mitologia era una idea que Epstein creia que s'estava duent a terme com un canvi epocal, com ja s'ha vist.

Un altre rastre d'aquest projecte queda en un document d'època: el diari de Robert Guiette sobre els seus dies amb Blaise Cendrars a Paris. *Esculape* apareix mencionat en el següent fragment sobre la ruptura de l'amistat entre Epstein i Cendrars, que aquest darrer comenta en els següents termes (Guiette 1990, 52):

Ça me fait de la peine, car il m'intéressait, ce gosse, c'était un cérébral. Son anthologie de la médecine sera étonnante. Il connaît bien la médecine et les sciences naturelles et il pourrait donner de l'original, mais voilà, il se croit poète.

Esculape incideix totalment en la importància del context científic en el pensament d'Epstein i en concret de les ciències de l'organisme: la biologia i la medicina. La perspectiva orgànica i psíquica que es veia als seus escrits, podia haver tingut aquí una continuació important, com una crítica als discursos que s'hi fan.

Situar *Esculape* dins els projectes d'Epstein també apunta a la importància particular de la medicina en el seu primer pensament. En els texts que s'han vist, aquesta queda diluïda però té un paper important en el camp patològic-normal i en les derives terapèutiques (recordem, per exemple, que quan criticava Freud ho feia per la seva intenció terapèutica, veure l'apartat: «d. Patològic i normal» de la secció «2.2.2 Els canvis històrics i la relació amb els règims de consciència»). Però *Esculape* apunta cap a una importància de la medicina en sí mateixa, que retornarà en els texts inèdits. S'ha mencionat abans el cas de *Ganymède* on, com es veurà, hi ha reflexions sobre els discursos mèdics sobre l'homosexualitat. Però també hi ha haurà diferents escrits sobre medicina a un altre inèdit anomenat *Contre-pensées*. Aquests texts es tractaran al capítol quart d'aquesta tesi, però es vol

apuntar ja aquí a la continuïtat d'aquests temes. També es pot recordar que no és només un interès als seus texts, sinó que també apareix a la seva filmografia on hi ha un interès repetit pels personatges malalts i les seves alteracions –un exemple particular serien les al·lucinacions d'un dels protagonistes de *Finis Terrae* (1928) fruit d'una infecció que ja s'han mencionat [fig. 6]. Sobre la importància d'aquests personatges en la seva filmografia i en el cinema de l'època, escriu Cristophe Wall-Romana (2013, 76):

let us note that Epstein makes use of sick bodies in many of his best films, such as *Cœur fidèle* (Marie's child), *La Chute de la maison Usher* (Roderick is attended to by a physician), *Finis Terræ* (life-threatening infection), *L'Affiche* (the ill baby dies), *Six et demi onze* (Mary is cared for by one of the protagonists who is a doctor), even *Le Tempestaire*, in which the ocean is said to be in need of a 'guérisseur'. Sick or ill bodies tend to mobilize the coenaesthesia of viewers and create strong affect alignments with the sufferer and/or the caregivers. Illness is also the pretext for technical experimentation, as in Abel Gance's 1915 *La Folie du docteur Tube*, in which optical deformation objectifies the black protagonist's perceptual warp caused by a mysterious powder, and Germaine Dulac's 1921 *La Mort du soleil*, in which the movie seeks optical equivalents to a scientist's sight recovering from temporary blindness. Illness in Epstein's films acts therefore as a way of straining norms, expanding our sensorial range, and triggering correlative innovations.

2.3.2. Documents d'arxiu: una bibliografia dels anys 20

Entre el material d'arxiu d'aquesta època es troba també un document molt interessant per estudiar l'Epstein dels anys 20; una bibliografia recopilada en relació amb *La poésie d'aujourd'hui* que es conserva entre els diversos papers de la referència EPSTEIN201–B51. Aquesta bibliografia consta de 74 referències i es divideix en dos documents, potser independents ja que el format del paper és diferent, de 15 i 59 referències. La majoria de llibres i articles que conté aquesta bibliografia no es citen directament a *La poésie d'aujourd'hui*.

El primer llistat conté títols d'alguns escriptors (Jules Romains, Fernand Divoire i Georges Duhamel) i d'escrits sobre literatura contemporània que es troben en publicacions periòdiques (escrits de Guy Lavaud, Leon Moulin i René Arcos publicats a *Le Carnet Critique* i *Mercur*) i diverses referències de Ricciotto Canudo. També s'hi troben tres referències que provenen del camp científic de la psicologia i les ciències experimentals del tombant de segle. Dues fan referència a



Figura 6. Deliri a *Finis Terrae* (1928)
Fotogrames de l'escena del deliri de *Finis Terrae* (1928).

l'art i les malalties mentals, són els estudis de Vaschilde i Paul Meunier *Le sentiment poétique et la Poesie des Aliénés poètes* (La plume 1905), citat a *La poésie d'aujourd'hui* i l'estudi de Meunier sol (sota el nom de Marcel Reja) *L'art chez les fous* (Mercure ed). També hi consta un estudi de fonètica experimental sobre la versificació en alexandri (Georges Lote *L'Alexandrin Français d'après la phonétique expérimentale*, 1913-1914), que també està citat al llibre publicat.

El segon llistat és més extens i es centra exclusivament en escrits d'estètica i escrits científics. S'hi poden trobar referències a autors del segle XVII o XVIII; com el metge i filòsof francès De la Chambre (*Les Caracteres des Passions*, 1648, un llibre que tracta, entre d'altres qüestions, sobre fisiognomonia) o els anglosaxons Burke (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) i Hutcheson (*An inquiry into the original of our ideas of beauty and virute*, 1725).

La majoria de referències, però, són de texts del s. XIX i contemporanis a Epstein. Dins d'aquestes les més nombroses i les que més interessa destacar aquí són les referents a la fisiologia i la psicologia de l'època, que consten de fins a 34 referències. Val la pena citar el conjunt dels títols perquè ja donen una idea de quines qüestions es tracten en aquests escrits i com el vocabulari de la teoria de l'organisme i la psique d'Epstein que s'ha vist prové d'aquest context. Els títols relatius a fisiologia i psicologia són:

- Charlton Bastian *Le cerveau* Paris, 1888.
- Beaunis [?] *Les sensations internes* Paris, 1892.
- Binet et Henri *La fatigue intellectuelle*. Schleicher, 1898.
- Léon Dumont *théorie Scientifique de la sensibilité* 1890
- Georges Hirth *La physiologie dans l'art*. Paris, 1892.
- Luys *Le cerveau et ses fonctions* Paris 1878.
- Mantegazza *Physiologie du plaisir* Paris, 1886.
- Mantegazza *La physionomie et l'expression des sentiments* Paris, 1897.
- Mosso *La Fatigue intellectuelle et Physique* Traduction de Langlois. Paris, Alcan, 1894.
- Ribot *La psychologie des sentiments*. Paris, 1897.
- Ribot *La mémoire*
- James Sully *Les illusions des sens et de l'esprit*.
- Willem *Sur les perceptions dermatoptiques*. Bulletin scientifique de Giard, 1891, t. XXIII.

- Abramowski -citè-
- Bechterev *L'activité psychique et la vie* Paris 1907.
- Georges Bohn [?] -citè-
- Bray du beau (Paris, Alcan, 1902) [Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique]
- Brençq *Qu'est-ce que le beau? Etude théorique de Physiologie Générale* Biarritz Soulé impre. 1911.
- Dieulafé *Le rire et le pleurer* Archives de Stomatologie Janvier 1907
- Ebbinghaus -citè-
- Féré *Sensation et Mouvement*. Paris 1900
- Hüss Mathias Duval et Gley *Physiologie*
- Mairet et Florence [?] *Le travail intellectuel et les fonctions de l'organisme*. Montepplier Coulet et Paris Masson éd, 1907.
- W. Nicati *Physiologie oculaire humaine et comparée* Schleicher Frères ed. Paris, 1909.
- Nuel [?] *La vision*. Paris, 1904.
- Pillsbury *L'attention*. Paris, 1906.
- Sergi *Les émotions* Paris 1901.
- Paul Sollier *Le mécanisme des émotions*
- Paul Souriau *La suggestion dans l'art* Paris 1909
- Eugène Véron *L'esthétique*, 1904.
- Vigouroux [?] et Juquelier *La contagion mentale*
- Warrains *Le logique de la beauté*. Revue de Philosophie 1905
- Dr Waynbaum [?] *La physionomie humaine*, Alcan, 1907.
- Woodworth *Le mouvement*. Paris, 1903

Tot i que sigui d'una manera superficial, la mera lectura dels títols d'aquestes obres ja permet entendre que les idees d'Epstein provenen, en part, d'aquest context científic i del seu vocabulari. Que la fisiologia i la suggestió s'apliquen a l'estudi de l'art i que l'estudi de la fatiga o de l'activitat psíquica són conceptes comuns en aquest moment històric. En un apartat posterior es tractarà amb més detall el context propi d'aquests texts: els estudis de medicina i psicologia a França al tombant de segle. Ara serveixen com a evidència de la importància de les fonts científiques per a la teoria d'Epstein i del seu ús (o com a mínim coneixement) de fonts primàries.

3. El cinema als primers escrits de Jean Epstein (1921-1928)

Si entre 1921 i 1922 Epstein desenvolupa en textos heterogenis la teoria que s'ha recorregut, també és l'any 1921 quan comença a escriure sobre cinema, encetant així la branca principal de la seva obra escrita publicada. De fet, el cinema ja apareix en alguns d'aquests texts que s'han mencionat, ho fa com exemple d'algunes argumentacions i també sota la forma d'un capítol sencer al seu primer llibre (el capítol «Le cinéma» a *La poésie d'aujourd'hui*). Quan Leblanc (1998, 25) diu que «la particularité d'Epstein est de commencer à penser le cinéma à partir de la poésie littéraire, et non à partir du cinéma», això es pot dir tant en un sentit literal de publicació com en un de constituir-ne el pensament de base. Per motius de claredat en l'exposició, aquestes referències al cinema als escrits no cinematogràfics s'exposaran en aquesta secció amb la resta de texts sobre cinema. Així es pot copsar les idees del primer Epstein al voltant del cinema i com s'entortolliguen amb la teoria fisiològica, psicològica, social i estètica que s'ha exposat.

Els texts pròpiament cinematogràfics consten de diversos articles, publicats majoritàriament a revistes de cinema, i de dos llibres –*Bonjour cinéma*, 1921, i *Le cinématographe vu de l'Etna*, 1926–, estructurats a partir d'articles ja publicats però que, pel fet d'estar agrupats i pel disseny i l'aparell gràfic dels llibres, adquireixen una altra entitat. Com s'ha dit, a partir de 1922 Epstein comença també la seva carrera de director i alguns dels articles parteixen de la seva experiència fílmica o expliquen detalls d'aquesta. També cal recordar que la divisió cronològica d'aquest capítol arriba fins a 1928, atès que és aquell any que Epstein filma a Bretanya, en una experiència que es pot considera que obre un altre període a la seva obra. Si la secció anterior acabava a 1923 és perquè els escrits no cinematogràfics només es donen en aquest breu període de tres anys.

En aquest sentit, aquesta investigació planteja una unitat de treball diferent d'altres estudis sobre Epstein. Liebman centrava la seva tesi doctoral en el període 1920-1922 (1920 pensant en termes de redacció, no de publicació, ja que comença a publicar l'any 1921) i afirma el caràcter fonamental dels escrits sobre cinema d'aquest període: «Epstein continued to write about film regularly until the first years of the sound cinema, that is, approximately until 1931. In the texts he published after 1922, however, he did little more than elaborate upon or refine ideas that he initially proposed in his earliest books and essays» (Liebman 1980, 189).

Ampliant aquest període, però, es pot insistir en alguns d'aquests refinats i en com apareixen altres matisos. La divisió que s'ha adoptat en aquesta tesi és també la que estructura la publicació en curs

dels *Écrits complets*. Els volums publicats l'any 2019 són el volum 1 i 2 de l'edició i es dediquen respectivament als anys 1917 a 1923 (incloent només els escrits no cinematogràfics, amb inèdits) i als anys 1920 a 1928 (incloent només escrits sobre cinema; aquest volum comença l'any 1920 per la inclusió del text d'una conferència).

En les pàgines següents s'establirà una estratègia similar a l'anterior, intentant exposar les idees comunes subjacents que s'extreuen dels textos. En aquest cas, el caràcter breu i autònom de cada text no fa necessària una exposició resumida prèvia dels arguments de cada referència. Només caldria explicar breument, abans de passar a l'exposició dels seus arguments, el caràcter gràfic particular de *Bonjour cinéma* i, en menor mesura, de *Le cinématographe vu de l'Etna*.

3.1 Aparell gràfic de *Bonjour cinéma* i *Le cinématographe vu de l'Etna*

Bonjour cinéma es una barreja de textos literaris i assagístics. Els textos literaris prenen la forma de poemes («Séances continuelles», «Aller et retour», «Vers l'écran», «Ecran», «Deuil» i «Litanie des Photogénies») i d'una breu prosa que reprèn i resumeix l'estil de narració d'un episodi de serial de diari («Le 14eme épisode»). També es troben al llarg del llibre diverses composicions tipogràfiques quasi en forma de cal·ligrames [fig. 7]. Algunes componen una frase si s'ajunten les de diferents pàgines («Les personnes qui n'auraient pas assisté / au début de la séance peuvent rester / pour voir le complément du programme.») i d'altres referencien noms d'actors amb jocs de paraules («The Hayakawas», «Jazzimowa», «Chas Ray Chaplin», etc.). L'aparell gràfic inclou també diverses il·lustracions; algunes en forma de cartell cinematogràfic i d'altres únicament de dibuix. La composició gràfica del sumari és molt remarcable, ja que està estructurat com un programa cinematogràfic, en el qual les proses del llibre («Le 14eme épisode» i els assaigs «Le sens 1 bis», «Grossissement» i «Ciné mystique») prenen el lloc de les pel·lícules i els poemes el de les peces d'orquestra entre pel·lícula i pel·lícula. Aquest fet és molt interessant perquè recorda com, des del punt de vista de l'exhibició i per tant de l'espectador, el cinema era, encara en aquella època, un programa heterogeni on es combinaven diferents pel·lícules i elements no cinematogràfics. El caràcter de muntatge del cinema no es refereix únicament a la forma de la pel·lícula (el muntatge dels plans) sinó també al muntatge en l'exhibició, a ser un espectacle fet de peces diverses (una característica encara més important en les dècades anteriors i també important per entendre la caracterització d'aquell cinema com un «cinema d'atraccions»). Els dibuixos i la composició gràfica del llibre es deuen a Claude Dalbanne, amic d'Epstein a Lyon que també col·laborava a la revista *Promenoir*.

<p>RAYMOND LULLE Livre de l'Ami et de l'Aimé Un vol. in-16 raisin 6 fr.</p>	<p>PAUL JÉROBOAM Un vol. in-16 ca 6 fr.</p>	<p>BLAISE CENDRARS LA FIN DU MONDE FILMÉE PAR L'ANGE N.-D. <i>Aquarelles et dessins de Fernand Léger</i> 1.200 exemplaires in-4^e raisin, sur vélin fort Lafuma, ornés d'aquarelles reproduites au patron (26-1225) 20 fr.</p>
<p>DURANTY La Cause du Beau Guillaume Un vol. in-8 couronne 8 fr.</p>	<p>JEAN EPSTEIN MOÏSIE D'AUJOUR-D'HUI UN NOUVEAU D'INTELLIGENCE Un vol. in-16 jés 8 fr.</p>	

<p>JEAN COCTEAU Carte Blanche. Un vol. in-8 oblong, tiré à 2.000 exemplaires (Collection des Tracts). Net. 6 fr. La Noce massacrée. 1. - Visites à Maurice Barrès. Un vol. in-8 couronne 4,50 Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique. (Collection des Tracts). Un vol. oblong 4 fr.</p>	<p style="text-align: center;">PROGRAMME</p> <p>PREMIÈRE PARTIE</p> <ol style="list-style-type: none"> Orchestre, Séances continuelle LE 14^{ME} ÉPISODE Orchestre, Aller et Retour. LE SENS 1^{BIS} Orchestre, Vers l'écran. Orchestre, Ecran. <p>ENTRACTE</p> <p>Mise en scène Claude Dalbanne</p> <p>DEUXIÈME PARTIE</p> <ol style="list-style-type: none"> Orchestre, Deuil. Orchestre, Litanie des Photographies. Grossissement CINÉ MYSTIQUE <p>BONSOIR</p> <p>Mise en scène Claude Dalbanne</p> <p>~~~~~ THIS PROGRAMME IS SUBJECT TO ALTERATION ~~~~~</p> <p>LOUIS DELLUC LA JUNGLE DU CINÉMA ROMANS Un volume in-8 couronne 7 fr.</p>	<p>ROBERT-LOUIS STEVENSON L'Île au Trésor Un fort vol. in-8 couronne 7 fr. LE MAÎTRE DE BALLANTRAE Un vol. in-8 cour. 7.50 Les Gais Lurons Un vol. in-8 cour. 7.50 Dans les Mers du Sud 1. Les Marquises et Les Palmotos 2. Les Gilberts 2 vol. à 6 fr. 12 fr. LES VEILLÉES DES ÎLES Un vol. in-8 cour. 7 fr. JOSEPH JOLINON LE JEUNE ATHLÈTE Un vol. in-8 cour. 7 fr. PIERRE BONARDI Le Visage de la Brousse Un vol. in-16 raisin 5 fr.</p>
---	---	---

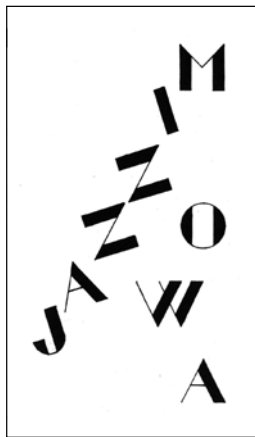
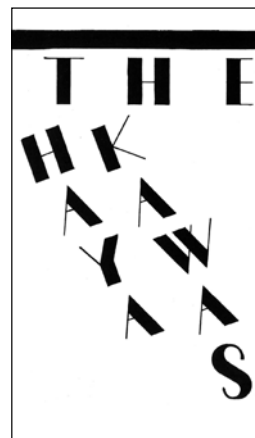
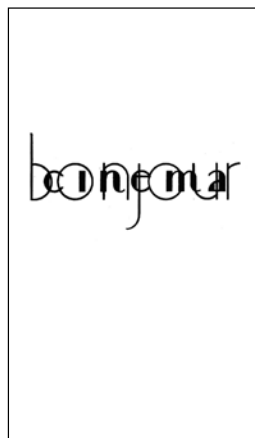


Figura 7. Aparell gràfic de *Bonjour Cinéma* (1921)
 Aparell gràfic de *Bonjour Cinéma*, inclosa la doble pàgina de l'índex que imita un programa cinematogràfic.

LOS ANGELES
POUR VOUS
EMANATION
ET URGENT

SENSATIONNEL
SENSATIONNEL
SENSATIONNEL
SENSATIONNEL
SENSATIONNEL

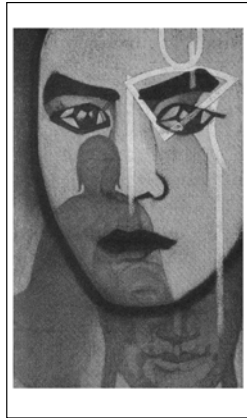
"HEROS D'EST"
... MAIS UN HOMME VEIL
LAIT SUR LA PRINCESSE
JACQUELINE. C'EST LAI
DIT A L'ETANGER QUI
APPORTA LA MORT ET LE
DESPOUVRE. - LES
POISSONS ENVELOPES
DE SOLI SERVENT
A FAIRE KARATE...
SUPERBE
D'AMOUR
Drame

SUPREME
PERLE
NAZIMOVA
CHAMPAGNEE

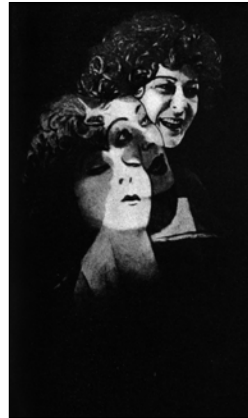
MOURIR DE RIRE
YACOBOND
SOLDAT
POPPIER
VIOLONISTE
CHARLOT
ROI FRISE
ET SI TRISTE
VOYAGE
PATINE
FAIT UNE CURIE
JOUER CARMEN
S'EVADER
ET HENRI UNE VIE DE CHIEN
MOURIR DE RIRE

JEUNESSE
ET CHARLES
RAY
DANS
HOME
SWEET HOME

DOUGLAS-SPORT
SEDUIT
GROISIERE
AUX ILES DU SALUT
\$5000
Y COMPRIS LE NAUFRAGE ET LES
FIANÇAILLES A LA NAGE



NAZI
NAZI
NAZIMOW
NAZIMOWA
TOURNE
OH



TOURNE
POUR
LA
METRO



↓
MAKE
BELIEVE

AMERIQUE

MARGUERITE

BONSOIR

MERCI

Aquest aparell gràfic contribueix al caràcter excepcional del llibre i a la seva proximitat amb moviments d'avantguarda de l'època. Fet que introdueix un caràcter lúdic a *Bonjour cinéma*, que podria semblar poc adient si es pren com un llibre teòric. Com explica Liebman (1980, 192):

Although the graphic elements vividly convey the exuberant quality of Epstein's affection for the cinema, they contribute, as well, to an air of parody that prevails throughout the volume. The impression of frivolity is heightened by the inclusion of a number of «ciné-poems» celebrating matinee idols such as Douglas Fairbanks or Hayakawa. (...) Although these short texts and graphic elements invoke such issues as advertisings and the mythic stature of the stars which are rarely considered by film theorists, their inclusion in a work of film theory is puzzling. At best, they seem playful digressions rather than substantial contributions to a theory of cinema.

La gosadia gràfica de *Bonjour Cinéma* no es repeteix en cap més escrit d'Epstein, però a *Le cinématographe vu de l'Etna* encara es poden trobar algunes il·lustracions dins el text [fig. 8]. En aquest cas són fotografies de la filmografia d'Epstein (fotos de rodatge i de plató), algunes d'elles composades dins el text de manera contundent (una figura humana aguantant-se el cap amb les mans a una taula servida com un banquet... excepte que el cap s'ha retallat i que el buit coincideix amb el plec entre pàgines). Les fotografies semblen exemplificar les idees sobre l'animisme cinematogràfic que es veuran a l'apartat següent i que són particularment importants en aquest llibre.

El que és interessant recalcar, més enllà de l'interès gràfic en sí que indiscutiblement tenen, és com aquesta gosadia gràfica no es troba a les altres publicacions contemporànies d'Epstein. Ni *La poésie d'aujourd'hui*, ni *La lyrosophie* contenen cap tipus d'il·lustració. Es podria dir, per tant, que és el canvi de tema, el fet d'escriure sobre cinema, el que el porta a utilitzar això. Es veia una mica més amunt com destacava que el joc tipogràfic formava part dels recursos de la literatura contemporània per expressar la vida moderna i la vida psíquica i com aquests jocs estaven inspirats per formes com els cartells publicitaris. *Bonjour cinéma* s'inscriu plenament en aquesta idea. Per parlar de cinema, no li basten únicament els mots; necessita crear un aparell gràfic que també expressi què és el cinema.

En aquest sentit, és important remarcar que aquest aparell gràfic insisteix sobretot en l'experiència de l'espectador (el programa que recrea el sumari, els cartells i també l'amor a les estrelles) més que

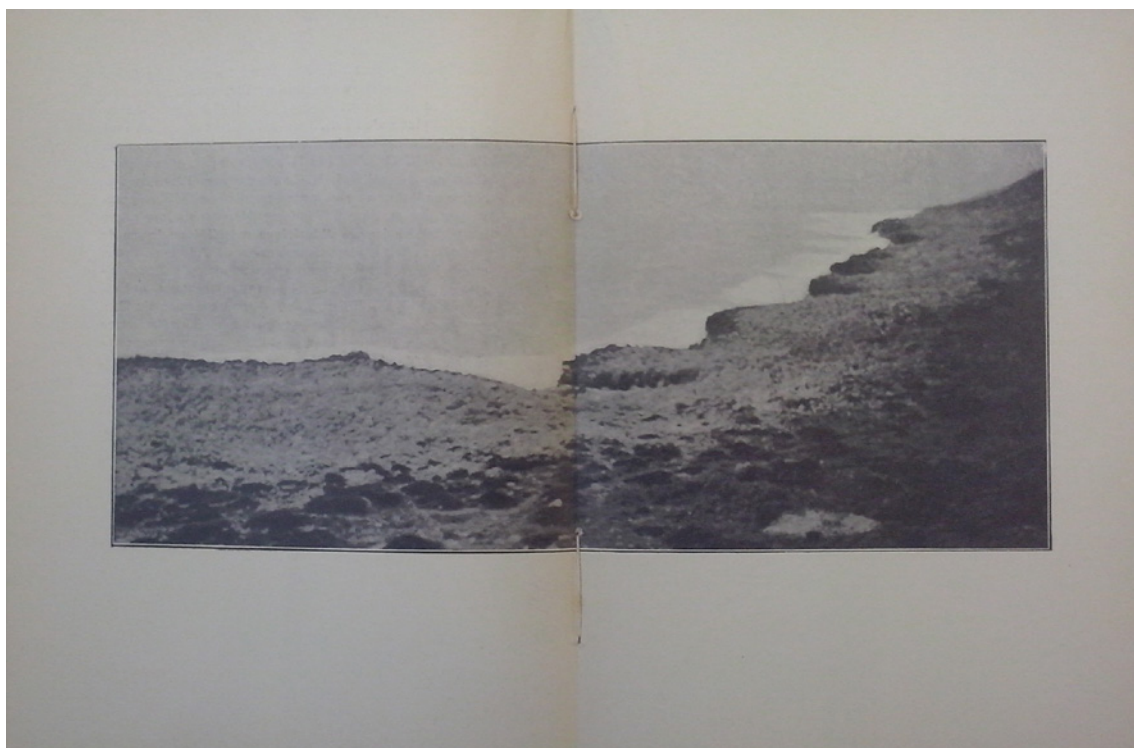
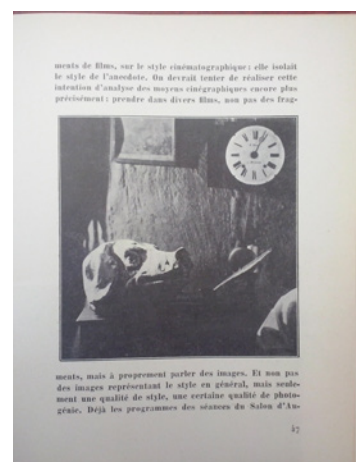
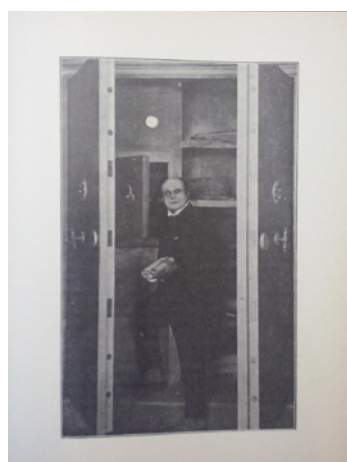
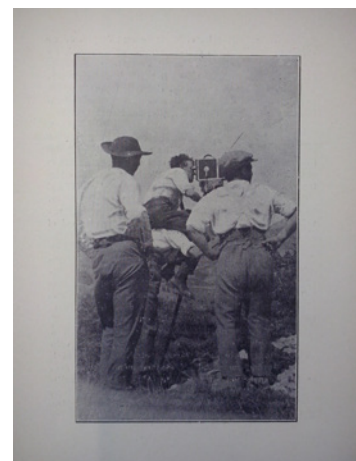
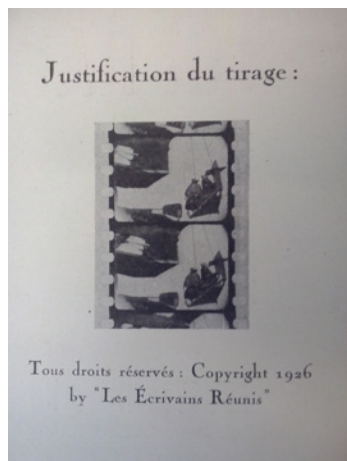
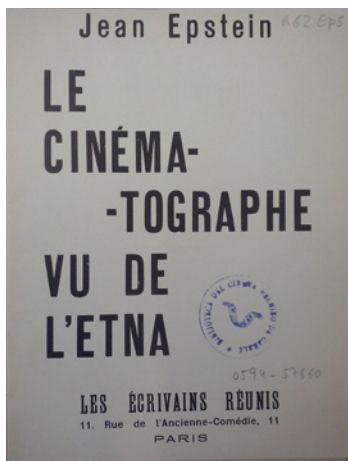


Figura 8. Aparell gràfic de *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926)

Aparell gràfic de *Le cinématographe vu de l'Etna*. Les imatges corresponen a: dos fotogrames de *Coeur fidèle* (1923) (imatge 2), una fotografia de rodatge de *La montagne infidèle* (1923) (imatge 3), fotografies de plató de *Le Lion des mogols* (1924) (imatges 4, 5, 8 i 9 [següent pàgina]) i dues imatges sense identificar (imatges 6 i 7).

apparence de vie à tous les objets qu'il désigne. Plus un langage est primitif, plus cette tendance animiste y est marquée. Il est inutile de souligner à quel point la langue cinématographique est encore primitive dans ses termes et dans ses idées; il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'elle sache prêter si intense aux plus morts des objets qu'elle se trouve avoir à dépeindre. Elle a été souvent ré-
pétée
que
les frag-
les plus
volver



dans un tiroir, une bouteille brisée à terre, un œil circulerait dans l'iris, s'élèvent par le cinéma à la dignité de personnage du drame. Etant dramatiques, ils paraissent vivants, comme étant situés dans l'évolution d'un sentiment.

J'irai même jusqu'à dire que le cinéma est polythéiste et théogène. Ces vies qu'il crée, en faisant surgir des objets des ombres de l'indifférence aux lumières de l'intérêt dramatique, ces vies n'ont guère de rapport avec la vie humaine. Ces vies sont pareilles à la vie des amulettes, des grigris, des objets menaçants et tabou de certaines religions primitives. Je crois que si l'on veut comprendre



comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, la crainte, l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre à l'écran leurs vies mystérieuses, muettes, étrangères à la sensibilité humaine.

Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et des êtres, le plus grand bien avant la mort: la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut: la personnalité.

et qui consiste à expliquer une première fois au spectateur, avant l'image, ce qu'il va voir dans cette image suivante, puis à le lui expliquer une deuxième fois, après, au cas où il n'aurait ni vu, ni compris. Certes, la suppression du titre a eu sa valeur de procédé nouveau, non pas complet en soi, mais utile, parmi d'autres. Et considérer



soi, mais utile, parmi Lupu Pick, qu'il faut comme le maître du film sans titre, nous a montré, la saison dernière, une manière de perfection cinématographique, je veux dire « La Nuit de la Saint-Sylvestre », peut-être le film le plus film qu'il ait été donné de voir, dans l'ombre duquel fut aperçu pour la première fois cinématographié un pôle des passions

humaines. Et la théorie qui est à la base du film sans titre est évidemment logique: le cinéma est fait pour narrer avec des images et non pas avec des mots. Seulement il ne faut jamais aller au bout des théories; leur extrême pointe est toujours leur point faible où elles cèdent. Car on ne saurait nier que la vision d'un film absolument privé de titres est, pour des raisons physiologiques, déprimante; le sous-titre est avant tout un repos pour l'œil, une ponctuation pour l'esprit.



Un titre évite souvent une longue explication visuelle, nécessaire mais ennuyeuse ou banale. Et s'il fallait se limiter au film sans titres, combien de scénarii pourtant beaux deviendraient irréalisables! Enfin il y a de nombreuses indications que je crois encore plus discret de donner par un texte que par une

no pas de qui fa cinema (i de fet, Epstein encara no havia rodat cap pel·lícula). Per tant, serveix d'argument per insistir, com es veurà més endavant, en la importància que té per a Epstein reflexionar sobre l'espectador i les seves reaccions durant l'experiència cinematogràfica. Així com ens recorden que aquesta experiència no inclou només les pel·lícules, sinó tota la institució cinematogràfica. Com explica Liebman (1980, 197):

The collage advertisements, the drawings and poems help to suggest the size, complexity, and vitality of cinema as an institution. They evoke the incredible variety of films –from serial adventures through comedies and melodramas to documentaries– that were embraced by the catholic sensibilities of cinema enthusiast. By imitating popular features of the film magazines and the marquees in front of the theaters, they also recall the adulation for the star and the emotional response to the manufactured dreams easily accessible to a mass audience. They constantly remind the reader how complex the cinema is, and how difficult it is to encompass the scope and variety of its attractions in tidy formulations.

És rellevant que, com s'ha dit, els altres texts del moment no tenen cap il·lustració. Tot i això, *La poésie d'aujourd'hui* sí que té un capítol gràficament una mica diferent, en el qual l'escriptura es converteix per moments en un poema [fig. 9]. És el capítol «Le cinéma.» Es veu doncs com, en aquests primers anys, el cinema implica sovint per a Epstein un desbordament de l'expressió escrita teòrica. De nou és com si, per expressar tot allò que per a ell és el cinema, necessités anar més enllà de l'exposició amb paraules argumentatives i calgués utilitzar el grafisme.

També es podria mencionar com exemple d'aquesta expressió altra i diferent de l'argumentativa i racional, els poemes de *Bonjour cinéma* (a *La poésie d'aujourd'hui* és més una estratègia tipogràfica, aquí són poemes en sí mateixos). De fet, l'estil d'escriptura d'Epstein és sovint líric o literari encara que sigui en prosa o es plantegi com un assaig; però el fet que *Bonjour cinéma* inclogui poemes és també un cas únic a la seva bibliografia. Francis Ramírez (1998, 20) reivindica la importància d'aquests poemes per al llibre –ho fa a propòsit de la seva absència a l'edició dels *Écrits sur le cinéma* que es va fer als anys 70–, i ho lliga amb la idea de lirosòfia:

Bonjour cinéma, en effet, n'est pas un livre qui comportait, «en outre», des poèmes; c'est un livre tissé de poèmes, un livre mêlant prose et poésie dans la proportion importante d'une mesure de poésie pour deux mesures de prose environ, ce qui est beaucoup.

Un tel entremêlement nous paraît refléter le caractère biface, lyrosophique que Jean Epstein

(a) ESTHÉTIQUE DE PROXIMITÉ

La succession des détails qui remplace le développement chez les auteurs modernes et les gros premiers plans dus à Griffith relèvent de cette esthétique de proximité.

Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe.

On ne regarde pas la vie, on la pénètre.

Cette pénétration permet toutes les intimités.

Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente.

Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m'arrive recuit aux 3000 degrés de l'arc.

C'est le miracle de la présence réelle,

la vie manifeste,

ouverte comme une belle grenade,

pelée de son écorce,

assimilable,

barbare.

Théâtre de la peau.

Aucun tressaillement ne m'échappe.

Un déplacement de plans désole mon équilibre.

Projeté sur l'écran j'atterris dans l'interligne des lèvres,

Quelle vallée de larmes, et muette!

Sa double aile s'énerve et tremble, chancelle, décolle, se dérobe et fuit :

Splendide alerte d'une bouche qui s'ouvre.

Auprès d'un drame ainsi suivi à la jumelle de muscle en muscle, quel théâtre de parole n'est point misérable !

(b) ESTHÉTIQUE DE SUGGESTION

On ne raconte plus, on indique. Cela laisse le plaisir d'une découverte et d'une construction. Plus personnellement et sans entraves, l'image s'organise.

A l'écran la qualité essentielle du geste est de ne point s'achever. Le visage n'exprime pas comme celui du mime, mais, mieux, suggère. Ce rire interrompu, comme on l'imagine à partir de son avènement entrevu. Et sur cette paume de Hayakawa qui, à peine, s'ouvre, vers quelle large route de gestes, l'idée, alors, s'oriente.

Pourquoi ?

D'une action qui habilement s'amorce, le développement n'ajoute rien à l'intelligence. On prévoit, on devine.

Figura 9. Composició de text a *La poésie d'aujourd'hui* (1921).

Composició de text del capítol dedicat al cinema de *La poésie d'aujourd'hui* (1921).

a voulu donner à sa pensée. Il participe de cet alliage d'empathie affective et d'intelligence conceptuelle dont, nous venons de le voir, il a fait un système. Supprimer les poèmes de *Bonjour cinéma*, c'est détruire cet alliage.

3.2 Cares del cinema

Els escrits cinematogràfics d'Epstein no contenen una teoria del cinema formulada de manera consistent. Els seus texts estan plens d'idees diverses i prenen la forma de l'assaig exploratori. Es tracta no només de veure què és el cinema, sinó de entreveure què podrà ser. Una estratègia que, de tant sostinguda en tota la seva obra i tant oposada en part al desenvolupament històric, es pot parlar, com fa Nicole Brenez (1998, 205), dels escrits d'Epstein com versant sobre un «cinéma à jamais inné» –Brenez l'oposa a una tendència posterior, també utòpica però més melancòlica, que seria «le cinéma toujours déjà perdu». El cinema, com a màquina moderna, era un espai idoni per evocar tota mena de possibilitats:

Je veux dire que le cinéma est à sa période d'apostolat, à une époque qui correspond, pour l'histoire des religions, à leur époque militante. Et si j'appelle heureux, très heureux, ces temps difficiles que le cinéma traverse, c'est qu'eux seuls, par leurs difficultés mêmes, permettent l'éclatement des grands enthousiasmes. Eux seuls, surtout, suscitent des volontés et des talents qui sont l'aspect le plus haut, l'aspect individuel de ces enthousiasmes. Ces individus précurseurs sont des missionnaires que la cause envoie pour préparer ses triomphes et pour évangéliser les barbares. ([1926] 1974-75a, 144) [Et]

Aquest vocabulari recorda al que li servia per parlar de la lirosfia futura. La insistència en aquest futur sempre unes passes més enllà i sempre apropant-se és una constant conceptual i retòrica en l'obra escrita d'Epstein.

El que es farà a continuació és ordenar les múltiples idees sobre cinema d'aquests texts en base a alguns conceptes claus. A diferència de a la teoria fisio-psico-sociològica exposada, en aquest cas no es pot fer un desplegament lineal de les seves idees, ja que són menys argumentatives quan es miren en conjunt, i es produiran alguns solapaments entre els diferents conceptes i casos que s'exposen.

3.2.1 El sentiment d'un altre món: animisme i cine-mística

En dos textos diferents Epstein escriu: «Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde» (als assaigs «Ciné mystique» de *Bonjour cinéma* [1921b, 117] i a «Nous kabbalistes» [1922d, 1711]). És evident que, posada en relació a la teoria fisio-psico-sociològica, aquesta afirmació té un pes important. El cinema es caracteritzaria així de la part dels elements del subconscient, del pensament-associació i del coneixement per amor. No es tracta que el cinema porti una idea concreta i expressable (que estaria de la part del pensament racional), ni tampoc un objecte concret on gastar els sentiments (que és el que Epstein deia que feia la literatura popular, idea que sí que aplicarà al cinema als anys 40 de manera explícita), sinó que genera un element anterior a això que és el sentiment. Recordem l'exemple de l'amor que posava Epstein, dient que l'amor és un sentiment anterior a l'objecte d'aquest amor. El cinema, en tant aporta un sentiment, actuaria sobre la vida afectiva de l'espectador i generaria un nou element en aquesta i per tant també, seguint la teoria de la necessitat fisiològica de gastar els sentiments, una nova necessitat de despesa afectiva sobre un element concret. Com es veia en la teoria anterior en l'exemple de les cartes de Tule, el fet d'actuar sobre la part afectiva no vol dir que no tingui conseqüències sobre la realitat material, sinó més aviat tot el contrari.

La frase citada anteriorment es troba en aquest paràgraf dins «Nous kabbalistes»

D'où sortant, la foule qui s'y est instruite autrement que vous, fauteurs de films antialcooliques, ne croyez, conserve le souvenir d'une terre nouvelle, d'une réalité seconde, muette, lumineuse, rapide et labile. Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde. Ce sentiment je le retrouve maintenant, faible ou fort, dans le monde à la fois sens et science. Trilogie esthétique qui ne l'empêche pas d'être un, d'être moi, d'être. Il n'est pas de mystique plus profonde. (1922d, 1711)

Aquest sentiment que aportaria el cinema, seria doncs el sentiment d'un altre món, d'una altra realitat possible. Quan parla de mística (com s'ha dit aquests fragments es troben de manera molt semblant a «Ciné mystique», el darrer assaig de *Bonjour cinéma*), al que fa referència és a veure més elements que el propi objecte o subjecte representats a la pantalla. A la teoria fisio-psico-sociològica posava com exemple de mística certs aspectes del coneixement científic; per exemple, la idea que el so és una ona, li semblava que afegia a la realitat sonora una realitat segona que es feia indestruïble de la primera. En el cinema li sembla que es dona el mateix fenomen en què allò

material es barreja amb les idees o els sentiments (idees no en el sentit de racionalitat sinó com relatiu al món interior de l'individu) i on, per tant, aquests s'encarnen en una forma material.

A *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926) (en concret a l'assaig «L'élément photogénique», ja publicat l'any 1924) Epstein es refereix a aquest aspecte d'irrealitat i realitat del cinema amb aquestes paraules:

Tous les détails simultanément prononcés hors des mots, déclenchent les mots à leur racine, et, avant les mots même, ces sentiments qui les précèdent. Comme le mathématicien montre assurément sur son papier des propriétés qui ne s'y trouvent pas, ainsi à l'écran mille témoins oculaires donneraient leur coeur à couper de ce qui ne peut y être. Le film montre un homme qui trahit, néanmoins, il n'y a pas d'homme et il n'y a pas de traître. Mais le fantôme d'une chose crée un sentiment qui ne peut vivre désormais sans que soit la chose pour quoi il est fait. Naît alors un sentiment-chose. Vous croyez plus qu'à un traître, vous croyez à une trahison. Maintenant vous avez besoin de cette trahison-là, car vous en avez le sentiment, et sentiment si précis qu'aucune autre trahison que celle-ci, imaginaire, ne pourrait le satisfaire. ([1926] 1974-75a, 146-147)

Quan diu que el cinema mostra una irrealitat de manera real, ho diu en un sentit literal. Sabem que estem mirant una ficció i una pantalla amb llums i ombres, però l'espectador participa de manera sentimental i, per tant, real.²⁹ En aquesta representació l'espectador veu no només allò representat sinó també una idea encarnada (en l'exemple anterior: la traïció).

Aquestes idees del sentiment que aportaria el cinema i de la natura doble d'allò que hi ha a la pantalla es veuen en un concepte molt important dels escrits d'Epstein que és l'animisme. A *Le cinématographe vu de l'Etna* escriu una frase sovint citada:

29 Als escrits no cinematogràfics ja assignava al cinema aquestes idees:

Le ciné nomme, mais visuellement, les choses et, spectateur, je ne doute pas une seconde qu'elles existent. Tout ce drame et tant d'amour ne sont que lumière et ombre. Un carré de drap blanc, seule matière, suffit à répercuter si violemment toute la substance photogénique. Je vois ce qui n'est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement. (1922d, 1711) [NK]

Au cinéma qui nomme mais visuellement les choses, spectateur, je ne doute pas une seconde qu'elles existent, et j'attache tout ce drame et tant d'amour à quelques signes de lumière et d'ombre. Jamais, même en kabbale, désigner ne fut si exactement créer. Et, après cette création, je conserve le sentiment d'une réalité secondes et particulière, sui generis, cinématographique. (1922a, 93) [Ly]

L'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. Les montagnes, ainsi que cet Etna, signifient. Chaque accessoire devient un personnage. Les décors se morcellent et chacune de leurs fractions prend une expression particulière. Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer. ([1926] 1974-75a, 134)

Una part d'aquest animisme es situa en aquest fil de les idees-coses. Els objectes són, segons Epstein, personatges de les pel·lícules, ja que a la pantalla apareixen dotats de vida, encarnant sentiments:

un gros plan de revolver, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l'or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des moeurs, des souvenirs, une volonté, une âme. ([1926] 1974-75a, 141) [Et]³⁰

Aquest animisme no és només dels objectes, sinó també dels fragments del cos o dels paisatges. El cinema, com un primitivisme modern³¹, veu vida en tots els cossos:

30 Al mateix llibre (però a un assaig diferent: "Pour une avant-garde nouvelle" –la cita de dalt és de «De quelques conditions de la photogénie») posa el següent exemple per explicar l'animisme:

Chacun de nous, je suppose, peut posséder quelque objet auquel il tienne pour des raisons personnelles; qui, un livre, qui, un bibelot peut-être très banal et un peu laid, qui, un meuble peut-être sans valeur. Ces objets, nous ne les considérons pas pour eux-mêmes. A vrai dire ces objets, nous sommes incapables de les voir. Ce que nous voyons en eux, à travers eux, ce sont les souvenirs et les émotions, les projets ou les regrets que nous avons attachés pour un temps plus ou moins long, quelquefois pour toujours, à ces choses. Or ceci est le mystère cinématographique: un tel objet avec ce caractère personnel, c'est-à-dire un objet situé dans une action dramatique avec ce caractère photographié aussi avec lui, se reproduit cinématographiquement en accusant encore son caractère moral, son expression humaine et vivante.

Je suppose un banquier, recevant chez lui de mauvaises nouvelles de la Bourse. Il va téléphoner. La communication tarde. Premier plan du téléphone. Si le plan du téléphone est bien présenté, bien écrit, ce n'est plus un simple téléphone que vous voyez. Vous lisez: ruine, faillite, misère, prison, suicide. Et dans une autre atmosphère, ce même téléphone dira: maladie, médecin, secours, mort, solitude, deuil. Et une autre fois encore ce même téléphone criera gaiement: joie, amour, liberté. Tout cela peut paraître extrêmement simple, peut passer pour des symboles enfantins. Pour moi, j'avoue que cela me paraît extrêmement mystérieux qu'on puisse ainsi charger d'une vie intensifiée, animer de son propre sens de la vie, le simple reflet d'objets inertes. J'avoue encore qu'il me paraît beaucoup plus important de nous attacher à ce phénomène de télépathie cinématographique que de cultiver trop exclusivement deux ou trois procédés presque purement mécaniques. ([1926] 1974-75a, 150)

31 Epstein escriu:

Ces vies sont pareilles à la vie des amulettes, des grigris, des objets menaçants et tabou de certaines religions primitives. Je crois que si l'on veut comprendre comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, la crainte, l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre à l'écran leurs vies mystérieuses, muettes, étrangères à la sensibilité humaine. ([1926] 1974-75a,

La main est souvent un individu plus caractérisé que l'homme à qui elle appartient. Le paysage est un immense personnage collectif qui vit, bouge, grandit, diminue, vieillit. Il exerce et subit des influences, détermine et est déterminé. Les objets sont des gnomes, pleins de génie ou de malice, pleins d'activité, causes d'effets, effets de causes, évoluant avec l'action. A travers tous les corps, aussi bien humains, transparaît la personnalité. Des pensées dénichées volent se poser sur le film. On photographie l'âme qui est partout : dans la mer pour le marin, le ciel pour l'aviateur, la route pour le coureur, l'argent pour le financier, les cartes pour le joueur, la forêt et la montagne pour le solitaire, les gares et les ports pour le voyageur. Le monde entier a ce transparent visage de vie. C'est ce vivant visage-là qu'un esprit païen imposait à toutes choses.

Le cinématographe permet l'expression d'un panthéisme moderne. ([1927] 1974-75a, 173)
[«Hommage a Canudo»]

Aquesta vida dels objectes, els espais³² o els fragments del cos serien exemples d'aquest sentiment d'una realitat nova que aporta el cinema, d'aquest altre món en què ens instruïa:

Une réalité nouvelle se découvre, réalité de fête, qui est fausse pour la réalité des jours ouvrables, comme celle-ci est fausse à son tour, pour les certitudes supérieures de la poésie. La face du monde peut paraître changée, puisque nous, quinze cents millions qui la peuplons, pouvons voir à travers des yeux ivres en même temps d'alcool, d'amour, de joie et de malheur; à travers les lentilles de toutes les folies: haine et tendresse; puisque nous pouvons voir la chaîne claire des pensées et des rêves, ce qui aurait pu ou dû être, ce qui était, ce qui jamais ne fut ni ne pourra être, la forme secrète des sentiments, le visage effrayant de l'amour et de la beauté, l'âme enfin! « La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'oeil. »

La poésie qu'on pouvait croire n'être qu'artifice de parole, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref, quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. « La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'oeil. »

140) [Et]

32 Sobre aquest espai-personatge, Epstein escriu a l'article «Temps et personnage du drame»:

Canudo inventa ce composé personnage-nature. Delluc réalisa le premier le décor-personnage, l'atmosphère, avec *Fièvre*. Vint la machine-personne avec *La Roue* de Gance. Et aujourd'hui, après le cinématographe, après sa poésie, des biologistes hindous découvrent que les métaux vivent.

Tout vit ou rien n'est. Il n'y a pas de village qui n'ait son humeur, point de clocher qui n'ait son allure. Le plus grand acteur, la plus forte personnalité que j'aie connue intimement est la Seine de Paris à Rouen. Ame énorme de cet individu géographique. (...) ([1927] 1974-75b, 180)

Le cinéma est le plus puissant moyen de poésie, le plus réel moyen de l'irréel, du « surréel » comme aurait dit Apollinaire.

C'est pourquoi nous sommes quelques-uns à avoir mis en lui notre plus grand espoir. ([1926] 1974-75a, 141-142) [Et]

3.2.2 El cinema com a tecnologia moderna

El cinema representa per a Epstein una invocació o actualització de forces antigues (una forma de mística i animisme, en el seu cas) i, sense que sigui una contradicció, un representant de la vida moderna. Allò més avançat tecnològicament i allò més antic convergeixen. Aquest és un aspecte no només particular d'Epstein sinó compartit per contemporanis seus com ha estudiat Rachel O. Moore (1999) a *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*.

A la secció relativa als escrits no cinematogràfics, es veia com el maquinisme era un aspecte clau de la nova societat contemporània. Ja en un text com «Le Phénomène littéraire», Epstein (1921d, 859) incloïa el cinema en una enumeració sobre aspectes tecnològics.³³ La tecnologia era essencial a la teoria fisio-psico-sociològica d'Epstein perquè oferia noves comprensions o percepcions, que es sumaven a les dels nostres sentits i contribuïen tant a un desdoblarse del món, com a convertir les certeses en variables («savoir est un verbe défectif qui ne se conjugue qu'au conditionnel», escrivia). En el que ja s'ha explicat del cinema segons Epstein, es retroben aquestes idees tant en el misticisme com en el sentiment d'un nou món (o de múltiples nous mons).

En els textos sobre cinema, Epstein també recorda que el món modern és un món molt diferent de l'anterior: «Nous sommes autres. Nous avons remplacé l'éventail par le ventilateur, et tout à l'avenant. Nous demandons à voir; par mentalité d'expérimentation, par désir de poésie plus exacte, par habitude d'analyse, par besoin d'erreurs inédites» (1921b, 103) [BC]

El fet de dependre d'elements tecnològics com la càmera, fa que el cinema sigui un art completament diferent (o no un art sinó una cosa millor, com diu a *Bonjour cinéma* [1921b, 115]). Front a la sensibilitat o les intencions de l'artista, el cinema necessita treballar en primer lloc amb les de la càmera. La càmera és per a Epstein com un objecte de laboratori que reacciona al món

33 El fragment, ja citat anteriorment, diu: «Le machinisme de la civilisation, l'instrumentation innombrable qui encombrant les laboratoires, les usines, les hôpitaux, les ateliers des photographes et des électriciens, la table de l'ingénieur, le pupitre de l'architecte, le siège de l'aviateur, la salle de cinéma, la vitrine de l'opticien et même la poche du menuisier, permettent à l'homme une infinie variété d'angles d'observation.»

d'una manera diferent a la dels nostres sentits:

Le sens, il est entendu, ne nous donnent de la réalité que de symboles, métaphores constantes, proportionnées et électives. Et symboles non de matière qui donc n'existe pas, mais d'énergie, c'est-à-dire de quelque chose qui en soi-même est comme s'il n'était pas sauf en ses effets quand ils nous touchent. Nous disons: rouge, soprano, sucré, chypre, quand il n'y a que vitesses, mouvements, vibrations. Mais aussi nous disons: rien, quand le diapason et la plaque et le réactif, eux, recueillent des témoignages d'existence.

Le machinisme qui modifie la musique en y introduisant des modulations de complaisance, la peinture en y introduisant la géométrie descriptive, et tous les arts, et toute la vie en y introduisant la vitesse, une autre lumière, d'autres cerveaux, ici, crée son chef-d'œuvre. Le dé clic d'un obturateur fait une photogénie qui, avant lui, n'existait pas. On parlait de nature vue à travers un tempérament ou de tempérament vu à travers la nature. Maintenant il y a une lentille, un diaphragme, une chambre noire, un système optique. L'artiste est réduit à déclencher un ressort. Et son intention même s'éraïlle aux hasards. Harmonie d'engrenages satellites, voilà le tempérament. Et la nature aussi est autre. Cet œil voit, songez-y, des ondes pour nous imperceptibles, et l'amour d'écran contient ce qu'aucun amour n'avait jusqu'ici contenu, sa juste part d'ultra-violet. (1921b, 36-37) [BC]

La fotogènia seria allò que la càmera destil·la com en una prova de laboratori («Un objectif le centre, le draine et distille entre ses plans focaux la photogénie» [1921b, 36]) i que així mostra aquest altre món que es deia abans (amb la seva «part d'ultraviolat», com escriu aquí).

Aquest camp semàntic del laboratori és molt important, com es veurà tot seguit. Però abans cal destacar com, en aquestes i d'altres descripcions, Epstein (1921b, 38) juga a antropomorfitzar la càmera dient que és un «cerveau en métal» que transforma el món en art; però alhora emfasitzant la paradoxa de ser un subjecte-objecte. El qualifica d'objecte en el sentit que es fabrica de manera estandarditzada i, per tant, «une sensibilité enfin est achetable.» I també en el sentit de ser un objecte «sans conscience, c'est-à-dire sans hésitations ni scrupules, sans vénalité ni complaisance, ni erreur possibles, artiste entièrement honnête» Epstein (1921b, 39).

El fet que el cinema depengui d'un instrument tecnològic com la càmera i la comparació que fa amb un instrument de laboratori, és l'origen d'una idea que Epstein repetirà sovint: la capacitat analítica del cinema. Així ho explica a *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926), reprenent la idea de *Bonjour*

cinéma (1921):

Car la mission du cinéma ne paraît pas avoir été comprise exactement. L'objectif de l'appareil de prise de vues est un oeil qu'Apollinaire aurait qualifié de surréel (sans aucun rapport avec ce surréalisme d'aujourd'hui), un oeil doué de propriétés analytiques inhumaines. C'est un oeil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences et il voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir. Pour peu que l'on s'arrête à cette constatation, toute comparaison entre le théâtre et le cinéma devient impossible. L'essence même de ces deux modes d'expression est différente. Ainsi l'autre propriété originale de l'objectif cinématographique est cette force analytique. L'art cinématographique devrait en dépendre. Hélas! ([1926] 1974-75a, 136-137)

La capacitat analítica li sembla una característica fonamental del cinema i, especialment, del cinema futur, d'allò que el cinema ha de ser. A la citació anterior parla de que el cinema veu en un rostre i en els moviments humans coses que nosaltres no veiem. Precisament la capacitat d'anàlisi aplicada a la persona humana és un dels seus exemples recurrents. Al mateix text hi ha un fragment particularment cèlebre, en el qual Epstein descriu com baixa unes escales on les parets estan recobertes de miralls. En cada un d'aquells miralls es veu a si mateix diferent i li sembla descobrir coses noves sobre ell mateix. El cinema, segueix Epstein, fa aquesta mateixa funció.³⁴ Es tornarà més endavant sobre aquest exemple, però s'emfasitza ara un aspecte concret: l'experiència de test que crea el cinema. Veure's a un mateix cinematografiat és passar una mena de test, convertir-se en objecte de l'experiment. Aquesta idea no es troba només en Epstein, sinó que també la comparteixen altres reflexions com les que fa Walter Benjamin per a qui l'experiència del test és un dels lligams entre el cinema i les experiències modernes (aquesta comparació es desenvoluparà al proper capítol).

34 Mikhail Iampolski ha dedicat un text a aquest passatge i destaca com l'Etna i l'escala de miralls funcionen com una parella d'ascens i descens i com el cinema es pensa segons una metàfora topològica:

Curieusement, Epstein relie la fin de cette métaphore baroque [l'escala de miralls] à la description de l'Etna. Le journaliste affolé par la montée a ici son double — Epstein lui-même affolé par la descente de l'escalier qui se transforme en descente dans son intériorité, son inconscient. La montagne et l'escalier sont dans une relation de complémentarité. Ce qui me paraît étonnant dans cette figure du cinéma, c'est l'élément topologique, tridimensionnel. Il est évident qu'Epstein cherche un modèle du cinéma en dehors de l'image projetée sur une surface plate de l'écran. Il veut mettre le spectateur dans l'oeil et il imagine cet oeil non comme une camera obscura avec une rétine opposée à l'objectif, mais comme le dispositif de l'escalier, qui oblige à une descente en spirale, qui impose un mouvement rotatif au spectateur. (Iampolski 1998, 110)

Epstein parla d'aquesta experiència analítica no només com a pròpia de la càmera sinó també en relació al muntatge i a la sala de cinema. Als articles «Le Phénomène littéraire» i «T» una pel·lícula es descriu com un experiment que enregistra la velocitat de pensament:

Le cinématographe permet une observation plus précise du phénomène. En effet le film enregistre et mesure cette vitesse de pensée. La rapidité avec laquelle se succèdent et s'enchevêtrent à l'écran le épisodes, les péripéties et surtout les détails de l'action, rapidité qui est dirigée et dosée par le metteur en scène de manière que son public habituel puisse suivre, sans fatigue comme sans ennui, le scénario, rapidité qui correspond donc à la vitesse mentale moyenne de ce public, varie suivant le metteur en scène et suivant le pays d'où provient le film. (...) Dans les littératures la même différence apparait naturellement, mais le film présente cette différence à la manière plus nette d'un appareil enregistreur. (1921d, 857-858) [PhL]

Le cinématographe permet des observations assez précises du phénomène, et surtout en permettra plus tard. Le film, en effet, par le découpage et le montage, enregistre et mesure en quelque sorte la vitesse de pensée. Et on sait de combien, rien qu'en quelque dix ans, l'allure moyenne des films s'est accélérée. ([1922] 1974-75, 109-110) [T]

En aquestes descripcions el cinema sembla una màquina de registre, propera a les que s'utilitzen en la fisiologia experimental [fig. 10.1 i 10.2]. Es veuran exemples d'aquests camp al proper capítol –a propòsit, per exemple, del mètode gràfic de Marey–; però cal remarcar que sense conèixer aquest camp científic –que ja s'ha vist que coneix per les fonts que cita a la seva teoria fisio-psico-sociològica– segurament seria més difícil que Epstein plantegés el cinema en aquests termes. Així mateix, aquest paral·lelisme, i el desenvolupament que té que es veurà tot seguit, també pot ser un exemple d'aquestes idees estranyes per avui en dia que els escrits d'algú com Epstein poden portar i que, com es veia a la introducció, forma part de l'atracció actual per la teoria del cinema clàssica (es veia, per exemple, amb les afirmacions de Liebman, Keller i Kaes en una taula rodona sobre aquest tema [Andrew et al. 2014]).

La idea de registre, Epstein la relaciona amb cinematografies particulars i els seus públics (així el cinema italià és exemple d'una velocitat de pensament lenta i l'americà d'una ràpida). En un article de 1928 («Les images de ciel») segueix insistint en aquesta qüestió, parlant del temps de lectura de les imatges: «Ce progrès – pour prêter le sens relatif ordinairement attribué à une variation dont la

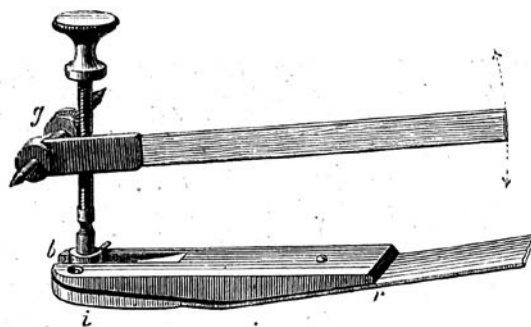


Fig. 141. Disposition nouvelle du ressort et du levier du sphygmographe : *i*, plaque d'ivoire qui appuie sur l'artère avec une pression qui dépend de la tension du ressort *r*; *b*, vis verticale qui, au moyen d'un mouvement de bascule, s'applique contre un galet *g* avec lequel elle engrène, de manière à entraîner le levier inscripteur.

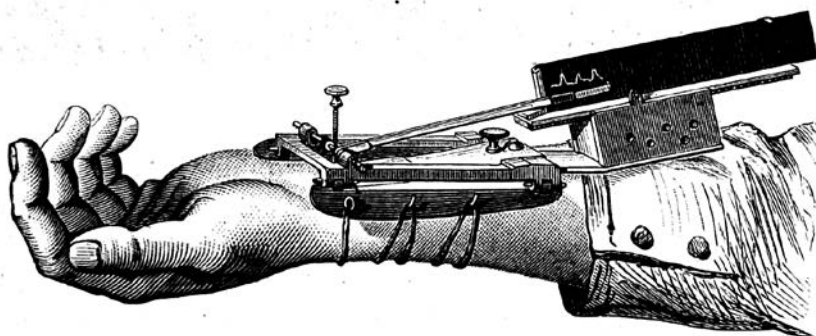


Fig. 142. Sphygmographe direct inscrivant le tracé du pouls.

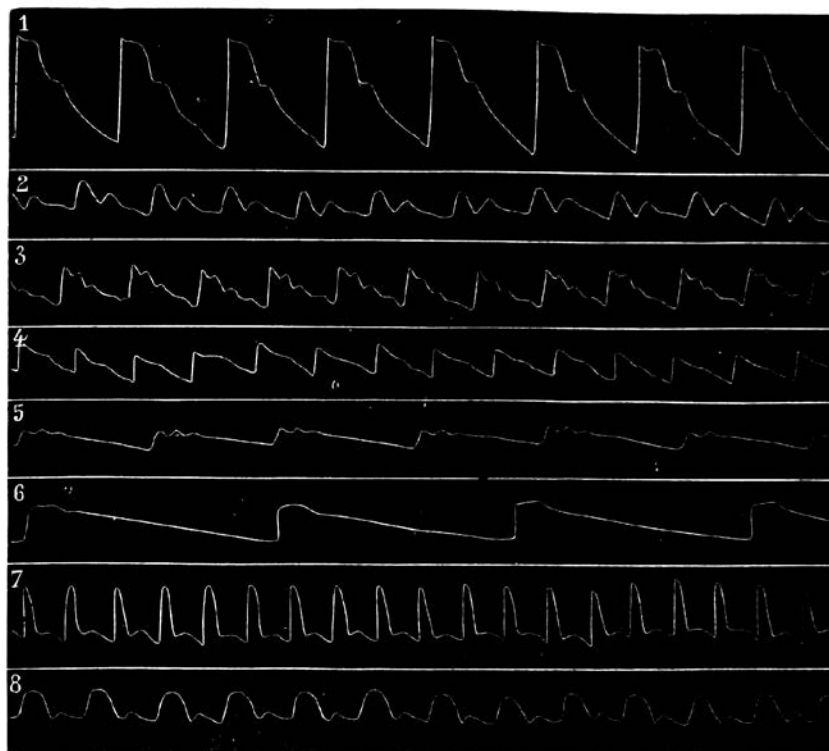


Fig. 143. Tracés du pouls obtenus avec le sphygmographe direct.

Figura 10.1. *Sphygmographe*: aparell de registre de la fisiologia experimental
 Exemple d'aparell d'enregistrement de la fisiologia experimental de l'època: *sphygmographe* i registre gràfic obtingut amb aquest instrument. Il·lustracions de *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine* (1878) d'Etienne-Jules Marey.

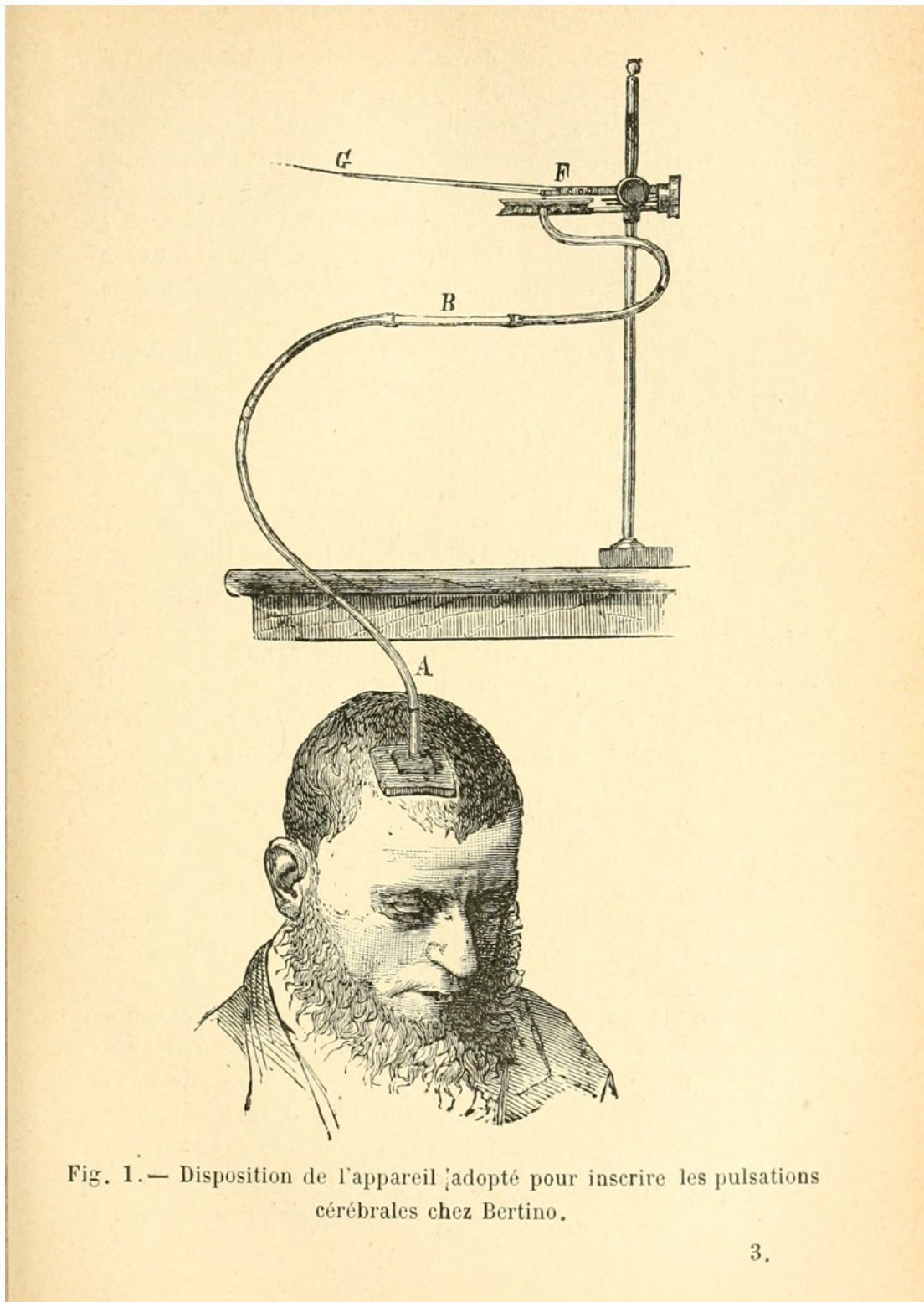


Figura 10.2. Aparell per enregistrar les pulsacions cerebrals
Aparell per enregistrar les pulsacions cerebrals. Il·lustració de *La fatigue intellectuelle et physique* (1903) [edició italiana 1891] d'Angelo Mosso. Aquesta imatge pot funcionar com un revers científic a l'expressió d'Epstein que el cinema enregistra o mostra la velocitat de pensament.

valeur est absolue – peut se chiffrer arithmétiquement et se résumer ainsi : le temps nécessaire à la lecture d'une image cinématographique par un spectateur moyen a diminué en cinq ans de trente pour cent.» ([1928] 1974-75, 189)

Però no només es tracta que sigui el cinema un experiment que enregistraria aquest element, sinó que a la sala de cinema el públic pot entrenar aquesta capacitat (i de nou aquí es relaciona amb les idees de Walter Benjamin, per a qui el cinema i la tècnica en general ens sotmeten a diferents tipus d'entrenaments –també se'n parlarà al capítol següent d'aquesta idea). Així escriu a *La poésie d'aujourd'hui* «Les films passés vite nous entraînent à penser vite. Un mode d'éducation peut-être.» Aquestes afirmacions es poden complicar més si es té en compte que la velocitat de projecció no s'estandarditza mecànicament fins a finals de la dècada dels 20. És a dir, les diferències en la velocitat de projecció depenien també de cada projeccionista (per a un primer resum d'aquesta qüestió veure Cherchi Usai [2019, 179-185]).

Aquesta idea de la sala de cinema és el darrer aspecte del cinema com a tecnologia que caldria destacar (s'ha vist la reflexió del cinema com a tecnologia aplicada a la càmera, al muntatge i ara a la sala, és a dir a l'experiència de l'espectador comú). La sala de cinema es descriu a *Bonjour cinéma* com un camp de circulació d'energia nerviosa: «Le pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement» (1921b, 101). I també com un règim de consciència nou, un concepte important i concret de la seva teoria fisio-psico-sociològica, que modifica el sistema nerviós del públic:

Véritablement le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement, il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux. (1921b, 107)

Aquest caràcter tecnològic marca també l'experiència de l'espectador. Es podria dir, per tant, que el cinema, en aquest aspecte, participa de la societat fatigant i nerviosa que descrivia a la teoria fisio-psico-sociològica.

La participació o efectes del cinema en aquesta societat, la descriu Wall-Romana dient que oferiria una cura:

The intermittency, shock and speed that cause fatigue and sensorial erosion in the first place are, as it were, native to the film apparatus, and thus the latter is ideally suited to healing our sensing bodies in a homeopathic way. (...)

The reason cinema becomes central within such a model is that the film apparatus is much closer to the chain: fatigue → subconscious → coenaesthesia → aesthetic production than is the word-based intellectual process. So cinema becomes the medium where coenaesthesia discloses itself, and a homeopathic remedy is proposed to heal fatigued perception. (Wall-Romana 2013, 21)

Epstein's first two books in which he approaches cinema as psycho-physiologically homeopathic, that is, capable of healing the depleted sensibility characteristic of the life of the masses within urban modernity. (Wall-Romana 2013, 49)

Però tot i que als anys 40 Epstein parlarà en termes terapèutics del cinema, com es veurà al capítol 3, és potser més interessant insistir en que als primers escrits es tracta més de trencar la parella normal-patològic com s'ha vist abans, que no pas donar-li un caràcter de «guarir» al cinema. Així no es tracta de que el cinema guareixi els fenòmens de la vida moderna, sinó que el cinema és un més d'aquests fenòmens que porten a una nova salut. En l'Epstein dels anys 20 l'espectador no s'ha de guarir perquè no està malalt.

3.2.3 Recursos cinematogràfics

La reflexió d'Epstein es centra de vegades en recursos particulars del cinema; serien formes privilegiades que encarnen particularment les possibilitats del cinema. Cal tenir present, però, que no sempre es tracta per a Epstein d'emfasitzar una forma particular de fer cinema, sinó que molts cops parla del cinema mateix. En tant participant d'aquest període d'apostolat al que es referia abans, Epstein parla del cinema en singular, sense parlar d'un cinema amb unes pràctiques concretes. En certa manera pensa en un cinema qualsevol. Així a *La poésie d'aujourd'hui* escriu:

Si la vue d'un film quelconque dont le metteur en scène ignore ne connaît en fait de lettres que l'Académie et consorts, nous fait songer, malgré le metteur en scène ou plutôt à son insu, à la littérature moderne, c'est qu'il existe vraiment, entre cette littérature et le cinéma, une naturelle circulation d'échanges qui démontre plus d'une parenté. (1921a, 169-170)

Tot i això, sí que hi ha al llarg dels seus texts una insistència en certes formes i procediments, així com referències a pel·lícules concretes.³⁵

La citació anterior prové del capítol «Le cinéma» de *La poésie d'aujourd'hui* (a la recopilació *Écrits sur le cinéma*, on és l'únic fragment d'aquest llibre que apareix, el denominen «Le cinéma et les lettres modernes»). Aquest capítol sistematitza l'estètica cinematogràfica a partir d'unes característiques concretes: proximitat, suggestió, successió (en el sentit de velocitat), rapidesa mental, sensualitat, metàfores (en el sentit de metàfora visual, com en el pensament subconscient) i momentània (en el sentit de variable en el temps, de no durar). Cal citar aquest llistat, que al capítol es desenvolupa, pel seu intent de sistematitzar; una intenció que en els següents escrits no es troba. Però ara interessa més centrar-se en formes cinematogràfiques concretes, algunes de les quals es relacionen amb aquestes estètiques.

El primer recurs que cal destacar és, encara que pugui semblar massa bàsic o obvi, el moviment. El moviment és clau per trobar la fotogènia

Le cinéma prouve votre erreur. Lui tout entier est mouvement, sans obligation de stabilité ni d'équilibre. La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinueuse comme un cours de bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même. (1921b, 96) [BC]

Aujourd'hui, nous avons découvert la propriété cinématographique des choses, une sorte de potentiel émouvant nouveau, la photogénie. Certaines circonstances dans lesquelles cette photogénie apparaît commencent à nous être connues. Je propose une première précision à la détermination des aspects photogéniques. Tout à l'heure, je disais: est photogénique tout aspect dont la valeur morale se trouve augmentée par la reproduction cinématographique. Je dis maintenant: seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur

35 En defensa de les possibilitats particulars d'algunes pel·lícules i sobre les funcions dels directors de cinema escriu:

Mécaniquement, l'objectif seul parvient ainsi parfois à publier l'intimité des choses. C'est ainsi que fut découverte, d'abord par hasard, la photogénie de caractère. Mais une sensibilité valable, je veux dire personnelle, peut diriger l'objectif vers des découvertes de plus en plus précieuses. C'est là le rôle des auteurs de films communément appelés metteurs en scène. ([1926] 1974-75a, 141) [Et]

valeur morale accrue par la reproduction ciné graphique.

(...)

On peut donc dire que l'aspect photogénique d'un objet est une résultante de ses variations dans l'espace-temps. ([1926] 1974-75a, 138-139) [Et]

El moviment en el cinema es traduiria en el moviment de la posada en escena (en la interpretació dels actors, per exemple)³⁶ o de la càmera:

La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement. Immobile, il frise le contre-sens. Que non seulement le visage débrouille ses expressions, mais que tête et objectif roulent près et loin, gauche et droite. On circonviendrait l'exacte mise au point.

Le paysage peut être un état d'âme. Il est surtout un état. Repos. Aussi tel que le donne le plus souvent le documentaire de la Bretagne pittoresque ou du voyage au Japon, il est une faute grave. Mais « la danse du paysage » est photogénique. Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. (...) Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois ou, plus moderne, d'aéroplanes. La foire en bas et autour progressivement se brouillerait. Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénie y ajoutant celle du vertige et de la rotation. (1921b, 96-98) [BC]

La novetat d'aquesta bellesa del moviment és que es vista a través de la càmera i el muntatge, que «destil·len» la fotogènia allà on nosaltres no la veuríem. Epstein defineix el cinema com un «embaumement mobile» a *Bonjour cinéma* (1921b, 42), fet que seria una capacitat nova no compartida per altres arts del moviment (com tampoc ho és la càmera).³⁷

36 A «Les approches de la vérité», un article de 1928 que ja no considerem perquè parla de les pel·lícules del cicle bretó, diu que el maquillatge dels actors immobilitza el seu rostre com una màscara. Filmar algú sense maquillatge permet descobrir el moviment del rostre:

Le maquillage d'autre part met gravement en danger la vérité d'une expression. Pour peu qu'on ait vu un seul film réalisé sans que les interprètes en aient été maquillés, on ne peut s'empêcher de sourire en constatant l'extraordinaire déformation d'un visage, la paralysie de ses traits les plus fins et les plus mobiles sous un masque de pâte. ([1928] 1974-1975b, 193)

37 Epstein té algunes reflexions sobre el cinema i la mort molt interessants, formulades de manera quasi igual als articles «Le cinématographe dans l'archipel» ([1928] 1974-75c), «Les transparences du cinématographe comme de la mort» ([1928] 2014b) i «La mort et le cinématographe» (1929). La mort, diu Epstein, fa veure aspectes de la vida d'algú que no es veien en vida, fixa per als altres en certa manera la personalitat i manera de ser de la persona morta i la relació que tenia amb nosaltres. Aquestes «revelacions» de la mort, serien similars a les que, en un grau menor, proporciona el cinema.

L'expressió «embaumement mobile» fa pensar, evidentment, en els escrits d'André Bazin –particularment en «Ontologie de l'image photographique» (Bazin, 1958). Sobre aquesta similitud Tortajada (2016, 118) alerta

A la teoria fisio-psico-sociològica dels altres texts, el moviment tenia una funció important en relació a la fisiologia humana i la percepció. El moviment, la variació, eren necessaris per a percebre i es convertien en estímuls que cridaven la nostra atenció (revivificaven les nostres reaccions reflexes que davant de la constància perdien intensitat). A *La poésie d'aujourd'hui* escrivia això, que ja s'ha citat a l'apartat anterior: «Nous ne connaissons bien que ce qui est en train de se faire et varie, et non ce qui est en état et constant. (...) Par contre ce qui apporte un changement, ce qui est neuf, parvient presque toujours avec une intensité particulière à notre conscience » (1921a, 35).

Una altra de les característiques cinematogràfiques que emfasitza Epstein és la interrupció. A *Bonjour cinéma* defineix la fotogènia com a intermitent i ho posa en relació no només amb el moviment, sinó amb tot allò interromput, inacabat o en estat de potència:

Des paroxysmes intermittents m'émeuvent comme des piqûres. Jusqu'aujourd'hui je n'ai jamais vu de photogénie pure durant une minute entière. Il faut donc admettre qu'elle est une étincelle et une exception par à-coups. Cela impose un découpage mille fois plus minutieux que celui des meilleurs films, même américains. Du hachis. Le visage qui appareille vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. A interrompre. J'aime la bouche qui va parler et se tait encore, le geste qui oscille entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prélude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. La photogénie se conjugue aux futur et impératif. Elle n'admet pas l'état. (1921b, 94-95)

Aquesta idea es posa en relació també amb la seva teoria fisio-psico-sociològica. D'una banda pel vocabulari dels paroxismes i les punxades que recorden a les sensacions fortes que apareixien allà i també per la intermitència, que era un dels efectes de la fatiga sobre el sistema nerviós. De l'altra

que si bé l'expressió és la mateixa, pertany a discursos diferents:

Opérer le rapprochement Bazin-Epstein serait pourtant manquer le réseau de concepts dans lequel ce dernier articule cette figure. Pour lui, l'idée essentielle est celle de la « transformation de la réalité », de l'alchimie. « Le cinéma est surnaturel par essence. Tout se transforme selon les quatre photogénies. Raymond Lulle n'a point de si belle poudre de projection et de sympathie. » En somme, le concept porté par la figure d'embaumement mobile est différent de celui de Bazin qui justement ne joue pas sur la transformation de la réalité, mais sur la qualité bergsonienne de la représentation filmique comme morceau de réalité, comme « transfert de réalité ». Bazin est bergsonien, mais Epstein ici ne l'est pas.

Es veu aquí un exemple aplicat de la intenció metodològica, que s'ha mencionat al capítol anterior, de Tortajada d'investigar xarxes de discursos.

perquè la interrupció, allò inacabat, permetria la participació de l'espectador, que completa i intueix el gest dins seu i així el submergeixen en el seu subconscient, on pot suscitar tota mena de ressonàncies i on incrementa el seu valor estètic:

Les gestes des meilleurs acteurs d'écran sont poétiques parce que toujours inachevés, esquisses, flèches, programmes, tangentes a une réalisation qu'interrompt un autre geste, un texte ou sobrement du film opaque, ils chargent le subconscient de parachever leur devenir. Voyez le jeu de Sessue Hayakawa, les scénarios de M. Louis Delluc. Et si tant de littérature académicienne nous excède, si tant de films Rigadin-Navarre-Grandais nous font hausser les épaules, c'est que le subconscient n'y trouve aucun aliment. (1921h, 1434) [PhL]

A l'écran la qualité essentielle du geste est de ne point s'achever. Le visage n'exprime pas comme celui du mime, mais, mieux, suggère. Ce rire interrompu, comme on l'imagine à partir de son avènement entrevu. Et sur cette paume de Hayakawa qui, à peine, s'ouvre, vers quelle large route de gestes, l'idée, alors, s'oriente.

Pourquoi ?

D'une action qui habilement s'amorce, le développement n'ajoute rien à l'intelligence. On prévoit, on devine. (1921a, 172)

Això es formularia en aspectes cinematogràfics concrets de posada en escena, com el gest dels intèrprets com es veu, però també en relació a la planificació o al muntatge. Així a «Réalisation de détail» escriu:

Si le banquier doit se lever de son bureau et aller vers la porte, craignez d'en à la fois trop dire. Ce mouvement photographiera bien mieux divisé en trois et pris par ses éléments authentiques: par la semelle s'abattant sur le tapis, par le fauteuil reculant brusquement, par le mouvement du bras balancé dans la marche. ([1922] 1974-75c, 105)

Aquest exemple de la interrupció i l'inacabat com a estratègia del *découpage* és una mostra clara de com els interessos que expressa Epstein en el cinema es poden vincular amb les seves teories d'una certa estètica científica (és a dir, la justificació d'aspectes estètics a partir de la teoria psicofisiològica, en aquest cas). I no només els que expressa per escrit, sinó també els de la seva filmografia, ja que aquesta estratègia l'aplica sovint a pel·lícules com, per exemple, a *Coeur fidèle* (1923) [fig. 11]. El que és important no és que poguéssim tenir raó a un nivell teòric o on s'origina



Figura 11. Fragmentació a *Coeur fidèle* (1923)

Fotogrames de dues escenes de *Coeur fidèle* (1923). Les dues primeres files mostren els plans inicials de la pel·lícula on l'alienació del treball de la protagonista es mostra fragmentant l'acció en plans detall i primers plans (el 7è pla de la pel·lícula serà un pla mig on veurem per primer cop les dues coses connectades). Les files 3, 4 i 5 són una mostra (que no segueix el *découpage* exacte per motius d'espai) d'una escena de baralla latent construïda principalment per mitjà de plans detalls i primers plans; el pla general és l'únic de tot el moment de tensió i marca el final d'aquesta.

aquesta idea (si en la lectura científica o per un interès estètic), sinó com circulen aquestes idees o motius en diferents nivells.

Una altra estratègia cinematogràfica que Epstein valora especialment és el primer pla o el pla detall. D'una banda, igual que la interrupció, aquests fragmenten i per tant permeten fer participar els elements subconscients de l'espectador (això ho veia també Epstein en els objectes moderns, que fets de fragments i amb tècniques de muntatge, es presten a ser completats i poetitzats; com s'ha vist abans en relació a la pintura de Fernand Léger). Però el pla detall no és només important per ser incomplet, sinó perquè en el seu aïllar un element del tot fa que aquest aparegui diferent als nostres ulls (també, evidentment, és un recurs molt utilitzat a la seva filmografia; veure alguns exemples de plans detall del cos humà o d'objectes inanimats a les fig. 12.1 i 12.2). En altres paraules, seria un exemple d'aquest destil·lar del cinema, de la sensibilitat diferent que fa que allà on nosaltres no veiem, el cinema sí que reaccioni. El que apareix en els plans detall, li sembla a Epstein, seria aquella vida dels objectes. El pla detall seria un dels principals catalitzadors de l'animisme cinematogràfic:

La main se sépare de l'home, vit seule, seule souffre et se réjouit. Et le doigt se sépare de la main. Toute une vie se concentre soudain et trouve son expression la plus aiguë dans cet ongle qui tourmente machinalement un stylographe chargé d'orage. Il fut un temps, encore peu éloigné où il n'y avait pas de drames américains sans la scène du revolver qu'on sortait lentement d'un tiroir à moitié ouvert. J'aimais ce revolver. Il apparaissait comme le symbole de mille possibilités. Les désirs et les désespoirs qu'il représentait: la foule de combinaisons dont il était une clé; toutes les fins, tous les commencements qu'il permettait d'imaginer tout cela lui assurait une espèce de liberté et de personne morale. Une telle liberté, une telle âme, sont-elles plus épiphénoménales que les prétendues nôtres? ([1926] 1974-75a, 134) [Et]

Concentrant i limitant l'atenció de l'espectador, aquest es veu obligat a veure l'objecte d'una manera diferent i, dins l'acció dramàtica, es converteix en l'encarnació d'una idea.

Un gros plan d'oeil, ce n'est plus l'oeil, c'est UN oeil: c'est-à-dire le décor mimétique où apparaît soudain le personnage du regard ... J'ai beaucoup apprécié le récent concours organisé par une gazette de cinéma. Il s'agissait de désigner une quarantaine d'interprètes, plus ou moins connus, de l'écran et dont ce journal ne reproduisait que des photos tronquées, limitées aux seuls yeux. Il s'agissait donc de retrouver quarante personnalités du regard.



Figura 12.1 Plans detall del cos en diverses pel·lícules d'Epstein
 Plans detall de fragments del cos a *La glace a trois faces* (1927) (fila 1, 2 i 3), *Six et demi, onze* (1927) (fila 4) i *Finis Terrae* (1928) (fila 5).



Figura 12.2. Objectes inanimats a algunes pel·lícules de Jean Epstein
 Fotogrames d'objectes inanimats a *Finis Terrae* (1928) (files 1 i 2), *La Glace a trois faces* (1927) (fila 3),
Mor Vran (1930) (fila 4) i *Six et demi, onze* (1927) (fila 5).

C'était là une curieuse tentative inconsciente pour habituer les spectateurs à étudier et à connaître la personnalité flagrante du fragment oeil.

Et un gros plan de revolver, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l'or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des moeurs, des souvenirs, une volonté, une âme. ([1926] 1974-75a, 140) [Et]

El primer pla no només fa sorgir l'animisme dels objectes o les parts del cos, sinó que també és especialment important per la proximitat. Veure-hi de tan a prop és, en els texts d'Epstein, una experiència radical i nova. A *La poésie d'aujourd'hui*, amb un llenguatge literari que només es permet al parlar de cinema i no a la resta del llibre, escriu:

Entre le spectacle et le spectateur, aucune rampe.

On ne regarde pas la vie, on la pénètre.

Cette pénétration permet toutes les intimités.

Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente. (1921a, 171)

En aquesta citació es veu perfectament el caràcter sensual que té el primer pla per a Epstein: la penetració i proximitat que permet totes les intimitats. Es tornarà més tard sobre aquesta sensualitat, i també sobre aquest fragment, però destaquem també aquí com a *Bonjour cinéma* el primer pla es descriu no només en termes de proximitat tàctil, sinó també oral. Un rostre en primer pla, diu Epstein, el mengem com un sacrament (i cal fixar-se també en les referència al dolor, que ja s'ha dit que és un motiu secundari però sostingut a la seva obra):

Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima. (1921b, 104)

El primer pla ha estat, evidentment, un element de reflexió sostingut al llarg de l'escriptura sobre cinema, sigui teòrica, històrica o assagística –en el context francès ens podem trobar amb texts molt

coneguts com els de Bonitzer (1999) o l'estudi d'Aumont *Du visage au cinéma* (1992). Elsaesser i Hagener (2015), al seu recorregut per la teoria del cinema a partir del cos que s'ha referenciat a la introducció, identifiquen en el primer pla un caràcter autònom i un efecte transgressiu, en el qual es pot situar també les reflexions d'Epstein. Així a partir dels usos del primer pla en el cinema dels primers temps (en pel·lícules com *Grandma's Reading Glass*, 1900, o *The Big Swallow*, 1901) i referenciant Gunning, escriuen que

En lugar de ver cómo se los puede reintegrar en la acción deberían leerse como giros performativos, como «inserciones cinematográficas» y no como primeros planos encajados en un proceso de acercamiento gradual (...)

El primer plano en cine combina la atención al detalle, a la que estamos acostumbrados por mirar miniaturas y maquetas, con la monumentalidad que asociamos a edificios públicos y estatuas: esto crea una tensión, por no decir una contradicción, entre el deseo de acercarse cada vez más y su contrario, el de alejarse para obtener una perspectiva adecuada. (...) En el cine, donde no podemos movernos para adaptarnos a la escala de los objetos, un primer plano resulta siempre transgresivo de algún modo y al mismo tiempo demasiado grande y cercano, aunque normalmente se encuentra mediatizado por la motivación narrativa. (Elsaesser i Hagener 2015, 95)

El primer pla apareix doncs com una mena element alternatiu a la narrativa, encara que aquesta també en faci ús. En un article sobre els usos del primer pla en Hitchcock i Lang, Elsaesser insisteix en la idea del primer pla com un insert autònom més que en continuïtat o com una figura anamòrfica «provoking an uncanny effect, because of the ambiguous location of the implied gaze, often not marked as external and sometimes clearly «impossible» if meant to be internal» (Elsaesser 2012a, 224) que deixa a l'espectador «at once too close and too far away, leaving his mind without appropriate cognitive mapping.» (Elsaesser 2012a, 226).

Aquest caràcter d'alteritat respecte el cinema clàssic (del que la narració d'abans se'n pot entendre com a metonímia), Elsaesser i Hagener (2015, 150-151) també el veuen en les metàfores tàctils com les que es veien abans i l'utilitzen en una perspectiva d'història del cinema, també eloqüent per situar Epstein:

se podría argumentar que en el devenir de la historia del cine el movimiento que hemos descrito en este libro, que va desde una exterioridad distante a un contacto corporal directo,

hizo posible en su momento el nacimiento del cine clásico, aunque en sentido inverso: fueron los espectadores quienes tuvieron que aprender a manejar la distancia, a disfrutar de la recepción individual y a acostumbrarse a contemplar las imágenes en silencio para que el cine clásico desplegara su fuerza. No es una casualidad, entonces, que planteamientos teóricos que pertenecen, en sentido amplio, al paradigma del contacto, se ocupen de películas que superan de diferentes maneras el paradigma clásico (el cine de los orígenes, el cine de vanguardia, el cine posclásico).

Per a Epstein, un altre recurs que compleix funcions similars a les del primer pla és la velocitat d'enregistrament, és a dir el ralenti i l'accelerat. A *Le cinématographe vu de l'Etna* Epstein descriu l'efecte de l'accelerat d'un film científic sobre la germinació de les plantes en relació a l'animisme:

Devant moi, à Nancy, une salle de trois cents personnes gémit à voix haute en voyant à l'écran un grain de blé germer. Soudain apparut, le vrai visage de la vie et de la mort, celui de l'affreux amour, arrache de tels cris religieux. Quelles églises, si nous en savions construire, devraient abriter ce spectacle où la vie est révélée. (...) Dans l'eau grandissent des cristaux, beaux comme Vénus, nés comme elle, pleins de grâces, de symétries et de correspondances les plus secrètes. Jeux du ciel, ainsi des mondes tombent - d'où? -, dans un espace de lumière. ([1926] 1974-75a, 133)

En aquest exemple, l'accelerat converteix el blat en un element amb moviment i vida, que gesticula com dirà en moltes ocasions en texts posteriors ([1947] 1974-75, 347), i la formació dels cristalls en un joc de correspondències secretes. Tots dos casos destil·len (o revelen) un moviment o una acció que els nostres ulls no podrien veure; i així ens eduquen en aquest altre món possible («des mondes tombent -d'où?»).

La velocitat variable és un recurs que també excita el pensament utòpic d'Epstein, cridant a usos futurs:

À peine commence-t-on à se servir du grossissement des expressions que permet le ralenti. À peines soupçonne-t-on l'analyse et la synthèse des gestes, leur microscopie, leurs valeurs psychologiques différentes à des rythmes différents, études qui seront courantes dans quelques années par le moyen des enregistrements à vitesse très variable. ([1928] 2014b, 139-140)

El ralenti és motiu de reflexió particular, perquè Epstein en farà ús a certes pel·lícules com *La chute de la maison Usher* (1928)³⁸

Il me paraît impossible désormais de tourner un film sans avoir d'appareil à grande vitesse à ma disposition. Il y a un infini de mouvements, d'expressions tant chez les interprètes-hommes que chez les interprètes-choses et dans tous les détails de chaque paysage, que l'appareil de prise de vues ordinaire est mécaniquement incapable de comprendre, de saisir, de reproduire.

Il n'est pas question dans l'emploi que je fais de ce ralenti de décomposer seulement ou bizarrement quelques subtils aspects plastiques du monde mobile. Le ralenti apporte réellement un registre nouveau à la dramaturgie. Son pouvoir de séparation des sentiments, de grossissement dramatique, d'infaillibilité dans la désignation des mouvements sincères de l'âme, est tel qu'il surclasse évidemment tous les autres modes tragiques actuellement connus. ([1928] 1974-75d, 188-189)

En un article titulat «Le ralenti appliqué au jeu des interprètes» (1928) el ralenti apareix com una eina que canvia la interpretació. Un actor de cinema actua habitualment amb un estil particular que els fa evitar moviments bruscos; variar lentament els canvis d'expressió o altres elements a favor de la legibilitat de l'actor en la projecció (aquest article de 1928 és contradictori en certa manera, en aquesta descripció, amb altres texts d'Epstein de l'època). Filmat amb una càmera que permeti el ralenti, l'actor s'alliberaria de totes aquestes constriccions

Devant l'appareil ordinaire, le métier d'acteur est de rendre lisibles sur le visage et dans l'attitude les émotions intérieures. Et, pour que ces émotions soient lisibles, il faut les «désembrouiller» pour le spectateur, les simplifier, les classer, (...)

38 Ludovic Cortade ha estudiat el ralenti als text d'Epstein. Al principi del seu article planteja la següent divisió cronològica i resum de les idees d'Epstein:

Epstein's ambitious theoretical exploration of slow motion entails two stages. In spite of the growing interest in slow motion by numerous directors at the time, the texts written between 1921 and 1928 do not refer to slow motion. However, they constitute an important step in Epstein's theory, introducing a dialectical tension between movement and repose which laid the foundations of his approach to slow motion, as testified by his works in 1928 and thereafter. 1928 was a turning point in Epstein's career, not only because he completed *The Fall of the House of Usher*, a film which is emblematic of the director's use of slow motion, but also because it is from 1928 onwards that Epstein formulates and revises the characteristics he assigns to slow motion. For Epstein, this technique presents a tension between movement and immobility, giving rise to a «tragedy» of duration, and also imbues the image with transparency, revealing the hidden movements of reality which would otherwise remain invisible to the naked eye, thus making slow motion a «microscope of time.» (Cortade 2012, 162)

Mais, lorsque l'acteur évolue devant un appareil ralentisseur, c'est l'appareil lui-même qui se charge du travail, décompose et rend lisible sur le visage de l'interprète l'afflux rapide et naturel des expressions. Le comédien peut alors être aussi sincèrement ému, aussi abstrait, aussi vivant dans son personnage qu'il lui est naturellement possible. Il n'est par plus besoin de songer à faire «monter», à forcer progressivement, lentement, le jeu. (...)

Le ralentisseur est un appareil de dissection qui se charge de découvrir et de prouver les véritables tempéraments. ([1928] 2014a, 136)

Com es veu en aquesta descripció, es tracta de nou de la comparació de la càmera amb una màquina que destil·la elements de la realitat (aquí de manera més física ho compara amb un «aparell de dissecció»). La càmera com un aparell científic, endreçaria allò que es posa davant seu, extraient-ne noves característiques visibles. El ralenti aplicat al rostre, suposaria per a Epstein elevar al quadrat les característiques que ja veia en el primer pla. Així descriu l'acció d'un rostre ralentitzada a «L'Âme au ralenti» ([1928] 1974-75e, 191) i l'efecte que té també sobre la nostra idea del temps (i recreant-se en la descripció física i orgànica del rostre):

Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Toute une préparation d'abord, une lente fièvre, dont on ne sait s'il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grossesse. Enfin tout cet effort déborde, rompt la rigidité d'un muscle. Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même. Et quand les lèvres se séparent enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue et magnifique aurore. Un tel pouvoir de séparation du sur-oeil mécanique et optique fait apparaître clairement la relativité du temps. Il est donc vrai que de secondes durent des heures! Le drame est situé en dehors du temps commun. Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue.

En relació al ralenti no es pot deixar de recordar que l'alentiment de la percepció de les sensacions era una característica dels estats fatigats. Així com ho era també la fragmentació o la interrupció. És a dir, que ajuntant les dues teories es podria que el cinema que descriu Epstein es podria entendre com una mena de «màquina fatigada»; i, de cara a l'espectador, com una experiència mediada (un entrenament, potser?) d'aquest estat orgànica particular.

Els textos d'Epstein també inclouen algunes reflexions sobre la interpretació en el cinema. Com

s'acaba de veure, el ralenti suposaria una eina per a poder fer que l'actor actuï de manera normal i esdevingui allò que interpreta, que no calgui forçar els moviments. En textos anteriors Epstein defensa aquesta necessitat de ser de l'actor; d'encarnar una idea o sentiment, en comptes de «fer-ho veure»

Il ne s'agit pas d'interpréter; ce qui importe, c'est l'acte de foi en son double. (1921b, 101)
[BC]

Un visage n'est jamais photogénique, mais son émotion quelquefois. Encore une fois, jouer n'est pas vivre. Il faut penser, se donner, s'adonner, croire, désirer; sans prétention, ni retenue; ni spéculations, ni métaphysique; mais, acteurs, sincérité, soumission, bonne volonté, volonté.

(...) Transparent comme un aquarium, l'acteur est parfait s'il se supprime pour laisser voir l'incarnation.

(...) Des acteurs qui croyaient vivre, se manifestent ici plus que morts, moins que nuls, négatifs, et d'autres ou des objets inertes soudain sentent, méditent, se transforment, menacent et vivent une vie d'insecte accélérée, vingt métamorphoses à la fois. (1921b, 115-16) [BC]

És en aquest sentit que ja en els seus primers texts defensa un ús d'actors no professionals (un recurs que emprarà completament anys més tard, en el període bretó que comença l'any 1928). Ho diu en relació a la gestualitat i la veritat que transmeten. L'hàbit fa que el gest es reveli fotogràfic a la pantalla:

L'habitude prépare les gestes pour l'écran. Elle les charge de pensée, les rend exacts, sobres et sincères. Un effort truqué est ridicule, mais l'ouvrier qui vraiment s'applique et trime à boulonner son joint, émeut autant, mais peut-être pas davantage que la banalité demi-mondaine de ton sourire professionnel, petite actrice. (1921b, 113) [BC]

La referència a l'obrer en aquesta cita, remet a les condicions del treball que es veien en la teoria fisio-psico-sociològica. L'hàbit del gest portava, en les formes del treball industrials, a la fatiga muscular i intel·lectual. Al mateix *Bonjour cinéma* Epstein fa aquesta relació entre fotogràfia i fatiga unes línies més enllà:

La fatigue est photogénique, parce qu'elle est, déjà en elle-même, tragique, pimentée et perverse, d'expérience et donc de sympathie universelles. Chacun la juge en connaisseur. Il n'y a pas d'amateurs. De fatigue, nous sommes tous érudits et professionnels, esthètes neurasthéniques. Parce qu'elle fait réapparaître sous l'homme arable un sous-sol animal. L'animal est photogénique, homme ou bête. Simple, pur, brute, l'homme en particulier perd alors sa maladresse cérébrale. Redevenu organisme et organique, jongleur, acrobate, jockey ou bête de luxe comme l'axolotl des aquariums, chaque mouvement, des mains entre les bouteilles volantes, ou thoracique pour inspirer, m'attache mieux qu'une idylle. Ce n'est pas qu'à ce moment il n'y pense pas. Il ne pense pas à autre chose. Actualité catégorique comme dans ce contraire de la distraction également photogénique.

Habitude, fatigue, animalité, distraction, sont diversement le témoignage d'une pensée exclusive. (1921b, 114-115)

La fatiga apareix en aquest cita d'un text cinematogràfic com un component universal del món contemporani, establint un lligam directe amb els altres texts d'Epstein. Com diu en aquesta citació, d'aquesta experiència de la fatiga tothom n'és expert, tothom n'és un erudit i un esteta; insistint en el caràcter de nova norma d'aquesta experiència i també en el caràcter popular podríem dir. Aquest fragment també mostra com serien els aspectes orgànics i del subconscient (el subsòl animal) els que serien fotogrènics, aptes per a ser trobats o revelats pel cinema.

En aquesta línia és també interessant citar un fragment on parla de la gestualitat nerviosa d'alguns grans intèrprets cinematogràfics com Chaplin, Nazimowa o Gish (una gestualitat que també sortia en els efectes de la fatiga, per exemple a partir de la irritabilitat que acabava provocant gests mecànics o nerviosos):

Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. Le pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement. C'est pourquoi les gestes qui portent le plus à l'écran, sont des gestes nerveux. Paradoxe, ou plutôt exception, que le nerviosisme qui exagère souvent les réactions, soit photogénique, quand l'écran est impitoyable pour les gestes le moins du monde forcés. Chaplin a créé le héros surmené. Tout son jeu est en réflexes de nerveux fatigué. Une sonnette ou un klakson le font sursauter, le dressent debout et inquiet, la main sur le cœur à cause de l'éréthisme de la pointe. Ce n'est pas tant un exemple qu'un synopsis de sa neurasthénie photogénique. La première fois que j'ai vu Nazimova vivre une enfance à haute tension, trépidante et

exothermique, j'ai deviné qu'elle était russe ; un des peuples les plus nerveux de la terre. et les petites gestes courts, rapides, secs, on dirait involontaires de Lilian Gish qui court comme l'aiguille des secondes d'un chronomètre. Les mains de Louise Glaum pianotent sans arrêt un air d'inquiétude. Maë Murray. Buster Keaton. Etc. etc. (1921b, 101-102) [BC]

Aquestes descripcions i caracteritzacions d'Epstein són interessants per lligar-les amb alguns discursos dels estudis de l'òrbita de «cinema i modernitat» que es mencionaven a la introducció. Ho són particularment perquè semblen parlar d'un cert paper reflexiu del cinema de cara a l'espectador, que hi reconeix la seva pròpia època i experiència. Els espectadors, experts en fatiga, trobarien a la sala de cinema un mitjà que utilitza aquesta experiència que coneixen i saben jutjar. Aquest caràcter reflexiu el destaca, per exemple, Miriam Hansen (1999, 69-70) amb la seva noció del cinema com un «modernisme vernacular»:

The juncture of classical cinema and modernity reminds us, finally, that the cinema was not only part and symptom of modernity's experience and perception of crisis and upheaval; it was also, most importantly, the single most inclusive cultural horizon in which the traumatic effects of modernity were reflected, rejected or disavowed, transmuted or negotiated. (...)

The cinema suggested this possibility not only because it attracted and made visible to itself and society an emerging, heterogeneous mass public ignored and despised by dominant culture. The new medium also offered an alternative because it engaged the contradictions of modernity at the level of the senses, the level at which the impact of modern technology on human experience was most palpable and irreversible. In other words, the cinema not only traded in the mass production of the senses but also provided an aesthetic horizon for the experience of industrial mass society.

S'ha vist, per tant, diferents maneres com el cinema es lliga amb la fatiga, tal i com l'entén a la seva teoria fisio-psico-sociològica. D'una banda, perquè la fatiga i el nerviosisme són fotogènics i el públic ho pot jutjar com expert, en tant és una experiència seva també. De l'altra, com es destacava abans, perquè certs procediments cinematogràfics reproduïen els efectes de la fatiga, oferint una experiència mediada d'aquesta. Per últim, la concepció de la sala com un experiment tecnològic també es relaciona amb aquest concepte, en tant el cinema seria un agent més en l'increment del nerviosisme i els estats fatigats.

El darrer aspecte important que caldria destacar en relació a la creació cinematogràfica i els seus

diferents recursos segons Epstein, té a veure amb la narració. En diferents casos manifesta que les històries no són allò més important a les pel·lícules, tant com a espectador d'altres («vous tenez tant que cela à savoir s'ils se marient au bout. Mais IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on entre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire» [1921b, 31] [BC]) com en les pròpies (així parla de *Coeur fidèle*, 1923, com un aparent melodrama però on no es tracta de la història concreta dels personatges, sinó d'aquests com a símbols [(1924) 1974-75]).

La narració no és que no sigui important, sinó que serveix com a vehicle d'allò que l'importa: el sentiment. De la narració al *découpage* i d'aquest al sentiment de l'espectador, és l'ordre adequat segons Epstein:

Commercialement une histoire est indispensable, et un argument, même dans le film idéal, nécessaire pour enduire l'image de sentiment. La décomposition d'un fait en ses éléments photogéniques est la première loi du film, sa grammaire, son algèbre, son ordre. Mais l'ordre toujours n'est rien sans amour. J'écris amour pour sentiment. Le sentiment ne peut jaillir, vulgairement, que d'une situation, donc d'une anecdote. Ainsi l'anecdote doit être; mais, comme l'objectif bégaye dès qu'il y touche, elle doit être invisible, sous-entendue, exprimée ni par un texte ni par une image: entre. De fait, qu'on passe de l'oeil d'un homme à la ceinture d'une femme, cela dit, mais à l'endroit seul de la jonction, carrément un désir. ([1922] 1974-75c, 107) [«Réalisation de détail»]

A *Bonjour cinéma* aquest rebuig de les històries es descriu oposant les regles de la narració clàssica (presentació de personatges, cronologia, etc.) a la vida real:

Le cinéma est vrai ; une histoire est mensonge. On le pourrait soutenir avec apparence de raison. Mieux j'aime dire que leurs vérités sont autres. A l'écran les conventions sont honteuses. Le coup de théâtre y est simplement cocasse, et si Chaplin exprime tant de tragique, c'est un tragique risible. L'éloquence crève. Inutile, la présentation des personnages ; la vie est extraordinaire. L'aime l'angoisse des rencontres. Illogique, l'exposition. L'événement nous prend les jambes comme un piège à loups. Le dénouement ne peut être autre chose qu'une transition de nœud à nœud. De sorte qu'on ne change pas beaucoup d'altitude sentimentale. Le drame est continu comme la vie. Les gestes le réfléchissent, mais ne l'avancent ni ne le retardent. Alors pourquoi raconter des histoires, des récits qui supposent toujours des événements ordonnés, une chronologie, la gradation

des faits et des sentiments. Les perspectives ne sont qu'illusions d'optique. La vie de se déduit pas comme ces tables à thé chinoises qui s'engendrent douze successivement l'une de l'autre. Il n'y a pas d'histoires. Il n'y a jamais eu d'histoires. Il n'y a que des situations, sans queue ni tête ; sans commencement, sans milieu, et sans fin ; sans endroit et sans envers ; on peut les regarder dans tous les sens ; la droite devient la gauche ; sans limites de passé ou d'avenir, elles sont le présent. (1921b, 31)

El cinema hauria de tractar no amb històries, sinó amb situacions. Tornant als texts sobre literatura d'Epstein, es tractaria de l'oposició de la narració racional del fulletó literari a la intermitent de la literatura contemporània. El desenvolupament cronològic i lògic d'uns fets, s'oposa a un magma de situacions sense cara ni creu, principi ni final (i de nou, aquesta idea es pot relacionar amb els estats fatigats que es veien abans).

Aquesta narrativa particular, Epstein la va intentar posar en marxa sobretot a *La glace à trois faces* (1927) on un personatge era vist a través de tres relacions diferents de les quals no en sabem la cronologia i que donaven una visió no unitària d'ell. Per aquesta pel·lícula Epstein va escriure un text titulat «Art d'événement» on emfasitza de nou l'ús d'una narrativa particular

Après les drames prétendument sans fin, voici un drame qui voudrait être sans exposition, ni seuil, et qui finit net. Les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs passés viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs.

Cette chronologie est celle de l'esprit humain. Les personnages se présentent chacun seul et le récit les tient écartés définitivement; néanmoins ils vivent ensemble, l'un pour l'autre. ([1927] 1974-1975c, 181-82)

La cronologia que vol per a la seva història és, com diu a la cita, la de l'esperit humà, és a dir, segons la seva teoria fisio-psico-sociològica, la del subconscient, on els diferents temps es barrejaven. La cronologia estricta seria un element racional extern, oposat a la barreja de temps del subconscient intern.

Hi hauria altres tècniques o recursos concrets que es podrien destacar, tot i que tenen una importància textual menor. Es tractaria d'una banda de la sobreimpressió (la combinació de més d'una imatge alhora com recurs similar al pensament del subconscient: la barreja en un única pla

d'elements heterogenis) i de l'altra del ritme (que es pot entendre com una variant del moviment que s'ha explicat). Sobre el primer, cal indicar que pot ser un lligam interessant entre la teoria i la seva filmografia, ja que és un recurs habitual a les seves pel·lícules, on arriba a acumular diverses capes d'imatges [fig. 13]. El cas del ritme té la particularitat de citar una font pseudo-científica per afirmar l'existència d'un ritme subjacent i contagiós en les accions quotidianes: Walter Moore Coleman *Experiments on telergy* (1917) (Jennifer Wild [2012, 131-134] comenta part de la importància del llibre de Coleman en Epstein dins el seu assaig «Distance is [Im]aterial»). I també que el ritme és un motiu important en moltes estètiques cinematogràfiques contemporànies a Epstein, com mostra l'estudi de Laurent Guido (2007) *L'age du rythme* (Guido [2016] també ha centrat un article en explorar aquesta idea a partir d'Epstein). També es podria fer un llistat de les pel·lícules que cita Epstein com exemplars, tot i que no són gaires. Epstein parla d'una banda d'estrelles cinematogràfiques com Hayakawa, Chaplin, Nazimova o d'altres que s'han citat, i de l'altra de directors com Delluc, Gance o L'Herbier, principalment. Tot i que es podria entrar en aquests detalls, l'exposició dels recursos que s'ha fet inclou els més importants i, en benefici de no allargar en excés aquesta secció, es deixaran de banda aquests altres més secundaris.

3.2.4 Poètiques del cos (1): l'espectador encarnat

El recorregut que s'ha fet descriu les principals preocupacions i idees que manifesten els escrits cinematogràfics dels anys 20 d'Epstein. S'ha anat veient com en ells la idea del cos i l'organisme va apareixent i, si bé no té una posició central en l'argument com a la teoria fisio-psico-sociològica, sí que té una presència. Ara, en les dues darreres seccions d'aquest capítol, es parlarà esment particularment a aquest motiu; recuperant, relligat i incorporant aspectes per veure la seva importància en aquesta concepció del cinema. Es farà en dues seccions; una dedicada al cos de l'espectador i una segona dedicada a les representacions del cos a la pantalla.

Com s'ha vist una part important de les reflexions d'Epstein es refereixen a l'espectador de cinema, a l'acció que la pel·lícula té sobre nosaltres en tant que espectadors encarnats i concrets. Aquestes es relacionen, com s'insistirà a continuació, amb la seva teoria fisio-psico-sociològica, però al contrari que als texts no cinematogràfics les referències explícites a un vocabulari mèdic o científic són menors. No es tracta de que no tingui importància, sinó més aviat que és quan es coneixen els altres escrits que es veu la seva presència, que podria passar desapercebuda en una lectura de només els texts cinematogràfics. Una referència directa es pot trobar a una conferència de 1920 on Epstein deia:



Figura 13. Sobreimpressions a diverses pel·lícules de Jean Epstein 1
 Exemples de sobreimpressions a, de la columna esquerra a la dreta, *Coeur fidèle* (1923), *La Glace a trois faces* (1927) i *La Chute de la Maison Usher* (1928). En aquestes escenes la sobreimpressió s'utilitza per expressar pensaments o estats mentals alterats.

J'aurais voulu vous dire encore les conditions physiologiques qui créent le cinéma et que le cinéma recrée; et voulu vous vous expliquer comment le ciné, notre art, art moderne, convient à notre civilisation essentiellement oculaire et optique, étant lui-même un art optique et oculaire. Mais cela m'amènerait à vous parler de l'hypermétropie des animaux de ménagerie et des internes de lycée, du spasme du muscle ciliaire, de fatigue nerveuse, et de quelques autres choses. Ce serait très long. Et le cinéma appareil enregistreur de vitesse mentale, graphique de psychologie expérimentale. ([1920] 2019, 185) [EPSTEIN287-B92]

Però no serà aquest ni l'estil, ni algunes de les temàtiques (d'altres sí: la fatiga o el cinema com a gràfica de psicologia experimental) que desenvolupa quan parla del cinema.

Al primer apartat d'aquesta secció es parava atenció a la idea «d'aportar un sentiment» que Epstein deia que era la funció del cinema. Això era possible perquè l'espectador participa de la pel·lícula d'una manera imaginària però que té impacte real en ell:

Au cinéma qui nomme mais visuellement les choses, spectateur, je ne doute pas un seconde qu'elles existent, et j'attache tout ce drame et tant d'amour à quelques signes de lumière et d'ombre. (1922a, 93) [Ly]

L'impacte de la pel·lícula en l'espectador té a veure amb el seu món subconscient, que definia a la teoria fisio-psico-sociològica. Segons la particular economia psicofisiològica que Epstein formulava, crear un sentiment comporta la necessitat de trobar un objecte on gastar-lo (generava una energia orgànica que s'havia d'extreure). Aquest objecte el troba l'espectador a la pròpia pel·lícula («Vous avez besoin maintenant de cette trahison-là, car vous en avez le sentiment, et un sentiment si précis qu'aucune autre trahison que celle-là, imaginaire, ne pourra le satisfaire» [1922a, 35] [Ly]) però també se l'emporta fora de la sala de cinema («Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde. Ce sentiment je le retrouve maintenant, faible ou fort, dans le monde à la fois sens et science» [1922d, 1711] [NK]).

El món subconscient de l'espectador també participa de la pel·lícula gràcies als efectes de la càmera. La imatge cinematogràfica «generalitza i determina» permetent participar a l'espectador en allò que veu, completant-ho segons la seva experiència (que, de nou segons la teoria que formula als altres escrits, és tant la conscient com l'inconscient, és aquell magma que forma l'individu):

L'écran généralise et détermine. Il ne s'agit pas d'un soir, mais du soir, et le vôtre en fait partie. Le visage, et j'y retrouve tous ceux qui j'ai vus, fantôme de souvenirs. La vie se morcelle en individus nouveaux. Au lieu d'une bouche, la bouche, larve de baisers, essence du tact. Tout frémit de maléfices. Je suis inquiet. Dans une nature nouvelle, un autre monde. Le gros plan transmue l'homme. Toute ma pensée, dix secondes, gravite autour d'un sourire. Majesté sournoise et muette, lui aussi pense et vit. Attente et menace. Maturité de ce reptile aérien. Les mots manquent. Les mots n'ont pas été trouvés. Qu'aurait dit Paracelse? (1921b, 35) [BC]

Aquesta experiència de l'espectador, que Epstein també recull en un dels poemes de *Bonjour cinéma* («Deuil» [1921b, 53-55]), té molt a veure amb la tècnica del primer pla. Aquest ens obliga a concentrar-nos en un objecte i seria així com es barreja amb nosaltres (es banyaria de subconscient, que deia a propòsit de la poesia de Rimbaud)

Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je n'ai ni le droit ni les moyens d'être distrait. Impératif présent du verbe comprendre. Comme le pétrole est en puissance dans le paysage que l'ingénieur à tâtons sonde, ainsi la photogénie là se dissimule et toute une rhétorique nouvelle. Je n'ai le droit de penser à rien autre qu'à ce téléphone. C'est un monstre, une tour et un personnage. Puissance et portée de son chuchotement. Autour de ce pylône les destinées tournent et y entrent et en sortent comme d'un pigeonnier acoustique. Dans ce fil peut circuler l'illusion de ma volonté, un rire que j'aime ou un chiffre, ou une attente ou un silence. C'est une borne sensible, un nœud solide, un relai, un transformateur mystérieux dont peut sourdre tout le bien et tout le mal. Il a l'air d'une idée. (1921b, 104-105) [BC]

La importància del primer pla en relació a l'espectador encarnat també es pot destacar de la interessant manera que ho argumenta Mary Ann Doane (2003) al seu article «The close-up: scale and detail in the cinema». En aquest article, algunes idees similars a les que es veien abans d'Elsaesser respecte el primer pla com autònom o com integrat respecte la narrativa, s'articulen relacionant-les amb el cos de l'espectador.

Of course, it is possible to argue that there really is no contradiction here since the status of the image as detail or totality depends upon whether it resides in one or the other of the two worlds/spaces involved in the cinema –the space of the narrative (the diegesis) or the space

of the spectator. In the diegesis, that fictional space produced by the film, the close-up – despite Balazs's denial– will always constitute a detail, a part. Yet, in the spectator's space, that of the theater, the close-up will, even if only momentarily, constitute itself as the totality, the only entity there to be seen. Three decades of film theory have insisted that the classical cinematic text works to annihilate this space of the spectator –to suggest that the only world is that on the screen. Hence, the embrace of the close-up as autonomous entity by Balazs, Deleuze, and especially Epstein, is an attempt to salvage spectatorial space, to reaffirm its existence and its relevance in the face of the closed, seamless space of the film. Because scale as a concept in general can only be understood through its reference to the human body, this celebration of the close-up is also an attempt to reassert the corporeality of the classically disembodied spectator. (...)

The French Impressionist concept of *photogenie* was fashioned to evoke that which was inarticulable yet specific to the filmic experience. Its unspeakability is no doubt linked to the desire to make it a corporeal experience, a matter of touching, feeling, tasting, as well as seeing. Yet, the historical trajectory of classical cinema was to defeat that body by annihilating its space, its ability to act as a measure of scale. (Doane 2003, 108-110)

L'amor per al primer pla que s'ha vist en Epstein –independentment de si representa cossos o objectes– implicaria, segons Doane, un reconeixement de l'espai real i concret de l'espectador; de l'espectador encarnat a la sala.

En una citació anterior, quan es destacava l'estil interpretatiu i en concret la gestualitat nerviosa, es veia com Epstein qualificava la sala de cinema com un espai de circulació d'energia nerviosa. L'espectador respirava la radiació de l'energia nerviosa provinent de la pantalla i més enllà (els actors, etc.) i la pel·lícula creava un estat similar a la hipnosi («Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. Le pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement.» [1921b, 101] [BC]). Aquest espectador irradiat i hipnotitzat queia en un règim de consciència especial i, explicava Epstein, un que exercint-lo modifica l'organisme i creava una necessitat, com una droga («J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux» [1921b, 107]). Si es torna aquí a recordar aquests fragments, és per veure i insistir en que aquest espectador no és només afectiu i subconscient, sinó plenament orgànic i corporal (es modifica el seu organisme). La participació afectiva i la participació orgànica es donen alhora en l'espectador que concep Epstein; de fet, la teoria fisio-psico-sociològica dels

altres escrits ja lligava indissolublement aquests dos elements. Aquesta concepció, a més, està lligada a alguns discursos recurrents sobre la tecnologia que es donen també, per exemple, avui en dia. Així Sherry Turkle, influent investigadora sobre el camp de la tecnologia digital i la identitat, afirma «we know that our brains are rewired every time we use a phone to search or surf or multitask» (Turkle 2017: 296) i cita com a referent un estudi de Nicholas Carr que resumeix així:

Here, the argument is that online activities –surfing, searching, jumping from e-mail to text-actually change the nature of the brain. The more time we spend online, the more we are incapable of quiet reverie, not because of habits of mind but because of a rewiring of our circuitry. This area of research is, happily, getting more and more public attention. (Turkle 2017, 346)

Si es salta a la tecnologia actual amb aquesta referència, no és només per veure el lligam entre la modificació del «fonctionnement du système nerveux» i el «rewiring of the brain» (es desenvoluparan alguns lligams més històrics al següent capítol, per mostrar com circulen i persisteixen alguns motius; en part com a topoi, que deia Huhtamo), sinó també per aquesta menció a la incapacitat de «reverie» en l'actualitat, que també lliga amb les preocupacions d'Epstein. Si acceptéssim les caracteritzacions de cada època d'Epstein i Turkle, podríem veure una evolució (de l'increment de la «reverie» que creia identificar el primer, a la seva erradicació que identifica la segona)³⁹; però potser és més històricament adequat veure la idea d'Epstein de la fatiga com un intent d'extreure coses positives i, de nou, més com una esperança que com una constatació.

Tornant a Epstein, per aquest aspecte corporal de l'espectador és també important destacar com els seus texts estan plens de referències a les sensacions físiques que provoca la pel·lícula (sensacions físiques que utilitzarà en la seva filmografia com a l'escena de la *fête foraine* de *Coeur Fidèle* [il·lustrada abans: fig. 4], amb els nombrosos primers plans i plans detall [il·lustrats també abans: fig. 12.1 i 12.2] o amb moviments de càmera com el de l'escena del pàrquing de *La glace a trois faces* [fig. 14.1] o d'altres més curts però també molt dinàmics [fig. 14.2]).

Les tunnels de l'Oberland et du Semmering me gobent et ma tête, dépassant le gabarit, cogne leur voûte. Le mal de mer est décidément agréable. L'avion et moi à son bord, tombons. Mes genoux plient. (...) Je désire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre,

39 No només Turkle, evidentment, sinó que és un argument comú per caracteritzar el món actual i la sensació d'hiperconnexió que provoca. És un dels temes que tracta, per exemple, Jonathan Crary (2013) al seu assaig 24/7. *Late Capitalism and the Ends of Sleep*.



Figura 14.1. Escena del pàrquing a *La Glace a trois faces* (1927)

Fotogrames de l'escena del pàrquing de *La Glace a trois faces* (1927). Un pla de 34 segons on la càmera situada al vehicle recorre els diferents pisos amb els seus revolts i les alternances de llum i foscor.



Figura 14.2. Moviments de càmera arran de terra a tres pel·lícules de Jean Epstein
 Moviments de càmera de seguiment arran de terra. Columna 1: *La belle Nivernaise* (1923) seguiment de les cames durant el joc. Columna 2: *La Chute de la Maison Usher* (1928) seguiment de les fulles movent-se amb el vent per terra. Columna 3: *Finis Terrae* (1928) moviments de seguiment de la cursa d'un personatge i de l'aproximació a l'altre.

j'y aille avec lui non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais en lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre, et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières. (1921b, 97-98) [BC]

Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan. (1921b, 100) [BC]

Es veu també com les sensacions físiques desborden el caràcter visual per activar, metafòricament o no, altres sentits com el tacte o l'olfacte.⁴⁰ Aquestes experiències sensorials de l'espectador les descriu també de forma directament lírica als poemes de *Bonjour cinéma* com a «Séances continuelles»

Les rails du documentaire
m'entrent dans la bouche
la colline de travers
dérape et se couche
excellent ce mal de mer
dans la salle paquebot
avec ces rails pour chalumeaux
j'engorge la terre
Dans mon fauteuil à pivot
je me résigne au naufrage
Barre à droit virage
Tunnel par tribord
Sous le ventre d'un dirigeable
en avion je glisse
le nez en l'air hélice. (1921b, 14-15)

40 Wall-Romana (2013, 27-28) indica que un dels interessos dels escrits d'Epstein és com desborda la sensació únicament visual, remarcant el concepte de cenestèsia (la cita és d'un text dels anys 40 – *Le cinéma du Diable-*; però el fragment on en parla es refereix sobretot a les definicions de fotogènia dels texts dels anys 20, per això es fa aquesta referència aquí i no al capítol 3 sobre els escrits de maduresa):

one of the most original aspects of his theory of photogénie is that it involves sensations besides vision, and in some way evinces the very root of sensation, that which the body has of itself: «L'inconstance, le vague du temps vécu proviennent de ce que la durée du moi est perçue par un sens intérieur complexe, obtus, imprécis: la cénesthésie. Celle-ci constitue le sentiment général de vivre, dans lequel se somme et confond une foule de sensations indistinctes, recueillies par la sensibilité très imparfaitement consciente, de nos viscères. Sensibilité primitive, foétale, très animale ...»

D'aquest fragment de poema es pot destacar també la referència a la boca i a les imatges de la pantalla com un element que oralment entra al cos (i per tant també d'un sentit diferent del visual). En la descripció del primer pla que s'ha vist abans, la proximitat física d'un rostre a la pantalla també arribava a aquest extrem. Entre l'espectador i el rostre no hi havia ni un bri d'aire i així, escrivia Epstein, «je le mange. Il est en moi comme un sacrement» (1921b, 104).

Aquesta oralitat té, com a mínim, dues cares que són interessants destacar. La primera és entendre-la literalment com expressió d'una interiorització, d'una introducció de l'exterior a l'interior. Això seria una mena de culminació de les sensacions físiques que provoca el cinema a l'espectador –com escriu Leblanc (1998, 35-37) «l'expérience spectatorielle chez Epstein est refus de l'extériorité, immersion. (...) le regard cinématographique ranime le sens haptique, l'olfaction et surtout l'oralité.» I es relaciona, per la direcció de l'acció cap a l'interior, amb experiències que Epstein tractava a la teoria fisio-psico-fisiològica, com resumeix Ramírez (1998, 22-24)

(R)évéler une cohérence étroite entre la réflexion intellectuelle de Jean Epstein et son imaginaire de poète. (...)

On observe en effet que plusieurs poèmes sont travaillés par une même image, celle d'une sorte d'avalement, de mouvement d'ingurgitation qui revêt parfois une certaine violence. Il y est question de rails qui entent dans la bouche, de terre engorgée, de nuit qui avale. Le retour et la mise en scène de telles images font manifestement de Jean Epstein un poète du repli et de la rétraction. Or, cet imaginaire de la rétraction entretient une relation évidente avec la fatigue dont Epstein a voulu faire le signe paradoxal de la fécondité. Car la fatigue est déturgescence, tassement, elle nous « croupit » en nous-mêmes, comme disait Montaigne. L'homme fatigué ne se dilate pas, il se tasse, il se replie sur lui et en lui : il se rétracte. Et c'est là, pour Jean Epstein, que la création poétique commence.

La segona cara de l'oralitat és, evidentment, el caràcter sensual, que, com es va veient, també seria una característica de l'espectador que descriu Epstein.⁴¹ Als poemes de *Bonjour cinéma* escriu:

⁴¹ La primera cara es pot entendre i desenvolupar d'altres maneres, també. Liebman (1980, 224) ho relaciona amb Bergson i destaca la metàfora religiosa del sagrament:

He stared in fascination at the photogenic fictions on screen. So immediate did they appear that the spectator felt himself absorbed into them. As for Henry Bergson, it was precisely such an intimate contact –indeed, a complete fusion with the object– that Epstein believed to represent the core of aesthetic experience. In order to evoke this aesthetic experience, Epstein used a religious analogy.

Amb la segona cara es vol emfasitzar el caràcter sensual i eròtic d'aquest contacte oral. És una interpretació possible entre d'altres, però explicitar el caràcter directament sensual d'aquests texts és important per alguns

ô visages inaccessibles
 cibles
où bondit le désir cloîtré.
(...)
Visages gantés de verre
luxe vivant où je mire
 mon désir
(...)
visages de toute ma vie
prétextes nus
serre chaude des aventures
j'en ai tant connus.
(...)
Hélas ô coeur violent
c'est donc tout ça cette volupté
qu'elle n'arrive pas à s'exprimer. (1921b, 53-54)

Sensualitat és la paraula que utilitzava a *La poésie d'aujourd'hui* per descriure una de les estètiques del cinema. Remarca Epstein que no hi ha sentimentalisme en el cinema, sinó sensualitat, ja que l'element físic s'imposa a la pantalla:

Au cinéma la sentimentalité est impossible.

Impossible à cause des gros premiers plans, de la précision photographique. Que faire de fleurs platoniques quand s'offre la peau d'un visage que violentent quarante lampes à arc?
(1921a, 175)

Els títols de texts com «Amour de Charlot» o «Amour de Sessue» també es poden entendre en aquesta direcció. És l'amor –sensual, corporal- el que mou a la persona que seu a la sala de cinema. També es podria veure en el propi estil d'escriptura i de raonament d'Epstein –que s'ha destacat en diverses ocasions– un recreació de les experiències de l'espectador. Liebman (1980, 198) estableix aquesta relació referint-se tant a la pluralitat de capes que crea l'aparell gràfic de *Bonjour cinéma*, com a l'escriptura amb frases amb desenvolupaments inesperats:

dels arguments de la tesi. Al capítol 4 es veurà com en un dels texts inèdits aquest caràcter es mostra sense embuts i de manera explícita.

Serious or amusing, essential or marginal, original or cliché, these elements form a montage of texts that effectively conveys the almost physical stimulation Epstein believes to be an integral feature of the film experience. Interruption becomes the principal structural device uniting the surprising shifts in mode, tone, and intensity.

Aquest interès per l'experiència de l'espectador i la descripció que se'n fa, insistint en el caràcter corporal d'aquesta, està en sintonia amb algunes tendències actuals i de finals del s. XX en la teoria i escriptura sobre cinema. A la introducció s'hi ha fet referència en relació al llibre d'Elsaesser i Hagener [2015] que pren el cos com a motiu per recórrer diferents teories. Entre les tendències teòriques que descriuen hi ha l'interès per la fenomenologia que, en el context anglosaxó a la dècada dels noranta, s'ha desenvolupat al voltant de les recerques de Vivian Sobchack (1992) i que es pot veure també parcialment en propostes com les de Steven Shaviro (1993). Elsaesser i Hagener (2015, 143) resumeixen algunes de les seves característiques de la següent manera:

Basándose en la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack ha desarrollado una teoría del cine en la que el entendimiento intelectual y las habilidades cognitivas son complementados con un fuerte elemento corporal. El proceso es circular o de autorrefuerzo; un filme es la expresión de una experiencia, y esta expresión es vivida, a su vez, como experiencia cuando se ve la película, convirtiéndose así en la experiencia de una expresión. (...)

Sobchack (2004, 63) insisteix en que la percepció, també al cinema, s'experimenta com una totalitat: «The point to be stressed here is that we do not experience any movie only with our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and knowledge of our sensorium.». Això ho afirma no només a partir de referents com Merleau-Ponty sinó també amb referències a la neurociència o camps afins. Així es refereix al concepte de cenestèsia, que també utilitzava Epstein, o al de sinestèsia:

Neither pathological nor rare, coenaesthesia names the perception of one's whole bodily state as the sum of its somatic perceptions and refers to a certain pre-logical unity of the sensorium that exists as the carnal foundation of that hierarchical arrangement of the senses achieved through cultural immersion and practice. (...) Coenaesthesia refers to the way in which our equally available senses have the capacity to become variously heightened and

diminished, the power of culture regulating their boundaries as it arranges them into a normative hierarchy. (...)

Recent developments in neuroscience have indicated that «the boundaries between the senses are blurred.» Furthermore, a series of experiments has shown not only that the brain's visual cortex is activated when subjects—who are blindfolded—touch objects with their fingers but also that when researchers blocked the subjects' visual cortex, their tactile perception was impaired. Apparently, research has also shown that «the olfactory area of the brain also involves vision,» particularly in relation to the perception of color. We are, in fact, all synaesthetes—and thus seeing a movie can also be an experience of touching, tasting, and smelling it. (Sobchack 2004, 69-70)

La seva argumentació teòrica vol intentar trobar la manera d'entendre i parlar de l'experiència cinematogràfica des d'aquest coneixement. És interessant, en el context del que s'ha vist d'Epstein, com Sobchack insisteix en que parlar del cinema en aquests termes s'ha vist habitualment com una metàfora o un excés poètic (plantejant-ho, diu, en termes lingüístics i no com una experiència somàtica real), però ella defensa la literalitat i importància d'aquesta comprensió:

Indeed, my argument here has emphasized that the sensual language most people (and even a few film theorists) use to describe their cinematic experience is not necessarily or solely metaphoric (...) Once we understand that vision is informed by and informs our other senses in a dynamic structure that is not necessarily or always sensually hierarchical, it is no longer metaphorical to say that we «touch» a film or that we are «touched» by it. (...) When we watch a film, all our senses are mobilized, and often, depending on the particular solicitations of a given film or filmic moment, our naturalized sensory hierarchy and habitual sensual economy are altered and rearranged. (Sobchack, 2004, 80)

Com es veu, les idees d'Epstein tenen relació amb aquesta tendència amb la que compartiria el destacar la reacció somàtica i intermodal –per exemple amb la insistència en sentits altres al visual– (també es podrien relacionar a partir d'una aproximació entre Epstein i Merleau-Ponty, que ha plantejat Slock [2006]).

Segons Elsaesser i Hagener (2015, 146) aquesta comprensió de l'espectador i la seva experiència implicaria «que una teoria basada en la percepció corporal como es la fenomenología debe desarrollar una comprensión distinta de la identificación.» Un aspecte que constaten en les idees de

Shaviro que s'oposa a teories psicoanalítiques o centrades en la narració:

Shaviro descarta al mismo tiempo la «carencia estructural», marca distintiva de las teorías psicoanalíticas, y la primacía de la narrativa en la que creen los neoformalistas. Su interés se centra por completo en la continuidad (y la reversibilidad) entre las reacciones fisiológicas y afectivas del cuerpo de cada uno y lo que ocurre en la pantalla. Al contrario que la mayoría de las teorías presentadas hasta ahora, que hablaban siempre desde la premisa de una distancia o separación entre la película y el espectador, un planteamiento fenomenológico resalta la interacción, continuidad y transición entre los dos. (Elsaesser i Hagener 2015, 146)

L'interès pel cos i les experiències corporals actual, pot ser no només un plantejament teòric sinó que també pot construir-se a partir de tendències del cinema contemporani. En un article, també de la dècada dels 90 com els estudis de Sobchack i Shaviro, Elsaesser (1998, 43-44) analitza els discursos que s'estaven construint al voltant de la tecnologia digital i caracteritza en part el cinema comercial del moment d'aquesta manera:

[T]he positive connotations associated with the label «New Hollywood,» «Post-classical,» or «Post-Film Cinema,» where the cinematic experience is typified quite differently, with metaphors centered on space, on embodiment, on sensation rather than visual perception, all guided by variables other than those rigid Euclidean categories of the cinematic apparatus. (...) [T]he movies emerge above all as an event in which to figure one's participation as member of an instant community rather than as singular spectator being seated «in front» of a picture window screen; the new image also manifests itself as a space which to inhabit rather than to be scanned, scrutinized or looked at; it is experienced as a second skin or total perceptual surface by which to *dress* rather than be *addressed* as subject.

Elsaesser ho situa en part històricament –en relació, per exemple, a la importància de les noves possibilitats del so envoltent per al cinema dels 70, com a experiència corporal i immersiva– però interessa remarcar la caracterització final de la cita, que destaca en cursiva al text original, on l'espectador vesteix (*dress*) la pel·lícula en comptes de ser-ne el destinatari visual (que la pel·lícula s'hi dirigeixi, que seria *be addressed*). I també com l'espectador es concep d'una manera física («habita» la pel·lícula) i no només exclusivament visual. Les descripcions de l'espectador d'Epstein es poden situar al costat d'aquestes idees, com a mostra que és una tradició llarga de pensament.

Encara un altre exemple interessant per relacionar amb Epstein i amb la idea de l'espectador encarant són els estudis de Linda Williams (1991) sobre gèneres corporals que s'han mencionat a la introducció. Williams (1991, 4) s'interessa per gèneres com el terror, el melodrama i la pornografia com a excessius respecte un cinema narratiu clàssic i on la representació del cos femení és particularment important:

What are the pertinent features of bodily excess shared by these three «gross» genres? First, there is the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion. (...)

Another pertinent features shared by these body genres is the focus on what could probably best be called a form of ecstasy. (...) Visually, each of these ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm –of the body «beside itself». (...) In each of these genres the bodies of women figured on the screen have functioned traditionally as the primary *embodiments* of pleasure, fear, and pain.

Si en aquesta descripció parla de la representació a la pantalla (tema del qual se'n parlarà respecte a Epstein en la següent secció), Williams (1991, 4-5) destaca també la reacció que busquen en l'espectador –que seria el que, en part, els marca amb un estatus cultural baix:

There are, of course, other film genres which both portray and affect the sensational body – e.g., thrillers, musicals, comedies. I suggest, however, that the film genres that have had especially low cultural status –which have seemed to exist as excesses to the system of even the popular genres– are not simply those which sensationally display bodies on the screen and register effects in the bodies of spectators. Rather, what may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectators is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen along with the fact that the body displayed is female. (...)

In the body genres I am isolating here, (...), it seems to be the case that the success of these genres is often measured by the degree to which the audience sensation mimics what is seen on the screen. Whether this mimicry is exact, e.g., whether the spectator of the porn film actually orgasms, whether the spectator of the horror film actual shudders in fear, whether the spectator of the melodrama actually dissolves in tears, the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response. (...)

What seems to bracket these particular genres from others is an apparent lack of proper esthetic distance, a sense of over-involvement in sensation and emotion.

Aquestes idees de Williams⁴² es podrien apropar a Epstein per la banda dels gèneres; donat l'interès pel melodrama aparent a la seva filmografia (*Coeur fidèle*, 1923, *Le double amour*, 1925, etc.) i també la relació amb el terror via Poe a *La chute de la Maison Usher* (1928) (tot i que amb una estilització que l'allunya del gènere del qual parla Williams). Però també es pot apropar, com es fa evident, per la banda d'aquest espectador que respon mimètica i involuntàriament al que passa a la pantalla (el cap li xoca contra un túnel, es menja un rostre...) i que renuncia o no és capaç de tenir una distància estètica adequada.

Tots els exemples relativament actuals que s'han donat al final d'aquesta secció –i que posen el focus en diferents aspectes de partida: l'aplicació de la fenomenologia en Sobchack o Shapiro, el cinema contemporani segons Elsaesser i els gèneres corporals de Williams– poden servir com exemples d'una tradició de pensament de la que els escrits d'Epstein en poden formar part. I alhora també es podria aventurar que part de l'interès actual sobre la seva figura pot ser també conseqüència d'aquestes tendències (incloent l'interès pel cos més global que testimonia el llibre d'Elsaesser i Hagener [2015]).

3.2.5 Poètiques del cos (2): l'ésser humà a la pantalla

Si l'espectador cinematogràfic és una persona encarnada que físicament es veu afectada i trasbalsada per la pel·lícula i que hi té un contacte quasi corporal; aquesta corporalitat també es dona en allò que hi ha a la pantalla. L'ésser humà, i el seu cos com a punta d'entrada, són l'objecte principal del cinema:

Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches. (1921b, 111) [BC]

El poder analític que Epstein veu en el cinema es dirigeix, en moltes ocasions, a l'ésser humà. Era el fet de veure's des de múltiples angles el que en aquella escala de miralls el feia descobrir coses inesperades sobre ell mateix. L'escala de miralls esdevenia metàfora del que fa el cinema. La persona que és filmada passa una mena de test o anàlisi en el qual suposadament apareixen elements diferents dels que es veurien a ull nu (aquest motiu pot constituir una mena de *topoi* sobre la tecnologia audiovisual en el sentit que li donava Huhtamo; es veuran algunes de les seves

42 Cal aclarir que el seu estudi conclou que no es tracta només d'aquesta reproducció mimètica sinó que aquestes pel·lícules també posen en joc diferents fantasies psicològiques que tenen a veure amb el gènere sexual.

ramificacions al següent capítol). En múltiples texts Epstein explica la següent reacció davant de la pròpia imatge a la pantalla:

L'inquiétude devant sa propre cinématographié est soudaine et générale. C'est une anecdote maintenant commune, ces petites millionnaires américaines qui ont pleuré en se voyant pour la première fois à l'écran. Et ceux qui ne pleurent pas se troublent. ([1926] 1974-75a, 136)

Ja en un dels seus primers texts cinematogràfics –una ressenya de *El Dorado* de L'Herbier per a *L'Esprit Nouveau*– Epstein (1922b, 1669) parlava d'aquesta experiència, amb referències al context neuròtic i a un possible ús en medicina i psicologia:

L'écran trahit tous les rôles composés. Grossis vingt fois, trempés de lumière, silencieux et mûrs, les visages n'y savent plus mentir. Etre soi-même ou le soi-même qu'on aurait pu et voudrait être, c'est tout ce que la traduction cinématographique permet à l'acteur. Rien n'est plus désagréable que pour la première fois se voir à l'écran. Trahi à tue-tête, découvert comme un névropathe par son psychiatre, publié nu et confondu, on se trouve coupé dans tous ses mensonges, confessé, intime, honteux et véritable. Les mensonges sont donc notre grâce de vivre, d'abord imaginée, puis apprise, puis acquise. Je conseille cette jolie expérience de psychanalyse bien plus précise que le symbolisme tireur de cartes étymologiques selon l'école de Freud. La psychologie et la médecine mentale utiliseront un jour ce film confesseur où le sujet se voit objet vu. Et cela explique que les bons acteurs, exclusivement cinématographiques, jouent toujours les mêmes rôles. Hayakawa, Charles Ray, Douglas, en dehors de leur monotonie nécessaire, perdraient charme et persuasion, n'étant plus eux-mêmes.

El cinema, com a màquina analítica, «voit dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir» ([1926] 1974-75a, 137) [Et]. Aquest coneixement d'un mateix o dels altres afecta a conceptes com el d'identitat, que davant l'experiència del test cinematogràfic i la reacció que ens provoca, es trenca en bocins, segons Epstein, sentint que no som qui érem:

Je me croyais tel, et, m'apercevant autre, ce spectacle brisait toutes les habitudes de mensonge que j'étais arrivé à me faire à moi-même. Chacun de ces miroirs me présentait une perversion de moi, une inexactitude de l'espoir que j'avais en moi. Ces verres spectateurs

m'obligeaient à me regarder avec leur indifférence, leur vérité. Je m'apparaisais dans une grande rétine sans conscience, sans morale, et haute de sept étages. Je me voyais privé d'illusions entretenues, surpris, dénudé, arraché, sec, vrai, poids net. J'aurais couru loin pour échapper à ce mouvement de vis où je semblais enfoncer vers un centre affreux de moi-même. Une telle leçon d'égoïsme à rebours est impitoyable. Une éducation, une instruction, une religion, m'avaient patiemment consolé d'être. Tout était à recommencer. ([1926] 1974-75a, 136) [Et]

Es interessant destacar també d'aquesta cita, com el cinema actua contra «une éducation, une instruction, une religion.» Si a la teoria fisio-psico-sociològica la civilització es definia com una «regla contra l'amor,» el cinema apareix de nou aquí com un agent contrari a l'excés de racionalitat que veu Epstein, com una força del domini afectiu del subconscient.

En aquestes descripcions de la capacitat analítica, Epstein es mou entre l'afirmació que el cinema revela veritats (i arriba a plantejar-ho en termes jurídics: «Et je vois bien de prochaines inquisitions tirer d'accablantes preuves d'un film où un suspect apparaîtra saisi, écorché, trahi minutieusement et sans parti pris par ce très subtil regard du verre» [(1926) 1974-75a, 137] [Et]) i el fet que la identitat i la individualitat es trenquen com a fet en sí; és a dir, com experiència en si mateixa important, sense que sigui per posar-hi una altra en el seu lloc. L'animisme també treballaria en aquesta segona direcció, de trencar la consciència de la unitat de l'individual:

Et il l'est au point que déjà l'individualité il ne la perçoit pas comme nous. Pour nous, c'est le tout qui est l'individu et la partie n'a pas de vie propre. L'homme est l'individu, sa main est une fraction sans personnalité. Le cinématographe représente les êtres autrement: la main pour lui est souvent un individu plus caractérisé que l'homme à qui nous disons qu'elle appartient, et lequel n'apparaît volontiers à l'écran que comme une république de petites individualités très actives, une sorte de colonie morale. ([1926] 1974-75b, 129) [«L'objectif lui-même»]

Mikhail Iampolski (1998), en un text dedicat al passatge de *Le cinématographe vu de l'Etna* sobre el volcà i l'escala de miralls, afirma que Epstein proposa un model topològic del cinema. D'una banda per la parella ascens/Etna–descens/escala que és un espai tridimensional i habitable (una mica, es podria dir, en el sentit de com l'experiència cinematogràfica envolta l'espectador encarnat i en com es veia, via Elsaesser [1998] o Elsaesser i Hagener [2015], que això és una tendència

important als escrits de teoria cinematogràfica contemporània). Però sobretot perquè hi ha també un sortir de l'interior a l'exterior:

L'escalier spéculaire produit en même temps le double effet d'objectivation et de subjectivation. Ce double effet est responsable de toute l'opération topologique du renversement. (...) Le choc de la conscience est produit par le renversement spatial. C'est ici que la métaphore de l'Etna prend toute sa valeur : l'intérieur flamboyant est projeté par le volcan vers le dehors et se transforme en un paysage. (Iampolski 1998, 114)

Aquest «renversement» provoca un descens a dins d'un mateix (cap al «centre affreux de moi-même» com diu Epstein al seu text) que també està a fora (com per la projecció de l'erupció del volcà).⁴³ Iampolski ho vincula amb el concepte de quiasme i insisteix en la inestabilitat i diferència que marquen aquest descendir/sortir, veure's i veure's altre:

La pensée chiasmique est à la base de la phénoménologie hégélienne du retour de la conscience sur soi-même sous la forme de l'aliénation, de l'objectivation et de la négation. L'aliénation de soi-même en images spéculaires comme une étape de la connaissance de soi chez Epstein appartient certainement au même courant de la pensée du retour. Ce retour chez Epstein est pensé comme productif de la différence. L'auteur se reconnaît et en même temps ne se reconnaît pas dans ses images. Le modèle chiasmique fonctionne autour de la différence, autour de l'impossibilité du retour complet et absolu. En tout cas, ce va-et-vient

⁴³ Aquestes metàfores de l'erupció o de la presència latent al subsòl són comuns en Epstein. S'ha vist abans, per exemple, com parlava de la presència de la fotogènia «comme le pétrole est en puissance dans le paysage que l'ingénieur à tâtons sonde». També apareixen als escrits no cinematogràfics. Per exemple a un fragment de *La lyrosophie* (1922a, 109-110) –que s'ha citat a la secció «d. La fatiga» de l'apartat 2.2.2– es parla d'un guèiser per referir-se a com el subconscient envaïx la racionalitat. També apareix en d'altres fragment que no s'han mencionat. Així quan reflexiona sobre la Càbala, en parla com una tècnica mística per fatigar-se i esgotar-se; Nicolas Thys (2016b, 59) resumeix aquest fragment i remarca la importància del concepte de descens:

Or, pour Epstein, la Kabbale a ceci de commun avec cet état que pour atteindre l'état mystique dans lequel le sujet entrait en communion avec Dieu – Epstein dit qu'il était « possédé » par son subconscient, comme s'il était contrôlé par cette instance cachée de la vie psychique –, il faut passer par un état appelé « Descente au fond de la Mercabah » qui nécessitait plusieurs jours pendant lesquels la fatigue physique et psychique ne cessait d'augmenter. Il retrouve aussi dans ce terme de descente l'un des mots utilisés par les psychologues.

Liebman (1998, 135), per la seva banda, relaciona les idees de l'escala de miralls amb una desublimació

On pourrait dire que l'esthétique d'Epstein renverse l'idée même de sublimation. Si la sublimation peut être conçue comme un mouvement ascendant vers la purification et une sorte de dénaturation du vécu, Epstein sembla proposer un mouvement descendant «vers un centre affreux de soi-même», comme l'opération élémentaire de l'expérience esthétique. Un tel mouvement devrait se penser comme une «desublimation».

entre l'objectif et le subjectif me paraît être au coeur du phénomène cinématographique.
(Iampolski 1998, 118)

Si el cinema analític pensat per Epstein arriba a aquests extrems és, en part, perquè, en la concepció que es veia a la teoria fisio-psico-sociològica, el cos és el lloc central de l'ésser humà i està lligat als elements psicològics i intel·lectuals. Així, en un d'aquells texts («Coeurs de René»), quan parlava de la personalitat deia:

Elle est âme visible, hérédité apparente; charme dominant, grâce innée. Un peu moins et tellement plus que la perfection. Elle habite les coins les plus secrets des gestes et ne s'énonce qu'entre les paroles, tissant tout le silence qui les lie. Mais le moindre frémissement des lèvres où bat le sourire, rideau de tics; la plus faible inflexion de la voix qui plie le vol des pensées, grésille alors d'une activité secrète. Et, si dissimulée soit-elle, aucun visage ne se ferme assez qu'elle n'éclate tout entière dans une ride; aucune paupière ne clôt assez l'oeil qu'elle ne se coule entre deux cils. (1922o, 331)

El cos és allò que permet veure dins de les persones (el que possibilitaria l'aparent erupció de l'interior a fora, seguint la metàfora topològica de Iampolski) i el cinema, amb la seva capacitat analítica, fa d'aquesta la seva principal tasca present i futura. Ja s'havia citat com l'anàlisi «des gestes, leur microscopie, leurs valeurs psychologiques différentes a des rythmes différents» era un dels usos futurs del cinema. En una línia similar Epstein sintetitza una pel·lícula de Delluc en els següents termes: «*Le Silence* de M. Louis Delluc débute bien dans le courant d'air des vingt manières psychologiques d'ouvrir une porte et des vingt autres de la fermer» ([1922] 1974-75c) [«Réalisation de détails»].

El cos que apareix a la pantalla no només està sotmès a aquesta força analítica sinó que està, en les descripcions d'Epstein, carregat de sensualitat. Com aquell espectador que s'ha evocat abans, l'escriptura d'Epstein destaca els detalls més concrets d'un cos, evocant les imatges a la pantalla i alhora l'experiència amorosa. Això és particularment evident en els fragments sobre el primer pla, així Mary Ann Doane (2003, 90), quan en comenta un, escriu que s'apropa a l'obscenitat i mostra com això es relaciona retòricament amb el caràcter autònom del primer pla:

The description verges on the obscene, perhaps because it transforms the face, usually reserved as the very locus of subjectivity, into a series of harsh and alien objects (...). The

excessiveness of Epstein's language is consistent with the inescapably hyperbolic nature of the close-up. (...) But in addition, Epstein's prose extracts and abstracts the close-up from the scene, from the body, from the spatiotemporal coordinates of the narrative, performing, in effect, its monstrosity. Any viewer is invited to examine its gigantic detail, its contingencies, its idiosyncrasies. The close-up is always, at some level, an autonomous entity, a fragment, a «for-itself.»

Alguns dels fragments d'Epstein particularment més destacables en aquest sentit de l'expressió sensual són els següents; on se'ns diu, per exemple, que el decorat i la tragèdia són anatòmics:

Le décor de ces fragments de quelques films qui sont presque du vrai cinéma est anatomique, et le drame qui se joue dans cette physique intime, supérieurement idéal. En gros plan, la paupière avec ses cils que vous comptez, est le décor à chaque instant remodelé par l'émotion. Sous la paupière apparaît le regard qui est le personnage du drame, et même plus qu'un personnage: une personnalité. Le cercle de l'iris, par des mouvements imperceptibles dont aucune microscopie passionnelle n'a pu encore trahir le secret religieux, écrit une âme. Toute une tragédie se gagne, se perd, se regagne et se reperd entre la houppe du menton et l'arc des sourcils. Les lèvres encore adhérentes, un sourire frissonne à la cantonade, dans ces coulisses qu'est le coeur. Quand la bouche s'entrouvre enfin, la joie elle-même s'envole. ([1926] 1974-75a, 149-150) [Et]

Maintenant la tragédie est anatomique. Le décor du cinquième acte est ce coin de joue que déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nuages. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre. Tout est mouvement, déséquilibre, crise. Déclat. La bouche cède comme une déhiscence de fruit mûr. Une commissure latéralement effile au bistouri l'orgue sourire. (1921b, 93) [BC]

On ne regarde pas la vie, on la pénètre.

Cette pénétration permet toutes les intimités. Un visage, sous la loupe, fait la roue, étale sa géographie fervente.

Des cataractes électriques ruissellent dans les failles de ce relief qui m'arrive recuit aux 3000 degrés de l'arc.

C'est le miracle de la présence réelle,

la vie manifeste,
ouverte comme une belle grenade,
pelée de son écorce,
assimilable,
barbare.

Théâtre de la peau.

Aucun tressaillement ne m'échappe.

Un déplacement de plans désole mon équilibre.

Projeté sur l'écran j'atterris dans l'interligne des lèvres.

Quelle vallée de larmes, et muette!

Sa double aile s'énerve et tremble, chancelle, décolle, se dérobe et fuit:

Splendide alerte d'une bouche qui s'ouvre.

Auprès d'un drame ainsi suivi à la jumelle de muscle en muscle, quel théâtre de parole n'est point misérable! (1921a, 171-172)

La llargada d'aquestes citacions es justifica per captar-hi la sensualitat de les descripcions.⁴⁴ El cinema es aquesta «pénétration [qui] permet toutes les intimités.» Múscul a múscul, entre els llavis, un rostre que vacil·la i causa tremolors sísmics... tots aquests elements són una magnífica mostra de la sensualitat que impregna els escrits d'Epstein quan parla dels cossos a la pantalla.

⁴⁴ Es podria recordar també exemples que ja han sortit abans com quan parla d'un rostre al ralenti (« Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu'au ralenti un visage se délivrant d'une expression. Toute une préparation d'abord, une lente fièvre, dont on ne sait s'il faut la comparer à une incubation morbide, à une maturité progressive ou, plus grossièrement, à une grossesse. Enfin tout cet effort déborde, rompt la rigidité d'un muscle. Une contagion de mouvements anime le visage. L'aile des cils et la houppe du menton battent de même. Et quand les lèvres se séparent enfin pour indiquer le cri, nous avons assisté à toute sa longue et magnifique aurore.» [(1928) 1974-75e, 191]) o quan descriu parts del cos de passada amb un estil sensual i alhora estrany («Au lieu d'une bouche, la bouche, larve de baisers, essence du tact. Tout frémit de maléfices» [1921b, 35])

4. El primer Epstein i la importància de l'organisme

En aquest capítol s'ha fet una lectura dels primers escrits de Jean Epstein. Com s'ha vist, aquests es poden separar en dos blocs –els escrits no cinematogràfics i els cinematogràfics– però que es complementen mútuament. Quan es coneixen els escrits no cinematogràfics, certes expressions dels escrits sobre cinema cobren una altra dimensió (per exemple, les referències als «sentiments» que s'entén com un aspecte més important del que en una lectura autònoma dels escrits sobre cinema semblaria).

L'anàlisi s'ha plantejat com una lectura atenta d'aquests texts, intentant atendre a què expliquen i per què (en una línia, com ja s'ha dit, relacionada amb la tesi de Liebman de l'any 80, però amb algunes perspectives diferents i incorporant altres texts o documents d'arxiu). Aquesta voluntat de comprensió serveix per veure l'ambició d'aquests escrits. La seva defensa d'altres formes de coneixement no racionals, serveixen per donar al cinema l'estatus d'instrument de coneixement i defensar-ne la seva importància (en un moment, és clar, on no era un element respectable de la cultura). Aquest és, segurament, un dels punts més important d'aquests escrits llegits des de la perspectiva cinematogràfica; com construeix un context epistemològic (l'associació, el sentiment, l'experiència, etc.) en el que el cinema encaixa particularment. Un altre aspecte ambiciós és el seu ús de literatura científica (dels camps de la fisiologia o la psicologia experimental) i com en alguns casos basa aspectes estètics en aquesta (per exemple, l'estètica de la interrupció que forçaria la participació afectiva de l'espectador). També és ambiciós com utilitza aquesta literatura, en el sentit de no voler-la seguir sempre al peu de la lletra sinó utilitzar-la per als seus arguments. Maria Tortajada (2016, 129) ha escrit un article on relaciona Epstein amb el pensament de Bergson i de Marey i una de les seves conclusions és que l'obra escrita d'Epstein té un doble caràcter:

Bien sûr, Epstein ne reprend pas le discours de Marey à l'identique, l'idée de transformation de la réalité déjà mentionnée au début de cet article en est la preuve. Cette transformation tient à l'esthétique, dans laquelle cognition et création son intrinsèquement liées : les actes de cognition machinique sont aussi des actes créatifs, des actes poétiques, dit Epstein dans les années 1920, des processus de désignation-crétion. Ainsi, une théorie de la connaissance mareysienne est articulée à une création esthétique qui prétend dépasser la connaissance scientifique. D'où un constat capital : on ne peut connaître fondamentalement la théorie d'Epstein sans avoir défini le statut de sa parole à la fois philosophique et poétique.

Aquest doble estatus va en detriment d'un ús de les seves reflexions per a una teoria del cinema en un sentit pràctic del terme (com el que es discutia a la introducció d'aquesta tesi), però també omple els seus escrits d'un caràcter expressiu particularment interessant, i també significatiu, al seu torn, de què pot suscitar el cinema en tant que nova tecnologia i pràctica cultural en aquell moment.

El detall en la lectura de les idees d'Epstein també serveix no només per entendre-les més i veure la seva ambició, sinó per poder-les lligar i situar en unes xarxes de discurs. A aquesta tasca es dedicarà el següent capítol que situa les seves idees dins una constel·lació d'altres discursos anteriors i quasi contemporanis. Això permetrà veure per on i com viatgen idees similars i entendre que poden ser un discurs compartit i no exclusivament una interpretació d'Epstein.

Dins d'aquests primers escrits s'han destacat particularment els aspectes que tenen a veure amb el cos i l'organisme. En aquest sentit, la recerca que s'ha plantejat s'alinea amb alguns dels plantejaments dels estudis de Christophe Wall-Romana (2013), com s'ha dit a la introducció. Wall-Romana, per exemple, defineix la fotogènia d'Epstein com una relació entre diferents elements que es conceben com encarnats:

Epsteinian photogénie is then a total and triadic relation between the viewer as embodied and self-sensing, the pro-filmic as material and embodied as well, and the filmic as an interface where they encounter each other in a virtual or imaginary realm that provides a kind of virtual embodiment for the viewer. (Wall-Romana 2013, 28)

I reconeix la importància del primer Epstein en relació a la importància del cos i l'organisme a la seva obra:

Epstein came to writing about cinema, then to filmmaking, after having studied and linked together medicine, and more precisely psychophysiology, and literature, in particular modernist poetry. These two early strata in his thought explain why his theoretical outlook on cinema was always informed by the corporeal and the aesthetic. What does cinema do to our bodily being-in-the-world? How might it find its own place among and besides the other arts? These are some of the central questions Epstein asks throughout his career as a film thinker. (Wall-Romana 2013, 159)

La investigació d'aquest capítol coincideix amb aquestes idees de Wall-Romana (que les explica,

pel que fa als primers escrits d'Epstein, al primer capítol de la seva monografia), però expandint-ne i detallant-ne l'explicació, particularment pel que fa a la importància de la fisiologia i les seves conseqüències en el pensament d'Epstein (així com s'han discutit algunes de les seves interpretacions, com per exemple la idea de que el cinema representi una cura respecte la fatiga contemporània), i ampliant-la amb la lectura d'altres texts d'aquest primer Epstein.

El que s'ha anomenat la teoria fisio-psico-sociològica d'Epstein atorga un punt central a l'organisme. Ho fa considerant-lo com important en relació a aspectes psíquics i mentals i capaç de variar-se i modificar-se per aspectes històrics i socials. Els «règims de consciència» dels que parla tenen causes orgàniques, com repeteix més d'un cop. En aquestes idees el concepte de fatiga és particularment important perquè hi coagulen clarament aquests diferents elements: la cara orgànica (l'exhauriment de l'energia nerviosa), la mental (els estats als que porta aquest esgotament) i la social (els canvis socials que la converteixen en una experiència comú o en la nova norma). Com s'ha dit també, la fatiga és un concepte força important de l'època i és un dels discursos que es veuran en el proper capítol.

Amb aquesta teoria en ment, es poden trobar diferents referències als escrits cinematogràfics. La fatiga hi apareix de passada però com un element important de la fotogenia. Era a *Bonjour cinéma* (1921b, 114-115) on escrivia directament que «La fatigue est photogénique» i destacava com feia «fait réapparaître sous l'home arable un sous-sol animal. (...) l'homme en particulier perd alors sa maladresse cérébrale. Redevenu organisme et organique, (...) Habitude, fatigue, animalité, distraction, sont diversement le témoignage d'une pensée exclusive.» Són aquests elements que a la teoria fisio-psico-sociològica formaven part de la vessant no racional de la identitat; una vessant a la qual Epstein creia que ens veiem cada cop més abocats a experimentar i aproximar-nos, per motius històrico-socials.

És segurament en part per aquesta importància del cos en les seves idees més teòriques, que aquest té una importància textual i expressiva quan parla del cinema. Respecte aquesta importància s'ha destacat l'atenció particular a les experiències d'un espectador encarnat (les sensacions, la irradiació de la pantalla, etc.) i també com el cos seria un dels motius privilegiats per al cinema (l'experiència analítica o de test i també les nombroses descripcions de fragments de cos a la pantalla). En totes dues línies també es fa present un motiu continu que és el de la sensualitat. L'atenció al cos i el privilegi que dona al primer pla o als plans detalls fa que es trobin descripcions molt properes de cossos que poden evocar un context amorós, o descripcions semblants dels seus efectes en els

espectadors (l'oralitat que s'ha destacat). La sensualitat també tenia una presència en la teoria fisiopsico-sociològica (era un dels efectes dels estats fatigats, per exemple) i també es podia lligar a un dels seus projectes no realitzats (un llibre titulat *Erotique* que anunciava en una de les seves publicacions).

Aquest primer capítol serveix doncs com un estudi detallat del primer Epstein, situant tant les seves idees a partir del detall de la seva obra (incloent no només els llibres sinó també articles menys coneguts i també alguns projectes inèdits o material d'arxiu) com destacant una de les seves cares que és aquesta importància del cos i l'organisme. En el proper capítol es vol proporcionar diferents contextos de lectura per aquesta cara de les idees d'Epstein, emfasitzant com formen part d'una o diverses tradicions.

Capítol 2.

CONTEXTS DE LECTURA: DE LES CIÈNCIES FISIOLÒGIQUES I PSICOLÒGIQUES DEL S. XIX ALS ESCRITS SOBRE CINEMA CONTEMPORANIS

En al capítol anterior s'ha recorregut amb detall les idees dels primers escrits de Jean Epstein. En aquest capítol es plantejaran diferents contextos de lectura per a les seves idees. Es tracta de veure d'on poden provenir i entendre que poden conformar una o diverses tradicions. Com es deia a la introducció de la tesi, una part de la proposta és identificar i recuperar discursos anteriors potser no tan presents avui en dia; entendre la seva importància en el seu moment i aprofitar també la distància que ens separa per veure'ls de nou i aprofitar les seves idees o expressions.

El context principal on es situarà la teoria d'Epstein és el de la fisiologia i la psicologia s. XIX, així com la seva influència en la cultura popular del moment i en el cinema. Es començarà plantejant el context més proper que seria el dels estudis de psicofisiologia a França. Després s'ampliarà el camp geogràfic per tractar el concepte de fatiga i la seva importància en la cultura del s. XIX. En la secció posterior es tractarà d'altres conceptes que apareixen als escrits d'Epstein i que es poden relacionar amb aquests estudis com són la cenestèsia, el dolor o, en un sentit més genèric, la percepció. Aquestes tres seccions cobreixen una aproximació a diversos discursos de les ciències del cos de l'època. Les seccions posteriors es centraran en la influència i relacions entre aquests i la cultura popular del s. XIX i també en com s'apliquen al cinema (tant amb discursos mèdics, com per mitjà d'altres casos de pensadors contemporanis d'Epstein). Finalment es donaran també dos contextos cinematogràfics més. Un serà el dels escrits sobre cinema a França contemporanis a Epstein –que tot i que aquest no estarà centrat en la línia principal que es planteja, cal plantejar-lo per tractar-se

del context primari dels escrits d'Epstein– i l'altre el de certes tendències internacionals vinculades a les seves idees.

Amb aquests contextos per a les teories del primer Epstein, s'està posant en primer pla la importància del cos i l'organisme, com a elements que són objectes d'estudi importants en l'època i sobre els quals s'articulen discursos i representacions en la cultura del moment (representacions influenciades per aquests estudis). En aquest sentit s'està aportant un context d'interpretació particular dins els estudis sobre Epstein (que pot servir tant per il·luminar els seus escrits, com per utilitzar-lo a ell per fer més forta aquesta xarxa de discurs, entenent-la com una tradició àmplia). Altres estudis, llargs o en forma d'article, n'han proposat d'altres. Seria el cas de la imaginació romàntica o la tradició del formalisme rus per part de Liebman (1980), les relacions possibles amb Bergson per Tortajada (2016) o Turvey (2008), el camp de la telepatia per Plasseraud (2016) o el concepte de ritme per Guido (2012). En relació a aquests estudis, la proposta que es fa aquí té un caràcter complementari i alhora en comparteix el plantejament metodològic. Les paraules de Plasseraud o Guido sobre les seves intencions serveixen per descriure també les d'aquest:

Toutefois, je voudrais montrer que l'idée du caractère télépathique du cinéma est essentielle pour comprendre les intuitions théoriques d'Epstein à l'époque du muet, et plus généralement le cadre dans lequel elles s'inscrivent, c'est-à-dire la théorisation française de la réception filmique comme phénomène collectif. La télépathie serait ainsi la justification et le principe supposé scientifique de la cohérence de cet échafaudage théorique, qu'il est difficile d'appréhender tant nous est devenu lointain le contexte culturel qui a permis cette construction. (Plasseraud 2016, 132)

Jean Epstein's ideas about rhythm, expressed in a series of talks, articles, and books from the early 1920s to the late 1940s, cannot be fully understood without being situated within a larger theoretical debate over the aesthetic and social potential of the cinematic medium. Already discussed at the beginning of the 20th century as a key concept in many artistic and scientific fields, the notion of rhythm occupies a central position among the early attempts by French critics and cinéastes to grasp the so-called «specific language» of film. I would like to emphasize a historical-contextual approach, according to which «French film theory» does not amount to a coherent discourse, but instead gathers together a set of conflicting views on similar issues and problems. In the 1920s, rhythm clearly stood out as one of the central conceptions within these theoretical debates over ways to define and to legitimize

Com en el cas dels discursos sobre la telepatia, es tractarà aquí de donar un context cultural avui llunyà que ajuda a entendre les argumentacions i expressions d'Epstein. I com en els del del ritme, es tracta de centrar-se en una altra d'aquestes concepcions centrals. Els estudis de la fisiologia i psicologia de l'època i com es disgreguen en formes de cultura popular i en els discursos sobre cinema, són el context que aquí s'aporta.

És important assenyalar que l'estratègia principal d'aquest capítol és situar la teoria d'Epstein en relació a contextos anteriors a ella. És a dir, que es situa més cap endarrere que de forma sincrònica o futura. Això respon a diversos motius; d'una banda es pot plantejar en termes biogràfics i culturals, en el sentit que es veu a Epstein com algú força relacionat amb el context de finals del s. XIX i principis del XX. Un context que coneix en la seva infància i els seus estudis i sobre el qual, es proposa aquí, basteix part del seu pensament o, com a mínim, hi manté força lligams. Això, com es veurà, es diu tant a nivell de discursos –la importància de la psicofisiologia o les ciències del treball que recorre força la 2^a meitat del segle XIX– com d'experiències –el coneixement com a espectador de les primeres dècades del cinema. Aquesta mirada cap endarrere també respon a la tendència en història del cinema a reavaluar la importància de les primeres dècades d'aquest (els estudis de cinema dels primers temps que s'han referenciat a la introducció), així com la rica cultura audiovisual dels segles anteriors. En certa manera s'està aplicant aquesta tendència –amb el seu interès per les «altres» històries, que inclou també les possibilitats i imaginacions a més dels desenvolupaments materials– al camp de la història de la teoria. Per últim, aquest ancoratge en el s. XIX també té relació amb el camp dels estudis sobre el cos, que han fet d'aquest segle un moment fonamental per a la construcció discursiva d'aquest, en tant s'originen i prenen forma les concepcions que el regiran en el segle següent.

1. L'escola psicològica francesa de finals del s. XIX: psicofisiologia i mètode patològic

La psicologia francesa del tombant de segle és una de les influències més importants per als primers escrits de Jean Epstein. Ho és en un nivell explícit –per les referències que inclou als texts–, en un de documental –el document manuscrit que llista una bibliografia principalment psicològica i fisiològica (EPSTEIN201–B51)– i en un d'anàlisi textual –el vocabulari i les qüestions que es planteja ressonen en els estudis psicològics contemporanis i previs a Epstein. Aquest context, per tant, és un dels que influeix directament i explícitament el seu pensament i per això és amb el que comença aquest capítol i tot el recorregut discursiu que es planteja. Com es veurà tot seguit, quan es parla de psicologia en aquest context històric s'entén com una psicofisiologia, és a dir, com un camp on allò fisiològic i allò psicològic està profundament relacionat.

Els anys a cavall entre el segle XIX i el XX són particularment importants en la història de la psicologia perquè són precisament els de la formació d'aquesta com a disciplina autònoma; el moment en què adquireix forma com a institució, per exemple aconseguint una formació acadèmica específica (aproximadament des dels anys 1870 fins a 1930).¹ En aquell moment la psicologia no remetia exactament al mateix que avui en dia, ni el seu vocabulari i terminologia estaven formats de manera consensuada i compartida. Les reflexions sobre el funcionament i les capacitats mentals formaven part de la filosofia. És en aquest context que el terme «psicologia científica» s'utilitza cap als anys 1870 per a diferenciar-se d'una psicologia espiritual o obertament especulativa (basada principalment en la introspecció). Un exemple d'aquesta barreja de camps, que avui estan completament separats, és la figura d'Henri Bergson; l'historiador de la psicologia Serge Nicolas (2002, 179) escriu que «si on avait demandé à l'époque le nom d'un psychologue français célèbre, c'est le nom de Bergson qui aurait certainement été plébiscité.» Bergson representa el manteniment d'una psicologia filosòfica, diferent de la de noms com Théodule Ribot o Pierre Janet, que és la que es veurà tot seguit i que és la que es coneixeria com escola psicològica francesa.

Tot i que, evidentment, les teories i els autors puguin ser heterogenis, una visió general porta a definir l'escola psicològica francesa de finals del s. XIX a partir de dues idees de base: la importància de la fisiologia (és, de fet, una psicofisiologia) i el mètode patològic. La primera característica és un element compartit internacionalment amb altres escoles de psicologia del moment (i encarnat particularment per la psicologia alemanya), mentre que la segona és un tret

¹ Per estudiar aquest context, s'ha partit principalment de les panoràmiques històriques de Serge Nicolas (2002) i de Jacqueline Carroy, Annick Ohayon i Régine Plas (2006), així com de l'estudi d'aquesta darrera (Plas 2000) titulat *Naissance d'une science humaine: la Psychologie. Les psychologues et le «merveilleux psychique.»*

distintiu de l'escola francesa. Totes dues es desenvoluparan tot seguit, però només enunciar-ho ja permet veure com són dos conceptes també molt importants en Epstein, a qui potser arriben de manera directa durant els seus estudis de medicina a Lyon (així com, indirectament, a través de la influència que tenen en la cultura general).

1.1 Una psicofisiologia

La psicologia científica de l'època té la fisiologia com el seu model o eina principal. Ribot afirma que els futurs desenvolupaments en fisiologia tindran com a conseqüència que «la psychologie entière sera physiologie, ce qui sera pour elle un grand bien» (citada a Carroy, Ohayan i Plas 2006, 33) i Charcot que la psicologia no és més que «la physiologie rationnelle de l'écorce cérébrale» (citada a Plas, 2006: 41). Els psicòlegs-fisiòlegs consideren que els fenòmens psíquics són epifenòmens dels orgànics i que a tot fenomen psicològic li correspon un d'orgànic. Estudien, per aquest motiu, aspectes orgànics com el sistema nerviós, les sensacions, les percepcions internes, les substàncies que genera el cos, etc. És a dir, tot camps que Epstein pren en compte en la seva teoria fisio-psico-sociològica.

Fins a un punt, aquest interès per la fisiologia prové de filòsofs/metges anteriors. Al capítol precedent s'ha citat, per exemple, la frase de La Mettrie (1709–1751) (1792, 21) relativa a que «Les divers états de l'âme sont toujours corrélatifs à ceux du corps.» Un cas lleugerament posterior seria el de Cabanis (1757-1808), que afirma la importància dels elements interns del cos que, tot i no ser percebuts per la consciència, són determinants per a la producció d'idees i sentiments. El pensament és un element encarnat, i Cabanis ho expressa d'una manera que no esquivia els elements més orgànics del cos i que Epstein, molts anys després, reprendrà (veure la secció sobre *Contre-pensées* al darrer capítol):

Dira-t-on que les mouvements organiques par lesquels s'exécutent les fonctions du cerveau nous sont inconnues? Mais l'action par laquelle les nerfs de l'estomac déterminent les opérations différentes qui constituent la digestion; mais la manière dont ils imprègnent le suc gastrique de la puissance dissolvante la plus active, ne se dérobent pas moins à nos recherches. Nous voyons les aliments tomber dans ce viscère avec les qualités qui leur sont propres; nous les en voyons sortir avec des qualités nouvelles: et nous concluons qu'il leur a véritablement fait subir cette altération. Nous voyons également les impressions arriver au cerveau par l'entremise des nerfs; elles sont alors isolées et sans cohérence. Le viscère entre

en action; il agit sur elles: et bientôt il les renvoie métamorphosées en idées, que le langage de la physiologie et du geste, ou les signes de la parole et de l'écriture, manifestent au-dehors. Nous concluons avec la même certitude que le cerveau digère, en quelque sorte, les impressions, qu'il fait organiquement la sécrétion de la pensée. (Cabanis 1805, 153-154)

La importància de la fisiologia es veu en autors pioners de la psicologia francesa com Hyppolite Taine (1828-1893) que «considère que les états mentaux entretiennent avec la série des événements nerveux la même relation qu'un text à sa traduction» i que «ne sont en fait qu'un seul et même événement, qui nous paraît double parce que nous le connaissons sous ses deux aspects, physique et mental» (Carroy, Ohayon i Plas 2006: 36) O en psicòlegs posteriors com Jules Soury (1842-1915) que «ne voit à la base de la production de l'intelligence et de la pensée que des phénomènes physico-chimiques et mécaniques» (Nicolas 2002, 128). En certa manera influenciats per la fisiologia i la psicologia alemanya (Helmholtz, Wundt i Fechner), es creen a França diversos laboratoris d'estudi psicològic com el Laboratoire de psychologie physiologique de la Sorbonne (fundat per Ribot), el laboratori de psicologia experimental de Villejuif (fundat per Edouard Toulouse –que centrarà alguns dels seus estudis en el cinema, com s'explicarà més endavant) o un laboratori de fisiologia de les sensacions (dirigint per Charles Henry). Un exemple, entre molts altres, d'experiment i barreja de les relacions entre psicologia i fisiologia, podria ser un estudi d'Henri Piéron sobre la son de 1907 on demostra el caràcter «tòxic» de l'absència de son (Piéron explica aquests experiments al llibre *Le problème physiologique du sommeil* de 1913):

Dans ce domaine, Piéron a montré que, lorsqu'un animal est empêché de dormir, son appétit croissant de sommeil est corrélatif de la formation d'une propriété toxique (hypnotoxine), entraînant bientôt des altérations notables des cellules cérébrales, propriété qui, transmise à un animal normal, lui confère un besoin de sommeil impérieux, et suscite chez lui les mêmes altérations cellulaires du cerveau. (Nicolas 2002, 198)

Com s'està veient les idees d'Epstein sobre la importància d'allò orgànic per als estats mentals o del cinema com una modificació del sistema nerviós (com un element tòxic), tenen un correlat directe en aquests estudis; és a dir, són menys excèntriques del que podrien semblar en una lectura individual.

Per relacionar amb Epstein i sobretot amb les seves idees sobre el cinema i els canvis socials de la modernitat és important destacar dos aspectes més del paper de la fisiologia en la psicologia

francesa del moment (és a dir, de la seva barreja, ja que la psicologia encara no era un camp autònom i delimitat com avui). El primer és l'estreta relació que es considera que existeix entre pensament i acció; el fet que tot element mental va acompanyat d'una acció motriu de l'organisme

il faut se souvenir que, soucieux d'arrimer toujours plus fermement la psychologie à la physiologie, les psychologues revenaient avec insistance, à l'époque, sur les relations étroites unissant la pensée et l'action; toute activité intellectuelle était réputée s'accompagner nécessairement d'une activité motrice. Comme le rappelle Charles Richet: «On peut donc établir ce grand principe qui unit d'un lien étroit la psychologie à la physiologie, à savoir que toute pensée se traduit au dehors par un mouvement» (Plas 2000, 119)

Aquesta idea obre la porta, com es veurà en diverses ocasions a les pàgines següents, a pensar la influència del cinema sobre els seus espectadors com un acte no només imaginari sinó també motriu i corporal.

El segon aspecte que cal destacar és la importància que té la tecnologia per a aquesta psicologia fisiològica, el fet que es desenvolupi de manera experimental en situacions de laboratori. A més, més enllà de l'ús d'instruments, es pot apuntar a una concomitància d'intencions entre la ciència i la tecnologia evident aleshores: veure element invisibles, conservar el que és temporal. Régine Plas (2000, 17) assenyala aquesta característica a *Naissance d'une science humaine: la Psychologie. Les psychologues et le «merveilleux psychique»*, emfasitzant també la voluntat fisiològica de la psicologia de finals del s.XIX i comparant-ho amb el prestigi actual de la neurociència:

Un trait commun à ces chercheurs était leur obstination à vouloir matérialiser l'impalpable et fixer le fugace. Il est probable que les prodigieuses découvertes scientifiques et techniques qui jalonnent le XIX siècle et qui semblaient abolir la distance et rendre visible l'invisible ont fait croire à certains d'entre eux que des énergies inconnues, émanant du corps humain, seraient découvertes dans un avenir proche et expliqueraient les phénomènes étranges qu'ils étudiaient. Mais ce qui les caractérise tous, Ribot et Charcot en tête, est d'abord leur certitude qu'il n'est de bonne psychologie que conçue comme une province de la physiologie nerveuse, laquelle, à terme, devra donner le fin mot de tout ce qui ressortit au fonctionnement du psychisme humain. Car le physiologisme parcourt toute l'histoire de la psychologie et c'est une tentation encore persistante de la psychologie contemporaine qui se dit scientifique que de tendre à se confondre avec la physiologie; en témoigne le prestige

actuel des neurosciences à ses yeux.

1.2 El mètode patològic

Si la importància de les ciències fisiològiques és una tendència internacional als anys dels orígens de la psicologia (com s'ha dit la psicologia alemanya s'interessa particularment pels tests de laboratori i els problemes de mesura de sensacions), no és així en el cas del «mètode patològic,» ja que «a la fin du XIX siècle, la psychologie pathologique était partout considérée comme la spécialité française» (Plas 2000, 15). La base d'aquest mètode és la idea que la patologia permet entendre el funcionament normal de l'organisme i de la psique (en certa manera, això es pot connectar amb el que es veia de Foucault a la introducció, sobre com el discurs mèdic desborda el cas de la malaltia per ocupar-se de camps que abans no li corresponien; es converteix de personal a social, deia Foucault). La malaltia s'entén com un experiment que operaria la natura mateixa i que els psicòlegs poden estudiar. Evidentment, un derivat d'aquest raonament pot ser que la barrera entre malaltia i salut és permeable i fluïda o que la diferència entre una i altra és de graus dins una mateixa escala que les inclou; totes dues, idees que s'han vist en la teoria fisio-psico-sociològica d'Epstein.

A finals del s. XIX, la figura més important de la psicologia experimental a França és Théodule Ribot i és sota la seva influència que es propaga el mètode patològic. Les obres més influents de Ribot són les que publica a principis dels anys 80: *Les maladies de la mémoire* (1881), *Les maladies de la volonté* (1883) i *Les Maladies de la Personnalité* (1885). En aquest darrer llibre escriu que «en voyant comment le moi se défait, nous comprenons comment il se fait» (Ribot 1885, 64) i també afirma el caràcter d'experiment de la malaltia: «La maladie devient un subtil instrument d'analyse; elle fait pour nous des expériences inabordables par toute autre voie. La difficulté est de les bien interpréter» (Ribot 1885, 41). Serge Nicolas (2002, 112) resumeix el punt de partida d'aquests estudis de Ribot de la següent manera: «toutes les manifestations de l'activité mentale peuvent être étudiées sous une forme pathologique» (veure també l'article de Nicolas i Murray [2000] per a un resum de l'obra de Ribot). Si en l'anterior característica es citava com antecedent de l'interès per la fisiologia a Cabanis, en aquest cas es pot fer referència a Maine de Biran (1766-1824) que s'interessava «à tous les états où, du fait de la défaillance de l'action volontaire, nous ne maîtrisons plus le défilé de nos impressions et de nos représentations: songes, somnambulisme, délires, manie, hallucinations» (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 15-16).

Hyppolite Taine, que ja s'ha dit que es considera un pioner de l'escola psicològica francesa –és a dir, és anterior a Ribot–, escriu a *De l'intelligence* una frase sovint citada: «plus un fait est bizarre, plus il est instructif» (Taine 1878, 1:16). En el mateix llibre, Taine proporciona un exemple clàssic de la barreja del fet patològic amb el normal, especialment rellevant per a tot el que tindria a veure amb tecnologies de la percepció com el cinema (al llibre apareixen algunes referències al microscopi i al telescopi que podrien ser interessants per posar en relació a Epstein, tant per l'ús metafòric que en fa com per aspectes més concrets com els d'una secció titulada «Hallucinations de la vue après l'usage prolongé du microscope»). Taine s'interessa per les al·lucinacions i conclou que la diferència entre al·lucinació i percepció real és només de concordança o grau; que la nostra percepció normal es podria definir com una «al·lucinació real»:

De là suit une conséquence capitale c'est que la perception extérieure est une hallucination vraie. Comprenons bien cette vérité, qui semble un paradoxe. L'halluciné qui voit à trois pas de lui une tête de mort éprouve en ce moment-là une sensation visuelle interne exactement semblable à celle qu'il éprouverait si ses yeux ouverts recevaient au même moment les rayons lumineux qui partiraient d'une tête de mort réelle. (...) Donc, lorsque nous nous promenons dans la rue, en regardant et en écoutant ce qui se passe autour de nous, nous avons en nous les divers fantômes qu'aurait un halluciné enfermé dans sa chambre (...) Seulement, dans notre cas, des objets et des événements extérieurs, indépendants de nous et réels, constatés par l'expérience ultérieure des autres sens et par le témoignage concordant des autres observateurs, correspondent à nos fantômes; et, dans son cas, y cette correspondance manque. Ainsi, notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors; et au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fautive, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie*. (Taine 1878, 2: 10-13)

Aquesta frontera dèbil entre raó i follia també apareix quan parla de la son com un moment on seriem, més o menys, «bojos», per no tenir el contrapès de la realitat o la voluntat sobre les nostres percepcions (en termes de la teoria d'Epstein, es podria dir que el regim de consciència de qui dorm és molt proper al dels desordres mentals, una idea que també es veurà en d'altres pensadors com Walter Benjamin):

Ce balancement est l'état de veille raisonnable. Sitôt qu'il cesse par l'hypertrophie ou l'atrophie d'un élément, nous sommes fous, en totalité ou en partie. Lorsqu'il dure au-delà

d'un certain temps, la fatigue est trop forte, nous dormons ; nos images ne sont plus réduites et conduites par les sensations antagonistes venues du monde extérieur, par la répression des souvenirs coordonnés, par l'empire des jugements bien liés; dès lors, elles acquièrent leur développement complet, se changent en hallucinations, s'ordonnent librement suivant des tendances nouvelles ; et le sommeil, si peuplé de rêves intenses, est un repos, parce que, supprimant une contrainte, il amène un relâchement. (Taine 1878, 1:124-125)

Com es veu la relació amb Epstein podria ser no només que la bogeria formi part de la vida quotidiana fins aquest nivell (com en ell la fatiga és la nova norma), sinó també que pot consistir en un repòs, que pot tenir un correlat positiu.

Es poden fer moltes altres referències a aquest mètode o punt de partida sobre la patologia, que Epstein comparteix. Per exemple, l'afirmació de Pierre Janet de 1889 segons la qual cal admetre que «les lois de la maladie sont celles de la santé et qu'il n'y a dans celle-là que l'exagération ou la diminution de certains phénomènes qui se trouvaient déjà dans celle-ci. Si l'on connaissait bien les maladies mentales, il ne serait pas difficile d'étudier la psychologie normale» (Janet 1889, 5). O l'estudi de Paul Sollier *Le doute* (1908) que el considera com una «entitat mòrbida» (com una malaltia de l'energia nerviosa i l'afectivitat) –i que es pot relacionar amb la insistència en l'escrúpul per part d'Epstein. O es pot trobar aquest marc de pensament en el llibre d'Édouard Abramowski *Le subconscient normal* –que Epstein cita a *La poésie d'aujourd'hui*–, per exemple quan escriu: «nous sommes habitués à voir que les faits pathologiques ne diffèrent des faits normaux que par le degré de leur développement» (Abramowski 1914, 344).

Només es vol cridar l'atenció, però, sobre un element més derivat d'aquest «mètode patològic»; la idea de la proximitat entre patologia i geni –que també ressona en els escrits d'Epstein. Aquesta idea porta en aquell moment a l'escriptura de diversos estudis psicològics d'autors literaris o científics, la majoria dels quals causen polèmica. Així, cap a meitats del segle XIX, Louis-Françisque Lélut «fait scandale en affirmant en 1836, puis en 1846, que Socrate et Blaise Pascal étaient sujets à des hallucinations» i poc després, cap a 1859, Moreau de Tours afirma que «le génie n'est qu'une névrose» (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 22-23). A finals del segle, Edouard Toulouse publica un estudi que tindrà gran ressó a la premsa del moment: *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle. Émile Zola* (1896) (aquest estudi tindrà un segon volum, publicat l'any 1910, consagrat al matemàtic Henri Poincaré). Toulouse diagnostica a Zola com a «degenerat superior,» barrejant la patologia (expressada com a regressió, com es veurà tot seguit) amb un altre

cas excepcional com seria la «superioritat intel·lectual.» Aquestes diagnosis aplicades a escriptors, filòsofs o científics recorden a la diagnosi que Epstein vol fer a *La poésie d'aujourd'hui* i, de fet, alguna polèmica o incomprensió també va acompanyar aquest llibre –segons explica Epstein a les seves memòries, l'escriptor Albert t'Serstevens va reclamar una correcció «pour avoir classé parmi les débiles mentaux son ami Cendrars» (Epstein 1974-75, 1:38).

1.3 Psique i organisme: jerarquia del sistema nerviós, automatismes i regressions

S'ha vist com la psicologia de l'època té un fort interès en allò fisiològic (la relació entre organisme i estats psicològics i també com tot acte psíquic va acompanyat d'un acte físic) i com la malaltia té una relació de continuïtat amb la salut. Per acabar d'entendre, a grans trets, aquest marc conceptual del que Epstein beu, cal emfasitzar com la patologia psicològica s'explica en molts casos com un descens cap a automatismes orgànics, degut a una falta d'energia psíquica. Es veurà així com l'organisme i el cos es conceben principalment com el lloc de l'animalitat, en absència d'un jo racional.

També aquí es poden citar les obres de Cabanis o Maine de Biran com antecedents d'aquestes qüestions. Així Cabanis, just a principis del s. XIX, afirma que el cervell no és només l'òrgan de la voluntat, sinó que també pot actuar en absència d'aquesta de manera reflexa. El cervell pot «réagir sur lui-même,» actuant de manera «autarcique et spontané,» com en el cas dels somnis o els deliris (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 13-14). Maine de Biran, per la seva banda, cap a la dècada de 1820, planteja la subjectivitat com un sentiment del jo que quan falla deixa veure l'aspecte orgànic dels subjectes:

Chaque fois qu'il y a perte de ce sentiment du moi, donc chaque fois que la volonté libre est absente ou suspendue, l'homme se retrouve soumis au fonctionnement aveugle de l'organisme et retourne à l'animalité, notamment dans les rêves, le somnambulisme, les passions et l'aliénation.

Cette opposition entre activité et passivité dans la vie de l'esprit constitue la dimension fondamentale de la doctrine de Maine de Biran. Du fait de son «peu de vie», il éprouve singulièrement en lui-même l'alternance d'états où la volonté l'emporte sur les dispositions organiques et d'états où il est impuissant contre les affections qui viennent du corps. (...) Il distingue, en l'«homme double», la vie animale, dépendant des fonctions organiques, donc régie par la loi de la nécessité, et la vie humaine, consciente d'elle-même et exerçant

librement sa volonté afin de «faire la part de ce qui est actif et de ce qui est passif dans l'homme» (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 15)

Ribot, que és el gran psicòleg francès finisecular com ja s'ha dit, formula als anys 80 idees semblants com a base dels seus estudis. Per exemple al final de *Les maladies de la personnalité* (Ribot 1885, 169-171) escriu (i es pot seguir insistint amb aquest exemple també en el mètode patològic esmentat abans):

La personnalité consciente n'est jamais qu'une faible partie de la personnalité physique. (...) L'unité du moi [est] la coordination d'un certain nombre d'états sans cesse renaissants, ayant pour seul point d'appui le sentiment vague de notre corps. Cette unité ne va pas de haut en bas, mais de base en haut; elle n'est pas un point initial, mais un point terminal.

(...) Nous revenons, par une autre voie, à la même conclusion: le moi est une coordination. Il oscille entre ces deux points extrêmes où il cesse d'être: l'unité pure, l'incoordination absolue. Tous les degrés intermédiaires se rencontrent en fait, sans démarcation entre le sain et le morbide; l'un empiète sur l'autre.

L'unité du moi, au sens psychologique, c'est donc la cohésion, pendant un temps donné, d'un certain nombre d'états de conscience clairs, accompagnés d'autres moins clairs et d'une foule d'états physiologiques qui, sans être accompagnés de conscience, comme leurs congénères, agissent autant qu'eux et plus qu'eux. Unité veut dire coordination. Le dernier mot de tout ceci, c'est que le consensus de la conscience étant subordonné au consensus de l'organisme, le problème de l'unité du moi est, sous sa forme ultime, un problème biologique.

Plas (2000, 124) resumeix les idees de Ribot insistint en que oposa la consciència a un «inconscient purement physiologique», sent la primera un epifenòmen de l'altra, i que la unitat del jo i el sentiment de permanència de la identitat «est subordonné au consensus de l'organisme, au «ton vital», donc à la cénesthésie.»

Com es veu, aquestes descripcions són molt semblants a les idees d'Epstein, tant dels seus escrits sobre el subconscient i l'organisme com de les seves descripcions de la fotogènia com un descobrir aquest subsòl animal en les persones. I també es poden relacionar amb la seva fascinació, persistent als anys 40, per aparents fenòmens on la identitat es trenca perdent la seva unitat (com als miralls de l'hotel de Sicília de *Le cinématographe vu de l'Etna*).

Aquesta concepció de la persona es completa amb una visió jeràrquica del sistema nerviós (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 61). Aquest es concep com una sèrie de centres organitzats en una escala d'inferior a superior. Els superiors són els que tenen a veure amb l'activitat voluntària i els inferiors amb l'automàtica (també es considera que això reprèn l'evolució de l'ésser humà, de l'animalitat a l'*homo sapiens*, i el desenvolupament de la persona, de l'embrió a la infància i a l'edat adulta; aquest paral·lelisme entre evolució i desenvolupament individual es coneix amb la fórmula de Haeckel segons la qual «l'ontogènesi [desenvolupament individual] recapitula la filogènesi [desenvolupament de l'espècie]»). La malaltia s'entén, per a Ribot, com una dissolució d'aquests centres, com una regressió en l'escala del sistema nerviós (i, en conseqüència, de l'evolució, en certa manera; d'aquí el vocabulari de la «degeneració» [Nordau (1892-92) 1993]).

Pierre Janet planteja també un marc conceptual similar a *L'automatisme psychologique* (1889). Una diferència substancial és que no creu que els actes automàtics siguin purament fisiològics sinó també psicològics; Janet creu que hi ha una consciència actuant en aquests, tot i que una consciència diferent de la normal (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 78). Tot i aquesta diferència (substancial en els debats psicològics finiseculars, però potser massa detallada i terminològica en cop d'ull que s'està fent en aquestes pàgines), el plantejament és similar tractant-se en aquest cas d'una dissociació de la personalitat, d'un «rétrécissement du champ de la conscience» (Janet 1889, 190-199) –expressió que recorda a algunes de les que utilitzava Epstein. Aquest encongir-se o retirar-se de la consciència, Janet l'atribueix a una feblesa psicològica, a no tenir prou forces per a fer funcionar la consciència de manera normal i perdre d'aquesta manera la seva funció principal: la síntesi del jo. Cap a 1901 Janet utilitza la paraula «psicoastènia» per referir-se a aquesta feblesa; una astènia de forces psíquiques. La neurastènia (paraula que prové dels estudis del metge americà Georges M. Beard i de la que es parlarà més a continuació) seria una forma de psicoastènia. Es veurà, en el pròxim apartat («Els estudis sobre la fatiga: fisiologia, ciències del treball i mètode gràfic»), com aquesta manera de pensar la psique es relaciona amb una mecànica energètica. Tot i que cap als anys 20 la importància de Janet comença a reduir-se, segueix desenvolupant les seves teories en obres com *Les Médications psychologiques* (1919). En aquesta, Janet afina la idea de psicastènia dividint-la en la força i la tensió psicològiques. La primera és la quantitat d'energia i la segona la capacitat d'utilitzar-la, la feblesa en una o altra causen malalties diferents (la primera causa astènia i amb ella depressió o fatiga i la segona causa hipotonia i amb ella agitació mental, motriu o somàtica) (Nicolas 2002, 184).

Entre els anys 10 i 20 es pot citar també la obra de Charles Blondel (1876-1939). Blondel té

aspectes diferents de la tradició de Ribot i Janet, com un qüestionament de la base del «mètode patològic» (emfasitzant la heterogeneïtat entre patològic i normal i no la seva continuïtat) i, influenciat per la sociologia de Durkheim, una concepció de la vida psíquica com essencialment social. La patologia, en el seu cas, és l'aïllament d'aquesta comunitat. Quan això succeeix apareix una consciència diferent:

Que reste-t-il alors à l'individu que la conscience sociale a fui? Du «psychique pur», énonce Blondel, à la suite de Bergson, une conscience qui n'est ni spatiale, ni socialisée, une conscience réduite à la cénesthésie, c'est-à-dire à l'ensemble des sensations internes, le délire n'étant rien d'autre que la tentative de maîtriser l'angoisse engendrée par l'étrangeté des messages venus du corps. (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 139)

Aquestes descripcions d'un «psiquisme pur» o similars, així com al seva relació amb un «deliri» o una «angoixa» recorden de manera explícita els interessos d'Epstein que s'han vist al capítol anterior.

Aquestes regressions, estats mentals diferents o psiquismes purs es relacionen amb els conceptes, aleshores en creació, de subconscient i inconscient. No s'entrarà aquí en la història concreta d'aquests,² sinó simplement es remarca com existeix un debat sobre el seu funcionament. Janet defensa que l'activitat subconscient (o el que ell denominant «rétrécissement du champ de la conscience» o desagregació/dissociació) no pot ser fecunda, ni creadora, sinó únicament repetitiva. A aquesta concepció se n'oposarien d'altres com la de la psicoanàlisi o la de psicòlegs com Joseph Jastrow o Théodore Flournoy «qui ne considéraient pas l'activité subconsciente comme exclusivement pathologique. Ils lui attribuaient en outre des potentialités créatrices, susceptibles de rendre compte des productions de l'imagination, des inspirations subites ou des illuminations géniales.» (Plas 2000, 139-140) Es pot situar en aquest debat, el títol del text que Epstein citava més d'un cop *Le subconscient normale* d'Abramowski (1914) (psicòleg que no apareix a les obres de referència històriques d'avui en dia). Es tractava en aquesta obra de comprendre el subconscient no patològic i alhora d'emfasitzar-ne el valor creatiu, el valor estetitzant que recollia Epstein.

2 Un llibre clàssic d'aquesta història és el del psiquiatra i historiador Henri Ellenberger: *The Discovery of the Unconscious* (1970). Plas (2000, 122-123) critica algunes absències en aquesta història, basant-se en part en les crítiques que en fa Marcel Gauchet a *L'inconscient cérébral* (1992).

1.4 Altres temes: el meravellós científic, la lectura social i les noves tendències de principis del s. XX

Els aspectes que fins ara s'han destacat són els més importants a un nivell global per contrastar amb les teories d'Epstein. La importància d'allò fisiològic en relació a allò mental, la qüestió de la proximitat entre patologia i salut i, per últim, aquesta vida orgànica que apareix quan la voluntat es debilita són qüestions que Epstein tracta i que tenen el seu origen en aquesta escola psicològica francesa. El que és interessant, com es repetirà més d'un cop, és que les reflexions d'Epstein estan molt relacionades amb el context científic de l'època i que, encara que puguin no ser estrictament coherents amb les teories en particular, sí que es pot dir que deriven d'aquestes. Evidentment, les explicacions que s'estan fent sobre la psicologia francesa a cavall del s. XIX i el XX no entren en els molts detalls i subtilitats que hi ha dins aquestes teories. Tot i això, i sense un ànim exhaustiu, es destacaran a continuació tres elements més que són importants per contextualitzar la teoria d'Epstein dels anys 20.

Un aspecte a destacar és la proximitat entre ciències psicològiques i els camps del que avui anomenaríem parapsicologia o similar. Precisament aquest és el tema d'un dels estudis que s'està citant en aquest apartat, el de Régine Plas (2000) *Naissance d'une science humaine: la Psychologie. Les psychologues et le «merveilleux psychique.»* Plas mostra com, principalment a finals del s. XIX, la psicologia científica tracta qüestions que, posteriorment, cauran fora del camp de la ciència. Fins i tot institucionalment els camps de la psicologia i la parapsicologia estan barrejats. Així en un congrés internacional de Psicologia de París de 1900 (Janet 1901) es pot trobar entre els participants al director d'una revista d'espiritisme (Beudelot que dirigeix *Le spiritualisme moderne*) o a un metge i parapsicòleg com Hippolyte Baraduc.³ Les ciències psíquiques i les ciències psicològiques estan imbricades aleshores –tot i que això no vol dir que estiguessin confoses indistíngiblement. Els psicòlegs poden plantejar, per exemple, la idea d'una acció a distància (fer fer a algú una acció a través de la transmissió de forces de suggestió) o de llegir el pensament d'algú. Tots dos fets tindrien a veure amb una radiació de forces mentals. Així l'expressió *rayonnement* que s'havia vist que Epstein emprava per parlar de la sala de cinema, podria aparèixer anys abans en un context d'estudi

3 La publicació que recull les actes del congrés (Janet 1901) és un bon exemple concret de moltes de les qüestions que de les que es parla en aquesta secció i posteriors. Així, per exemple, es pot trobar una comunicació sobre «Le rôle de l'élément moteur dans le phénomène de la perception esthétique visuelle» de Vernon Lee (V. Paget) i C. Anstruther Thompson –és a dir sobre aquest aspecte motor de la percepció que s'ha vist abans i que tornarà a sortir. Una de H. Piéron titulada «Sur l'interprétation des faits de rapidité anormale dans le processus d'évocation des images», sobre acceleracions en les imatges mentals fruit d'estats alterats. Així com comunicacions sobre la fatiga, de la que es parlarà més específicament després, o una d'Hugo Münsterberg –a qui se li dedicarà una subsecció més endavant.

de psicologia científica. «Rien dans la physiologie de la fin du XIX siècle, n'interdisait de supposer que la force nerveuse était susceptible de s'extérioriser,» explica Plas (2000, 81).

Es tracta doncs d'entendre que algunes afirmacions d'Epstein que poden semblar purament figures retòriques (per exemple, el caràcter hipnòtic del cinema o la transmissió d'una energia nerviosa), es poden plantejar en un context de psicologia científica uns anys abans. Que, com explica Plas, a principis del s. XX aquest interès pel «meravellós psíquic» decaigui, no vol dir que no pugui seguir tenint una influència o escrivint-se estudis similars. Epstein cita, per exemple, a *Bonjour Cinéma*, un estudi titulat *Experiments in telergy, or, The supersensory control of vital activities at a distance* realitzat per Walter Moore Coleman (1917). Un dels casos que aquest estudi planteja, i que Epstein referencia, és la relació rítmica que s'estableix entre diferents éssers (persones i animals) en un espai determinat (en el cas que serveix d'exemple, el zoo de Londres) i com es posen en consonància en base a una possible influència d'energies psíquiques (Coleman 1917, 4-5).

Tot i que pogués semblar contradictori, la tecnologia i la fascinació per l'enregistrament juga un paper important en aquesta barreja de ciències psíquiques i psicològiques. Així, per exemple, la fotografia espiritista del, ja esmentat, metge Hippolytte Baraduc. Al seu llibre *La force courbe cosmique: photographies des vibrations de l'éther* (1897) fa diferents afirmacions sobre el paper de la fotografia com a document:

La photographie apporte ainsi un nouveau témoignage qui consacre cette vision de l'esprit, et elle nous fournit un document incontestable sur les actions invisibles dont la vie s'accompagne. (Baraduc 1897, 17)

C'est réellement un ordre d'idées absolument nouveau qui s'offre à nous, un coin inexploré encore des lois naturelles, que la plaque photographique nous permet d'aborder (...).
Aujourd'hui, la plaque photographique nous permet à tous d'entrevoir ces forces cachées, et elle soumet ainsi le merveilleux à un contrôle irrécusable, en le faisant rentrer dans le domaine naturel de la physique expérimentale. (Baraduc 1897, 46-50)

Epstein escriurà més d'una vegada que el cinema és capaç de «filmar l'àngel humà» ([1928] 1974-75e.) (així com parlarà d'entitats supraindividuals que mostraria el cinema i que, en texts dels anys 30, denomina àngels [(1930) 1975-75a i (1935) 1974-75]). De nou, tot i que és possible que en el seu cas sigui una figura retòrica, és important destacar com no està tan allunyat en el temps el

moment en el qual podia no ser-ho.

Un altre exemple d'aquesta barreja són els invents de Julian Ochorowicz (1850–1917) que destaca Plas (2000, 112). Ochorowicz havia patentat un hipnoscopi que servia per mesurar el grau de sensibilitat a la hipnosi d'una persona i també havia inventat un model de telèfon que tenia força similituds de disseny amb aquest altre aparell. La barreja de tecnologia parapsicològica i tecnologia pràctica es veu molt bé en aquest exemple. El telèfon en sí mateix també es pot veure com una traducció prosaica de «l'acció a distància» (la capacitat de comunicar-se en temps real entre espais diferents), una possibilitat que segurament semblava impossible i meravellosa uns anys abans.

A més d'aquesta relació amb el «meravellós psíquic,» també s'ha d'assenyalar en la psicologia francesa una tendència cap a la interpretació psicològica social. Taine afirma que la història és un problema de mecànica psicològica, que s'ha de buscar quin «estat moral» produeix una societat, literatura o filosofia particulars (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 34). Entre 1876 i 1894 Taine publica el seu estudi *Les Origines de la France Contemporaine*, aquesta seria una obra d'història psicològica sobre la Revolució Francesa, que Taine decideix escriure com a conseqüència de la Comuna de 1871. Taine descriu en aquesta obra l'acció revolucionària com efecte de la massa i aquesta com una regressió a la part instintiva de l'ésser humà; la regressió de les persones dins les masses actuaria per contagi mental, com una acció a distància (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 38-39). Taine comença l'estudi psicològic de la massa que seguirà amb obres com les de Tarde (*Les lois de l'imitation*, 1890) o les de Le Bon (*La psychologie des foules*, 1895). Tots tres autors utilitzen la por social al desordre, diagnosticant una patologia als conjunts de persones.

Evidentment, la massa o el conjunt de persones com a grup social és un aspecte nou de la vida moderna, de les grans ciutats i, també, dels mitjans de comunicació i entreteniment moderns. Tarde s'interessa per fenòmens moderns com el públic i l'opinió, a partir del famós cas Dreyfuss. Sobre aquest tema escriu l'estudi *L'Opinion et la foule* (1901) on afirma que l'època actual no és la de «les foules», com diria Le Bon, sinó que «il est l'ère du public ou des publics, ce qui est bien différent» (Tarde [1901] 1910, 11)⁴. Aquest és «une foule dispersée, où l'influence des esprits les uns sur les autres est devenue une action à distance, à des distances de plus en plus grandes. Enfin, l'Opinion, résultante de toutes ces actions à distance ou au contact, est aux foules et aux publics ce que la

4 Sobre les causes de l'aparició del «públic» escriu el següent: «Ainsi s'est formée, par un faisceau de trois inventions mutuellement auxiliaires, imprimerie, chemin de fer, télégraphe, la formidable puissance de la presse, ce prodigieux téléphone qui a si démesurément grossi l'ancien auditoire des tribuns et des prédicateurs » (Taine [1901] 1910, 11).

pensée est au corps, en quelque sorte» (Tarde [1901] 1910, VI). Aquesta cita és en part interessant perquè es veu aquesta ambigüitat del vocabulari que cau entre el meravellós (la influència a distància) i el quotidià (el públic d'un mitjà de masses, efectivament afectat simultàniament per les opinions i temes que aquest planteja) –i també interessa aquí per com utilitza la comparació amb el pensament i el cos.

També es pot establir una comparació evident entre la massa que descriu Le Bon (1895, 12) i el públic de cinema com un conjunt de persones orientats cap al mateix punt:

Dans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux des individus composant cette agglomération. La personnalité consciente s'évanouit, *les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans une même direction*. Il se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets. La collectivité est alors devenue ce que, faute d'une expression meilleure, j'appellerai une foule organisée, ou, si l'on préfère, une foule psychologique. Elle forme un seul être et se trouve soumise à la loi de l'unité mentale des foules. [èmfasi afegit]

Epstein descrivia de manera molt semblant l'experiència de l'espectador cinematogràfic, a qui la pantalla se l'imposa per sobre de res més (en una expressió també similar, en la psicologia patològica, a tot tipus d'anestèsies; és a dir al fet de deixar de percebre un conjunt d'estímuls).

Per últim, cal destacar que bona part del que s'ha explicat sobre la psicologia francesa forma part de la tendència majoritària de finals del s. XIX. A principis del XX i particularment després de la 1a Guerra Mundial, altres tendències adquireixen centralitat. Tot i això, és evident que cap tall és sobtat (es veia, per exemple, el cas de Walter Moore Coleman, escrivint sobre l'acció a distància cap a 1917) i que els estudis d'Epstein de medicina a finals dels anys 10 no tenen perquè estar en consonància estricta amb les darreres tendències en psicologia o fisiologia. Es tracta d'entendre que un marc contextual bàsic per a l'argument d'Epstein és el d'aquesta psicologia.

Un canvi de tendència important a principis del s. XX el descriuen Carroy, Ohayon i Plas (2006, 118) de la següent manera:

Les séquelles de la guerre contribuent à modifier sensiblement le paysage des sciences

humaines. Un bouleversement est en cours, particulièrement en psychologie. En conjonction avec la révolution scientifique et technique, les sciences humaines sont tenues de devenir opératoires, c'est-à-dire non seulement d'expliquer et de comprendre mais aussi de résoudre les questions sociales posées par une société en mutation. Ce phénomène n'est pas spécifique à la France, on peut le repérer dans toutes les nations industrialisées. Sa conséquence directe est, dès le début des années 1920, l'essor des applications sociales de la psychologie, qui amorce son processus de professionnalisation.

Això es tradueix en la importància cada cop més gran i massiva dels estudis sobre el treball. Jean-Maurice Lahy exemplifica la importància d'aquests treballs orientats, per exemple, a la selecció de personal o a les qüestions de control de la fatiga dels treballadors (Carroy, Ohayon i Plas 2006, 118-121) (qüestions que també ressonen en Epstein, és clar). A les ciències del treball se li dedicarà el següent apartat dins d'aquest mateix capítol. També es dona una contínua recerca d'aparells de mesura psíquica i fisiològica, com fa Edouard Toulouse (Nicolas 2002, 197) (que, com s'ha dit, tornarà a aparèixer més endavant pels seus estudis sobre els efectes del cinema, per exemple a partir de la mesura de la respiració dels espectadors [Toulouse (1920) 2010 i (1926) 2010]).

L'altre canvi de tendència que comença amb el s. XX a França és la importància de la psicoanàlisi. Si es comencen a traduir alguns estudis en revistes especialitzades a finals del s. XIX, és als anys 20 que els estudis de Freud es publiquen en forma de llibre en traducció francesa (i que és quan Epstein [1922h] els hi dedica un article a *L'Esprit Nouveau*). La psicoanàlisi tindrà una importància cada cop major, no només com a teràpia, sinó també en els cercles culturals i artístics. La influència d'aquesta en un moviment com el surrealisme, pot servir de comparació i exemple del que es veu aquí en els escrits d'Epstein i la psicologia finisecular.

En aquesta secció es volia mostrar com la teoria explicada en el capítol anterior parteix d'un conjunt d'idees i de terminologia científics. El fet que la lectura i aplicació d'Epstein d'aquestes teories sigui correcte o no, no és el que interessa aquí, sinó com aquest context fa de palanca per als seus escrits i com el que en aquells escrits ens pot semblar estrany o pures figures retòriques (per exemple, la pantalla que irradia energia nerviosa) tenia, contemporàniament o pocs anys abans, una lectura literal i amb voluntat científica.

2. Els estudis sobre la fatiga: fisiologia, ciències del treball i mètode gràfic

Un segon gran camp dins el qual es poden llegir els escrits de Jean Epstein és el dels estudis sobre la fatiga, als quals ell també hi fa referència textual explícita. Ho fa, per exemple, citant un conegut exemple bibliogràfic del moment, com és l'estudi del fisiòleg italià Angelo Mosso *La fatica* (1891). Aquesta paraula, de gran importància en la teoria d'Epstein com es veia en el capítol anterior, pot semblar estranya en una primera lectura, però quan ens submergim en el context històric del tombant de segle es descobreix que no ho és gens i que, més aviat, té un paper central en la ciència, la societat i l'imaginari del s. XIX. La fatiga és un motiu clau en els estudis de fisiologia, amb una aplicació directe en el món de les ciències del treball. Així mateix, és un concepte que va lligat a noves concepcions científiques (la termodinàmica) i que marca un imaginari corporal i social particular (s'aplica com a metàfora per parlar, per exemple, de l'esgotament de les nacions). L'historiador Anson Rabinbach (1990) en va escriure un estudi exhaustiu: *The Human Motor. Energy, fatigue, and the origins of modernity*. En les pàgines següents es farà referència sovint a aquest estudi cabdal –i també als d'altres autors com Braun (1992), Ribeill (1980) o Loriol (2002), entre d'altres. També es tractarà amb la font primària de l'època ja mencionada, el llibre de Mosso – que es citarà en la seva traducció anglesa (Mosso 1906). La idea és bastir un segon context de lectura d'Epstein que, de nou, permeti entendre millor les seves idees tot lligant-les amb una tradició.

Abans d'entrar en aquests estudis, es vol cridar breument l'atenció sobre un text literari de finals de la dècada dels 20: *Naissance de notre force* (1929) de Victor Serge. En aquesta novel·la de caràcter autobiogràfic, Serge explica la seva estada a la Barcelona de 1917 i el seu viatge a Rússia posterior (com un trànsit entre dues lluites revolucionàries –una vaga general fallida a Barcelona i la reeixida revolució bolxevic). En una escena descriu l'experiència de treballar en una impremta:

Nous étouffions, une trentaine, à l'imprimerie Gaubert y Pia, de sept heures du matin à six heure et demie du soir. Des gamins maigres, nus sous les salopettes flottantes, traversaient l'atelier, portant entre leurs minces bras bronzés, pareils à des câbles de chair, les lourdes formes. Au fond de l'atelier, des plieuses en sueur, aux lèvres moites, aux grands yeux noirs dont les regards obliques vous frôlaient longuement au passage, répétaient sept milles fois par jour le même geste, fans le roulement des machines. Le mouvement des machines s'achevait dans les tiges de leurs corps. J'alignais les caractères sur le composteur et la fatigue montait dans mes membres, accablante à partir de trois heures, pendant la grande

chaleur du jour. Vers quatre heures l'attention mécanique fléchissait, des images visuelles, nées dans les replis secrets du cerveau, s'imposaient à moi comme dans une cellule de prison. (Serge [1929] 2011, 60)

Es veu doncs com la descripció de la fatiga i les seves conseqüències (aquests imatges que s'imposen nascudes dels «replecs secrets del cervell») es pot trobar en d'altres texts de la dècada. Posat en relació amb Epstein, no hi ha aquí evidentment cap visió positiva d'aquesta experiència. Aquest text serveix també, doncs, per veure part de l'altra cara d'aquests discursos sobre el treball – tant del que s'ha vist en Epstein, com del que es veurà ara tot seguit–, que és la de la pròpia experiència del treballador.

A la novel·la de Serge es troba una menció al cinema que també és rellevant en relació a aquesta recerca. Un personatge diferent d'ell explica:

Et j'ai encore de la chance, dit Broux, car l'intensité du travail est moindre à l'atelier qu'à l'usine. Je ne suis pas tout à fait abruti le soir. Ceux qui travaillent en usine, à la chaîne, sortent exténués, le soir, bons pour le cinéma, mon vieux... Et vidé à quarante ans: bon pour le petit café... (Serge [1929] 2011, 174)

De nou sense cap caràcter positiu, el cinema s'associa amb l'estat exhaust dels treballadors. Si fatiga i cinema tenien un caràcter utòpic en Epstein, els treballadors de la novel·la de Serge tenen una opinió i una experiència molt diferents.

2.1 La concepció energètica del treball i els discursos de la fatiga

Els estudis sobre la fatiga s'emmarquen en el context de la segona revolució industrial i la qüestió de com organitzar i optimitzar el treball a la fàbrica. En aquesta època s'opera un canvi molt important en el discurs sobre el treball, modificant quin és el seu adversari. En una època anterior l'enemic del treball era la pesera o l'accídia, per utilitzar el terme del pecat capital. És a dir, resistir-se a treballar era una qüestió moral. En el context del s. XIX l'enemic del treball no és la moral sinó els límits físics del cos, és a dir, la fatiga. La regulació d'aquesta no pot ser externa, com en el cas d'un discurs moral, sinó interna; en el sentit que afecta a l'organisme i depèn del correcte balanç entre treball (expedició d'energia) i descans (recuperació d'energia). Si abans el treball era una qüestió de voluntat, al s. XIX és una qüestió de fins a on es pot arribar sense que el cos digui prou.

És en aquest sentit que Rabinbach (1990, 38) afirma que el discurs científic finisecular considera «fatigue, as the chief sign of the body's refusal to bend to the disciplines of modern industrial society» (una afirmació que es pot situar històricament com una continuació de la necessitat de disciplinar el cos com a condició per a l'emergència del capitalisme, com s'ha vist a la introducció que afirmava Federici [2010, 190-191]).

La base per aquest canvi de paradigma es troba en el desenvolupament de la termodinàmica al s. XIX i la seva aplicació a tots els fenòmens físics, inclòs el treball. L'estudi termodinàmic de les màquines de vapor i el seu mecanisme de transformació d'energia, s'extrapola al cos que es concep, segons el títol del llibre de Jules Amar de 1914 que reprèn Rabinbach, com un *motor humà*. La termodinàmica concep l'existència d'un element comú entre les forces de la natura, les màquines i les persones: la transmissió d'energia. El cos i el motor serien mecanismes de regulació d'expedició d'energia que s'utilitza per realitzar un treball concret (si el foc genera una calor que genera un moviment en un mecanisme, el cos realitzaria un procés similar gastant energia que es transforma també en moviment). Això vol dir no només que els treballs són equivalents, sinó que un pot ser part de l'altre, que el cos pot ser un engranatge més de les màquines del treball industrial, per exemple (recordem també l'afirmació de Federici [2010, 201] citada a la introducció sobre que «la primera máquina desarrollada por el capitalismo fue el cuerpo humano y no la máquina de vapor, ni tampoco el reloj»). La concepció energètica del treball i el model del motor humà, diu Georges Ribeill (1980, 7), depèn de «ramener à une commune mesure l'énergie calorifique développée dans les processus physiologiques élémentaires et le travail mécanique produit.» Rabinbach defineix, al segon capítol del seu llibre, aquesta teoria amb el terme de «materialisme transcendental,» ja que sembla ser un comú denominador a tot el món físic, que coneixeríem no directament sinó pels seus efectes. Aquesta energia i aquest materialisme immaterial, es poden posar en consonància amb el vocabulari psicològic que s'ha vist i l'interès per tot tipus de forces, siguin ocultes o psíquiques, de la primera psicologia. Així com, evidentment amb el materialisme d'Epstein que el portava tant a valorar l'organisme humà com també a suposar la possibilitat de caràcters psíquics en elements inorgànics, fruit dels seus propis mecanismes (com la càmera de cinema; una idea que mantindrà als escrits dels anys 40).

Aquest model energètic del treball és també important no només per les conseqüències regulatives que té (definir, per exemple, quins són els moviments correctes i el seu ritme), sinó també perquè naturalitza el treball. El treball es concep aquí desproveït de tot aspecte social o econòmic; es redueix a un problema físic de regulació d'energia. L'obrer, el vapor d'un motor o l'aigua d'un molí,

són indistingibles en aquesta concepció, més enllà de tenir diferents condicions d'expedició d'energia. Això atorga a la fisiologia i les ciències del treball un paper fonamental: estudiar i optimitzar de manera objectiva la regulació d'energia en el treball humà. Si el límit al treball és un límit orgànic, estudiar com no arribar a aquest límit i alhora aconseguir el màxim treball és l'objectiu d'aquestes ciències. S'estableix així, al mateix temps que una modernització del treball en la seva forma industrial, un marc doble de naturalització i d'objectivació del treball, la regulació ja no és d'ordre conceptual o de la voluntat (l'obligació moral de treballar) sinó orgànica (ritmes de treball, maneres de moure's, racionalització del temps, etc.). Les ciències del treball pretenen regular el funcionament del motor humà i es consideren a si mateixes com un mecanisme clau per la pau social. Un, evidentment, desproveït de tota política ja que la ciència no és «neither socialist in its essence nor capitalist in its nature; it is simply the truth» (frase d'Imbert i Mestre citada per Marta Braun [1992, 332]). Com resumeix Rabinbach (1990, 120-122), aquestes ciències:

conceived of the working body as a system of economies of force and as the focal point for new techniques that could eliminate social conflict while ensuring productivity. (...)

«Social hemholtzianism» thus created an image of work entirely unconnected to milieu, class, or political interests. It presented the body of the worker as a universal, degendered motor, whose specific and nonenergetic needs could be bracketed. Energy conservation became a social doctrine. (...)

Fatigue, European scientists and social reformers concluded, was a greater threat to the future of a modern industrialized nation than either rapacious capital or the atavistic worker lacking in discipline and time sense. (...) The so-called natural desire to avoid work did not lead to an unproductive laborer; it was the body undermined by excessive, irregular, poorly organized, and exhausting work. Consequently, a rational solution to the labor problem could be found in physiology, not politics. Labor power was seen as a purely physiological issue, a single instance of the more general problem of energy conservation and its transformation into work.

En aquest sentit, aquests estudis són un exemple més de com al llarg del s. XIX diferents qüestions passen a tractar-se com problemes corporals, que poden ser entesos i gestionats per camps com la fisiologia o la medicina. El treball és un d'aquests exemples, com es veu; un altre, que sortirà en relació a alguns inèdits de maduresa d'Epstein al darrer capítol, seria el de la homosexualitat que, en un moviment que es pot veure com anàleg al del treball, passaria de considerar-se d'una qüestió moral a una somàtica (una idea que sintetitza Greenberg [1990] al capítol «The medicalization of

homosexuality» del seu estudi *The Construction of homosexuality*)

L'aplicació del model termodinàmic implica no només l'ús de la primera llei de la termodinàmica (la conservació i transformació de l'energia), sinó també de la segona; és a dir, de la inevitable pèrdua d'energia en tota transmissió: la idea d'entropia. La fatiga seria l'expressió d'aquesta pèrdua inevitable. Aquest aspecte no només s'utilitza en relació a les ciències del treball, sinó que porta a la importància metafòrica de la paraula «fatiga» en el s. XIX:

Fatigue came to play a major role in the «mobile army of metaphors» that dominated the language of social description in the late nineteenth century. Exhaustion was the constant nemesis of the idea of progress, the great fear of the «Age of Capital.» (Rabinbach 1990, 19)

Fatigue thus defined both the limits of the working body and the point beyond which society could not transgress without jeopardizing its own future capacity for labor. For this reason fatigue also became the concept and the means through which the industrial body could best be understood and employed. (Rabinbach 1990, 23)

La fatiga no és doncs només una paraula de les ciències del cos, sinó que també implica la metàfora de l'arribar al límit de les forces productives, no individuals sinó socials o naturals. De nou desproveït d'un context social o polític, és ara el cos social el que ha de saber regular-se per no arribar a exhaurir tots els seus recursos. La fatiga és el límit i el refús del cos a continuar treballant, com es veia al principi d'aquest secció, i encarna també la Nèmesi del progrés, l'esgotament de tota força productiva.

En aquest sentit es pot remarcar que Epstein escriu en els anys de postguerra de la 1^a Guerra Mundial. Aquest context porta a un ús d'aquestes metàfores de la fatiga, en el qual la nació es concep com exhausta. Liebman (1980, 115-116) relaciona aquest context amb la idea de fatiga en Epstein i amb les idees d'Ozenfant i Jeanneret/Le Corbusier a *L'Esprit Nouveau* (on Epstein havia publicat diversos cops)

As an adaptive response to the mental exertion of modern labor, especially in an exhausted France facing years of intensive reconstruction, «fatigue» might be thought to have been defined or valorized negatively by Epstein. Such is not the case. Fatigue was conceived as a vital, positive feature of French post-war sensibility. The explanation lies in Epstein's

general sympathy with the optimistic outlook of *L'Esprit Nouveau's* editorial policy. Ozenfant and Jeanneret regarded the difficulties of reconstruction as an exhilarating test of national resolve. It was the pretext for a *rappel à l'ordre*, a rationale for returning to the tenets of scientific design they espoused and to the rationality they believed to be the special heritage of French thought. While Epstein shared their enthusiasm for the promise of change in the arts, however, he was less interested in the large-scale shifts in visual design and social planning.

També en el context dels discursos sobre l'homosexualitat –un camp que apareixerà parcialment al darrer capítol d'aquesta tesi, com s'ha dit– apareix aquest discurs de la societat exhausta, com un atac homòfob. Així una revista literària –*Les marges*– realitza una enquesta entre escriptors sobre la homosexualitat en la literatura, preguntant-se si aquesta s'ha desenvolupat després de la guerra i alguna de les respostes afirma que és així a causa de la «nervous exhaustion from the war, sports, the extreme cerebral quotient of all contemporary art» (citat a Tamagne 2006, 99).

2.2 La fatiga i l'organisme: energia muscular, energia nerviosa i la neurastènia

Com s'acaba de veure, la fatiga és una paraula clau al s. XIX en l'estudi de l'ésser humà i també com a metàfora en el món socio-econòmic. Els estudis sobre aquesta formen part d'una reorganització dels sabers, fruit de les noves formes socials i econòmiques de la segona revolució industrial, en els quals el cos juga un paper clau. Com s'ha dit, de la identificació d'un problema moral (l'accídia) es passa a un problema orgànic (la fatiga) i a una sèrie de ciències que manifesten la seva capacitat d'entendre'l i tractar-lo

it was the body of the worker that constituted the point of contestation in the industrial sphere, not the politics of worker's organizations or ideological issues. The rationalization of production was predicated on the rationalization of the body. (Rabinbach 1990, 242)

Aquestes ciències volen excloure tot allò social o polític del discurs, plantejant el treball com un problema de correcta expedició d'energia i de balanç de forces. En tant aquests estudis pretenen adaptar el treball al model socio-econòmic imperant i en tant ho fan «racionalitzant el cos», es pot dir que és, involuntàriament i implícita, el cos que passa a ser polític i social.

L'estudi de la fatiga comporta una sèrie de concepcions sobre l'organisme i la subjectivitat, que són

importants per a comprendre el discurs d'Epstein. Es parlarà a continuació de les més importants, agafant com exemple principal el llibre d'Angelo Mosso que Epstein cita: *La fatica* (1891). Com amb l'escola psicològica francesa –camp de fet directament lligat a aquests estudis de la fatiga– els fenòmens psíquics i físics es creuen entre ells, podent tenir cada un efecte en l'altre. La fatiga del s. XIX pot ser muscular (la del obrer industrial) o pot ser psíquica (la neurastènia de les classes altes, com es veurà) però totes dues es remeten a una única causa; la falta d'energia nerviosa (una idea que Epstein explicava a *La lyrosophie* [1922a, 133]). Mosso ho explica de la següent manera:

Some authorities maintain that our body has many reservoirs of energy, diverse one from another, and adapted to the diverse needs of life, and that these magazines of energy can be drawn upon independently of one another. They believe, for example, that the amount of force at our disposal for muscular movement may be exhausted by walking or other muscular contraction, while the provision of energy which the nervous system holds in reserve for the work of the brain is left intact. And this provision of energy may remain distinct from that which serves, for example, for the genital functions.

I do not believe that our organism is made in this fashion. The nervous system is the sole source of energy ; and although we must admit a certain amount of localization, this is not of such a nature as to prevent the neighboring organs feeling any loss through the great activity of any one organ. The exhaustion of energy is general ; and all the magazines of energy can be drained by the exaggeration of any activity whatever of the organism. The conclusion to which we are led by my experiments is that there exists only one kind of fatigue, namely, nervous fatigue; this is the preponderating phenomenon, and muscular fatigue also is at bottom an exhaustion of the nervous system. (Mosso [1891] 1906, 243-244)

La traducció universal d'energia entre forces orgàniques i inorgàniques de la termodinàmica, té un paral·lel en el cos humà que no distingeix entre força psíquica i força corporal. Cada un pot afectar a l'altre:

even in these cases of intellectual fatigue confined to certain regions of the brain, it is recognised that the poisoning is general, for when the slight headache appears, it is accompanied by muscular fatigue, by exaggerated nervous excitability, by lack of energy, and changes of temper so that one becomes less cheerful. (Mosso [1891] 1906, 121)

La relació entre allò corporal i allò psíquic es dona contínuament als escrits dels fisiòlegs i

psicòlegs. D'una banda, com una sèrie d'epifenòmens que es manifesten; per exemple, la variació de la respiració en funció de l'exercici de l'atenció o d'un estat de vagareig mental. Mosso en parla, per exemple, en aquest passatge que també és interessant per la descripció de les imatges que apareixen del no res:

I considered myself in a state of dispersed attention, when in my consciousness appeared ideas of which I did not know the origin nor the connection with the preceding ideas. They were images which forced themselves upon my mind in spite of the fact that my intention had been at the beginning to keep it blank ; and with these images there appeared scenes from life which I should regard as the beginning of a dream had so much of my consciousness not been still awake as to be able to keep watch over myself, and to recall from time to time the aim of my repose. At this moment I pressed a button which I held in my hand, and a mark was made on the revolving cylinder on which the respiratory movements continued to be recorded. Scarcely was this mark made when my respiration became deeper and slower. When attention re-awakens, a modification in the functions of thorax and diaphragm takes place. Whilst the attention is dispersed the diaphragm contracts less and tends to repose, and the movements of the thorax are more ample and slightly irregular. As soon as full consciousness is restored the respiration changes in type, and becomes slower. The movements of the diaphragm become stronger, and the dilatations of the thorax diminish in amplitude. (Mosso [1891] 1906, 181-182)

Però la relació entre psíquic i corporal té també en una relació més literal entre el pensament i l'acció. Els fisiòlegs de l'època afirmen que les mateixes sensacions corporals reviu quan pensem en algun fet passat: «re-animation of images takes place in the same nervous constituents on which the external impressions primarily acted» (Mosso [1891] 1906, 211). Pensar comporta moviment orgànic, una barreja d'existència virtual i actual d'allò en què pensem:

Bain, Sully, Lange, and others regard attention as a motor phenomenon, and they base this hypothesis on the close connexion which exists between muscular and mental activity. Ribot has also considered this important problem; and the following quotation shows what he holds to be the function of movements in attention. «Is it the case that the movements of the face, body, limbs, and the respiratory modifications which accompany attention are, as is ordinarily supposed, effects, signs ? Or, on the contrary, are they the necessary conditions, the constitutive elements, the indispensable factors of attention? We accept this second

hypothesis without hesitation. If the movements were entirely suppressed, so likewise would attention be suppressed.»

When we shut our eyes and think of a pencil, says Lange, we make first a slight movement of the eyes corresponding to a straight line, and frequently we are aware of a slight change in the innervation of the hand, as if we were touching the surface of the pencil. Lange found in his own case that whenever he thought of a circle, a movement of the eye corresponding to this figure always took place ; whence he affirmed without qualification that only by means of muscular contractions is thought rendered possible. With regard to abstractions, Strieker had previously demonstrated the existence of the word image. A little observation will indeed convince every one that when we think of an abstraction we silently pronounce the word which represents it, or at least feel an inclination to do so. (Mosso [1891] 1906, 193-194)

Això vol dir que allò que veiem i allò en què pensem comporten una sèrie de reaccions orgàniques en el nostre cos i, en molts casos, motores. Aquestes idees, compartides per la psicologia que ja s'ha vist abans, s'han de tenir en compte per entendre com es concep l'espectador cinematogràfic a la teoria d'Epstein. Un espectador de cinema no estaria passiu, sinó que es veuria afectat per aquestes reaccions motores reflexes.

Un altre aspecte que es pot destacar és la concepció de la fatiga com una intoxicació. Sigui muscular o mental, la fatiga es manifesta a la sang com una intoxicació d'aquesta. Els fisiòlegs identifiquen la presència de residus fruit de l'esgotament. La materialitat d'aquesta fatiga és tal, que si s'injecta aquesta sang en un altre organisme aquest s'intoxicaria de fatiga també

Observing that, after a whole day's walk, even the muscles of the arms are tired, I was struck by the thought that fatigue might alter the composition of the blood ; and so long ago as 1887 I found that the blood of a fatigued animal is toxic, for if injected into another animal, it produces the phenomena characteristic of fatigue. (Mosso [1891] 1906, 119)⁵

5 Aquesta és una idea comú en la literatura científica sobre la fatiga. Rabinbach (1990, 139) l'exemplifica amb Jules Amar:

Fatigue, noted the French hygienist Jules Amar, was «fundamentally an intoxication; if the brain and the muscles function in a disorderly fashion as a result of excessive effort or too great a rate of exertion, the blood is no longer able to cope with its task of purification. The waste products of this intense cellular activity accumulate; the blood loaded with toxic produces fatigue in any animal into whose veins it is injected.» (Rabinbach 1990, 139)

També es vincula amb l'estudi d'Henri Pieron, mencionat a la secció anterior, sobre el caràcter tòxic de

Això va portar els fisiòlegs a investigar la possibilitat d'una vacuna contra la fatiga (Rabinbach 1990, 142-145). Aquesta via es va descartar, però, en favor de la recerca sobre estimulants que suprimissin no la fatiga, sinó la sensació d'aquesta. Els fisiòlegs i psicòlegs es debaten sobre la importància i la utilitat dels estimulants com l'alcohol, el cafè o la cocaïna. Ribeill (1980, 13) resumeix el debat a propòsit dels estudis de Charles Féré:

il s'intéresse encore à la valeur stimulante du tabac, de l'alcool, du café pour reconnaître leurs effets momentanés et immédiats d'excitants, de «coups de fouet» mais leur contribution néfaste, à plus longue durée, à l'accélération de la fatigue, rejoignant, dans le débat contemporain sur les vertus stimulantes de l'alcool, les positions défavorables de Chaveau contre celles d'Atwater ou du docteur Duclaux, plutôt favorables.⁶

Aquest debat al voltant de la toxicitat i dels estimulants, ens hauria de venir a la ment quan es llegeixen les caracteritzacions d'Epstein del cinema com una droga de la qual l'espectador en necessita una dosi.

La fatiga d'ordre principalment psíquic s'anomena a l'època «neurastènia.» En aquest cas és un esgotament de les energies nervioses, fruit d'un desgast psíquic o intel·lectual. El concepte de neurastènia té, respecte la fatiga muscular, una important marca de classe. Si els obrers són els afectats per la fatiga muscular i són l'objecte d'estudi de les ciències del treball, són les classes altes les que es veuen afectades per les diagnosis de neurastènia. El terme va ser creat per el metge americà George Miller Beard, que el va emprar en estudis com *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): Its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment* (1880) o *American Nervousness, Its Causes and Consequences* (1881).⁷ Si l'interès per la fatiga muscular prové de les

l'absència de son.

6 Mosso també parla dels estimulants al seu llibre:

The physiologist Exner, who has investigated this subject, had previously found that the work of attention increases the secretion of perspiration. My brother investigated the influence of cocaine on the phenomena of attention. It was already known that certain stimulants, such as alcohol and coffee, shorten reaction time. My brother found that cocaine produces the same effect. About half an hour after taking from five to ten centigrammes of cocaine, one experiences a sensation of excitement and well-being, which lasts about an hour. In this interval one reacts with greater promptitude to external stimuli, and perception takes place more rapidly. (Mosso [1891] 1906, 205)

7 Tot i que es donaran exemple internacionals, també en l'escola psicològica francesa s'utilitza aquesta terminologia. Per exemple, Carroy, Ohayon i Plas (2006, 80) parlen d'aquesta en Janet, després de descriure les seves característiques generals segons Beard:

Selon Beard, cette maladie typiquement masculine était due au surmenage professionnel, et plus généralement aux conditions de la vie moderne. Le diagnostic de neurasthénie était devenu très populaire. Pour Janet, très classiquement, cette «neurasthénie primitive» se caractérise par des altérations des

noves formes de treball industrials (com tractar el cos de l'obrer com una part més d'una màquina, com un optimitzar-lo com a engranatge), la neurastènia està indistriablement lligada a les noves experiències de la vida moderna: els transports, la vida urbana, etc. Lloriol (2002, §30) resumeix aquestes característiques:

Beard décrit cette affection avec une soixantaine de symptômes et en fait une maladie de civilisation, plus précisément du mode de vie américain, à l'origine de sollicitations excessives du système nerveux. Dans *American Nervousness* (1881), il remarque que « la civilisation moderne diffère de l'ancienne principalement du fait des cinq éléments suivants : l'énergie de la vapeur, la presse périodique, le télégraphe, les sciences et l'activité intellectuelle des femmes ». L'accélération des modes de communication, des découvertes scientifiques et l'exactitude dans la mesure du temps obligent ainsi les hommes d'affaires à être de plus en plus réactifs et attentifs. La nécessité d'entretenir des rapports sociaux ou mondains de plus en plus soutenus explique que les émotions naturelles doivent être réprimées au prix d'efforts importants. Enfin, les progrès de la civilisation et de la prospérité économique ne sont possibles que grâce à une épuisante prise en compte des conséquences futures de nos choix.

Aquestes relacions les estableixen molts escrits de l'època. En un passatge del seu llibre *Audiovisions*, Sigfried Zielinski es refereix a Freud i al neuròleg Willhem Heinrich Erb que tracten els mateixos temes:

In 'Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität' ['Cultural' Sexual Morality and Modern Nervosity], an essay by Sigmund Freud which was first published in 1908, (...) he cites a great number of colleagues and authors who, in the 1890s, saw a causal relationship between the neuroses of the age and changes in the technical and, particularly, the communicative conditions of life. One forthright and very detailed example is Wilhelm Heinrich Erb's essay, written in 1893, 'Über die wachsende Nervosität unserer Zeit' [On the

diverses fonctions corporelles et par des troubles psychologiques tels que l'absence de volonté ou aboulie, l'indifférence et l'apathie. Par la suite apparaissent ce que Janet nomme les «sentiments d'incomplétude» qui renvoient à une nébuleuse de symptôme: dépersonnalisation, honte, inquiétude, sentiment d'automatisme, etc. Ce sentiment d'incomplétude est annonciateur d'une évolution de la maladie vers les tics, les phobies et, in fine, dans de nombreux cas, les idées obsédantes (idées de maladie, de crimes, de transgressions sexuelles, etc.). Ces obsessions sont conscientes et non subconscientes, contrairement aux idées fixes hystériques, car le rétrécissement du champ de la conscience est peu marqué chez le psychasthénique, qui se rend compte des contradictions entre ses idées obsédantes et ses «tendances normales»: de ce fait, l'obsédé est un douteur.

Increasing Nervosity of Our Time]: «...the immeasurable increase in traffic, the world-wide networks of telegraph and telephone lines –these have totally changed the relations in commercial and social life: everything is done in haste and agitation, the nights are for traveling, the days for business, even 'holiday trips' are a strain on the nervous system ... life in the cities has become more and more sophisticated and more and more agitated». (Zielinski 1999, 82-84)

La neurastènia es defineix, als texts de l'època, com la «malaltia del segle» i com una «malaltia de la civilització», com s'ha vist ja a la cita de Liról anterior i com es diu també a Rabinbach (1990, 154). Al llibre d'Angelo Mosso, es troba un exemple interessant de com qualsevol element de civilització es pot convertir en causa de fatiga. Mosso es retrotrau fins als llibres com a una eina que d'útil i d'ajuda es converteix en tortura energètica; comparant-ho explícitament amb la fatiga muscular mecànica:

By constant increase in the rate of movement, by instruments ever better adapted to their ends, modern society endeavors to multiply and render more productive the work both of muscle and of mind. The prodigious extension of the arts and the increasing velocity of machinery combine to hurry us onward ; our haste will grow from more to more, till it reaches an extreme point at which the law of exhaustion sets an insuperable barrier to the greed of gain.

The same thing has happened in the realm of mechanics as in the realm of literature. At first books were made in order to aid the memory, and appeared to be a great invention; because legend, song, and history no longer required to be handed down from father to son by an effort of memory. But the arts of writing and of printing, instead of giving rest to the memory, have themselves gradually become most powerful causes of mental fatigue, instruments of torture for the human brain. (Mosso [1891] 1906, 168)

Com explica això Mosso és molt interessant per comparar-ho amb els escrits d'Epstein. Es veu així que les comparacions hiperbòliques d'Epstein no estan lluny dels escrits dels fisiòlegs i psicòlegs. Si un metge pot escriure que els llibres són un «instrument de tortura per a la ment,» s'entén més el vocabulari i els arguments de vegades xocants d'Epstein.

La neurastènia té, com s'ha dit, un marcat caràcter de classe. Beard especifica que aquesta no sotja a tothom, sinó que en queden exclosos la majoria d'americans que són treballadors físics. La

neurastènia s'explica, segons Lorient (2002, §33), a partir de les condicions de vida d'aquesta classe i també com un mecanisme que els permet negociar possibles inadaptacions temporals (la diagnosi d'una malaltia com una manera de justificar orgànicament i temporal un malestar)

la neurasthénie est en quelque sorte son propre remède. Elle s'explique par le développement d'une classe qui n'a plus besoin du travail physique pour vivre - alors que celui-ci constituait la base de la morale puritaine des pionniers -, mais dans le même temps, elle permet aux membres de cette classe d'atténuer leurs souffrances. Avec la neurasthénie, la détresse peut devenir source de plaisir, grâce à une sensibilité nerveuse exacerbée. Elle permet également d'oublier les malheurs du temps, grâce à l'affaiblissement de la mémoire lié à la maladie, et donc de passer plus simplement et avec moins de souffrances aux nouvelles valeurs économiques et sociales. Sous la plume de Beard, la neurasthénie est donc clairement un formidable instrument de régulation sociale qui permet de mieux adapter les individus au passage de la civilisation agraire à la civilisation industrielle.

Amb aquest marc en ment, es pot destacar que quan Epstein utilitza la paraula «neurastènia» per aplicar-la a l'espectador del cinema estaria –com fa altra gent contemporània a ell– ampliant l'àmbit d'aquesta de les classes altes a les populars (que conformen també el públic cinematogràfic).

Més endavant es veurà com aquestes idees s'expressen també, més enllà de la literatura científica o especialitzada, en la cultura popular. S'indica ara, però, que aquest lligam es fa ja dins d'aquesta literatura especialitzada. El neuròleg alemany Willhem Heinrich Erb (citat a Zielinski [1999, 84]) descriu aquesta relació amb paraules molt similars a les que s'han vist en Epstein:

The weakened nerves seek refreshment in stronger stimuli, in heavily spiced pleasures, so that they become even more fatigued; for the most part, modern literature concerns itself with the most disturbing problems, which agitate all the emotions, encourage sensuousness and the craving for pleasure, engender contempt for all ethical principles and all ideals; literature presents the reader's mind with pathological characters, psychopathic-sexual, revolutionary, and other problems; our ears are irritated and overstrained with strident raucous music served in large doses; the theatres captivate all our senses with their excitatory productions; art, too, has a particular fondness for all that is repellent, ugly, and exciting and feels no compunction whatsoever in presenting before our eyes the most horrible things that reality has to offer in repulsive realism.

2.3 El mètode gràfic de la fisiologia: tecnologia i objectivitat aplicades a l'estudi del cos

Dins els estudis de la fisiologia i les ciències del treball, les tecnologies de visualització són molt importants. Es creen tot tipus de màquines i sistemes per poder enregistrar amb precisió fenòmens que escapen a la visió directa. Dins aquest camp destaca l'obra d'Etienne-Jules Marey, que emprà el terme «mètode gràfic.» Els aparells que desenvolupa (veure alguns exemples a la fig. 15.1 i 15.2) són per a ell uns nous sentits de gran precisió; útils per estudiar el llenguatge de la natura i del cos (fet de moviments) i que deixen un registre gràfic d'allò més momentani i íntim:

Dans cette nouvelle entreprise, nos sens, à perceptions trop lentes et trop confuses, ne peuvent plus nous guider, mais la méthode graphique supplée à leur insuffisance; dans ce chaos, elle révèle un monde inconnu. Les appareils inscripteurs mesurent les infiniment petits du temps ; les mouvements les plus rapides et les plus faibles, les moindres variations des forces ne peuvent leur échapper. Ils pénètrent l'intime fonction des organes où la vie semble se traduire par une incessante mobilité. (Marey 1885, III)

Non-seulement ces appareils sont destinés à remplacer parfois l'observateur, et dans ces circonstances s'acquittent de leur rôle avec une supériorité incontestable; mais ils ont aussi leur domaine propre où rien ne peut les remplacer. Quand l'œil cesse de voir, l'oreille d'entendre, et le tact de sentir, ou bien quand nos sens nous donnent de trompeuses apparences, ces appareils sont comme des sens nouveaux d'une précision étonnante. Une corde vibre, il semble à notre œil qu'elle s'élargisse et prenne la forme d'un fuseau avec des contours plus vagues; l'oreille entend un son, c'est-à-dire éprouve une sensation continue. A la place de ces deux erreurs, l'inscription montre que la corde exécute un certain nombre d'oscillations par seconde; elle fixe ce nombre avec une rigueur absolue et fait voir que chacune de ces oscillations présente les mêmes phases que celle d'un pendule. Qui pourrait, sans le secours d'appareils inscripteurs, suivre dans le fil télégraphique le transport de l'électricité; saisir les phases décroissantes de la vitesse d'un boulet? (Marey 1885, 108)

Aquestes descripcions de Marey recorden les que feia Epstein del cinema com una màquina d'anàlisi, que tenia en el cos un dels seus objectes principals d'estudi. Evidentment, entre els mètodes de registre i inscripció de Marey hi ha la cronofotografia, és a dir l'ús d'una sèrie de fotografies instantànies per a analitzar un moviment concret (l'obra de Marey i els seus col·laboradors està plena d'anàlisi cronofotogràfics de tot tipus de moviments animals o humans,

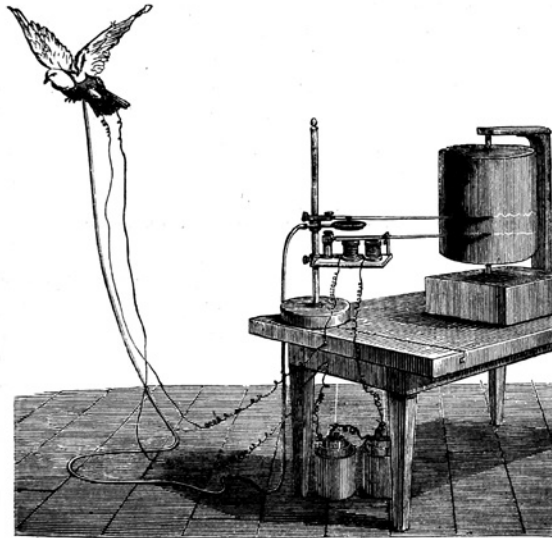


Fig. 70. Oiseau transmettant les battements de ses ailes à un signal électro-magnétique et à un myographe inscripteur.



Fig. 75. Cheval portant aux quatre pieds des explorateurs des appuis; le cavalier tient l'appareil inscripteur du rythme des allures.



Fig. 72. Coureur muni de chaussures exploratrices et portant l'appareil inscripteur du rythme de son allure.

Figura 15.1. Instruments del mètode gràfic

Instruments d'enregistrament del moviment. Il·lustracions de *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine* (1878) d'Etienne-Jules Marey.

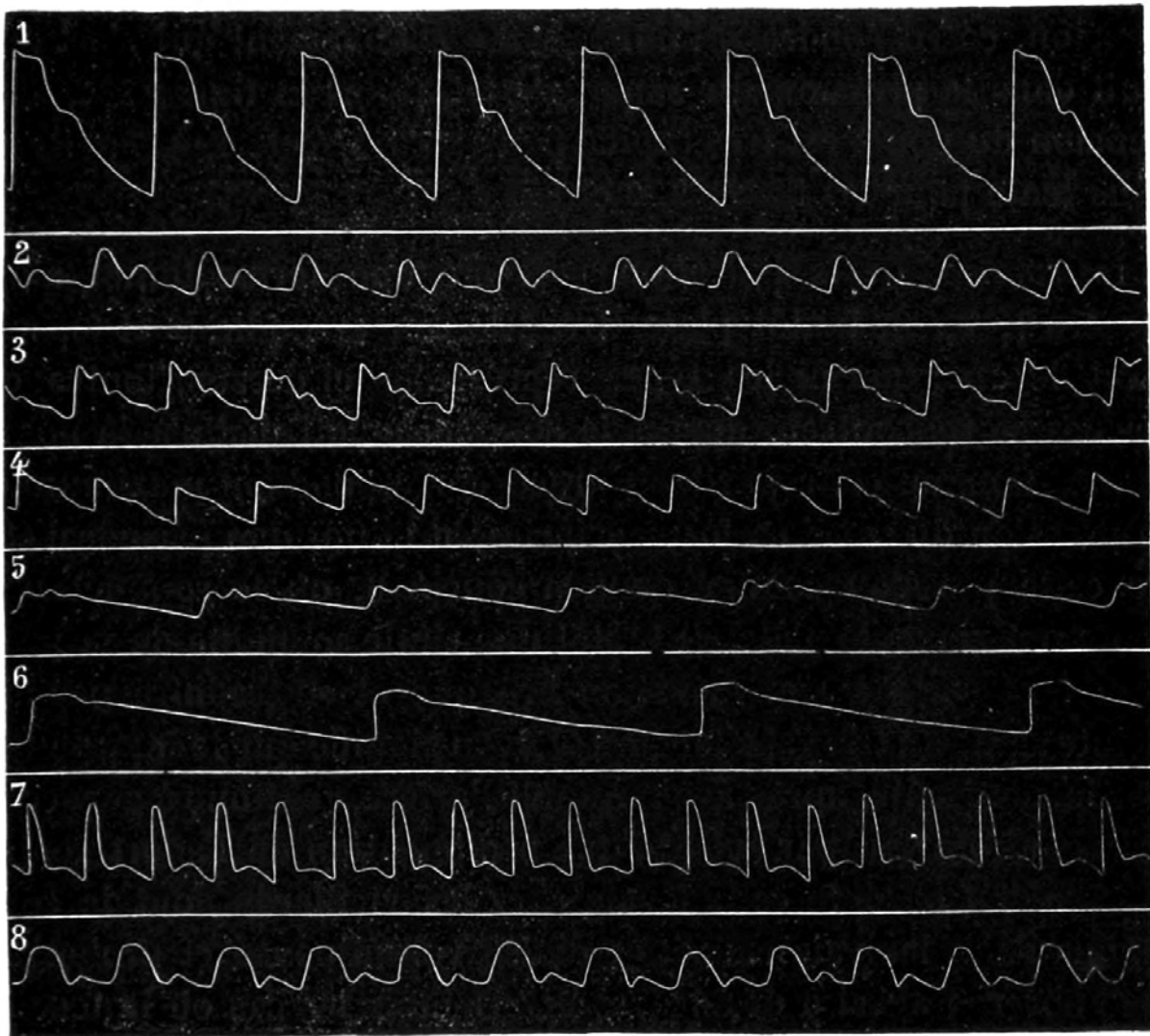


Fig 281. — 1. Fièvre sur un vieillard à artères athéromateuses. — 2. Fièvre typhoïde, période de déclin. — 3. Colique de plomb. — 4. Péricardite rhumatismale avec fièvre. — 5. Convalescence d'une fièvre typhoïde. — 6. Pouls d'un vieillard, rareté extrême des pulsations. — 7. Fièvre traumatique consécutive à une coxalgie suppurée. — 8. Anévrysme disséquant de l'aorte.

Figura 15.2. Registre d'estat febril amb el mètode gràfic

Estats febrils enregistrats amb el mètode gràfic. Il·lustració de *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine* (1878) d'Etienne-Jules Marey.

veure). Una tecnologia que, segons Rabinbach (1990, 116), va ser clau per a l'estudi de la fatiga: «In short, chronophotography made possible a science of fatigue and a rationalization of the body's movements –an economy of energy that lead to a distinctly European science of work.»

Les relacions entre el mètode gràfic –incloent la cronofotografia– i el cinema són diverses. Maria Tortajada ha dedicat diversos estudis a Marey en relació a la «xarxa discursiva» del cinema i entre ells hi ha un on planteja les relacions entre aquest i Epstein. Segons Tortajada (2016, 124-25) la relació es pot establir en tant Marey no només proposa una metodologia, sinó també una teoria del coneixement que passa per una didàctica de la mirada:

il propose aussi une réflexion qui prend la forme d'une théorie de la connaissance, à propos de la synthèse du mouvement. Marey observe dans le mouvement synthétisé les différentes phases qui le structurent. Il utilise la synthèse, explique-t-il, pour apprendre à l'œil ce qu'il ne peut reconnaître sans l'aide de la méthode chronophotographique. Il développe une didactique du regard : le scientifique, comme l'homme du commun, pourra, dit-il, après avoir observé les phases dans le mouvement synthétisé au ralenti, observer le mouvement dans la réalité en reconnaissant ces mêmes phases qu'il ne pouvait distinguer avant le savoir qu'il a acquis grâce à la synthèse du mouvement. Il y a là une véritable théorie de la connaissance par l'observation du mouvement.

Marey i Epstein compartirien aquest mateix camp conceptual (i això no vol dir que siguin equivalents, sinó que es situen en relació a aquest, tot variant-lo o tensionant-lo amb d'altres (Tortajada 2016, 126 i 129))⁸.

8 La diferència que remarca Tortajada (2016, 129) és el caràcter poètic que Epstein atorga a aquests actes de coneixement i que s'ha citat al final de l'anterior capítol (amb la idea que l'estatus de la paraula d'Epstein és alhora filosòfic i poètic)

En aquest mateix estudi, Tortajada (2016, 122) dona un exemple interessant de com Marey es pot entendre com a model de tot el cinema per a Epstein a partir d'un document d'un projecte filmic inacabat:

il est intéressant de voir comment il l'inscrit dans un projet de film documentaire, *La Science française*, dans lequel il présente chronologiquement les grands hommes de la science et réserve une place au cinéma. Dans un document de travail, le film est pensé avec le commentaire et l'image qui lui sera associée, le tout présenté en deux colonnes. Epstein nomme d'abord Marey, «qui utilise la photographie pour l'étude des mouvements rapides, tel que le vol des oiseaux». L'image prévue simultanément montre un appareil, un chronophotographe. Puis le commentaire continue: «En 1895, les frères Lumière créent le cinématographe», avec une nouvelle illustration: «Vol d'un oiseau cinématographie au ralenti... Germination et croissance d'une plante à l'accélééré.» En somme, le cinéma, pour Epstein, c'est le ralenti, l'accélééré, avec le motif scientifique bien connu de la croissance d'une plante. Le cinéma, c'est Marey. Les procédés de la chronophotographie scientifique illustrent ici tout aussi bien Lumière et résument en somme le cinéma.

Lisa Cartwright ha dedicat diferents estudis a la relació entre el cinema i la fisiologia o la cultura visual mèdica. En relació als primers anys del cinema afirma que «embedded in the single instrument of the Cinématographe are a range of intersecting and even competing discursive systems and social orderings, Marey's graphic method among them» (Cartwright 1992: 14). Això ho diu per una banda per com, dins el camp experimental, el cinema es pot entendre com un més en la corrua d'instruments i mètodes d'inscripció de la fisiologia de l'època: «seen as one of a range of techniques of inscription and visualization already in laboratory use (kymography, microscopy, photography), cinematography was quickly used as an experimental apparatus» (Cartwright 1992: 131). Això ho mostrarien exemples com les aplicacions de John McIntyre (que estudia el moviment d'una granota combinant raigs-x i captura cinematogràfica), Ludwig Braun (sobre les contraccions del cor d'un gos) o Charles-Emile François-Franck (que proposa combinar el cinema amb un altre aparell com el quimògraf per mesurar en paral·lel el mateix fenomen). Però també ho diu en el sentit que el cinema popular de l'època podria estar «infused critically, if subtly, by the representational modes of experimental physiology» com mostrarien pel·lícules com les d'Edison *Fred Ott's Sneeze* o *Electrocuting an Elephant* o la de la Biograph *Photographing a Female Crook* (Cartwright, 1992: 130-131). Si Cartwright identifica això en pràctiques o pel·lícules concretes, es podria dir que Epstein en constitueix un exemple en la reflexió sobre el cinema. Als anys 20 Epstein participa d'aquest marc fisiològic no només amb aspectes com el que s'ha indicat abans amb Tortajada, sinó també amb idees com les de que el cinema enregistra la velocitat mental dels espectadors –com si la sala de cinema fos un espai on té lloc un experiment i el seu registre– o amb les seves descripcions de primers plans –que es podrien dir que són les d'algú amb una mirada atenta i fascinada a fenòmens orgànics i la seva evolució, capaç de descriure per exemple un rostre posant l'èmfasi en els moviments musculars involuntaris d'on sorgeix una expressió.

Tornant als usos de les tecnologies de visualització en la fisiologia o ciències afins, és important destacar un canvi important que succeeix al s. XIX del qual el mètode gràfic en forma part: el passar d'estudiar principalment emprant cadàvers a estudiar un cos viu. La tecnologia és fonamental ja que és el que permet penetrar en el cos sense trencar-lo, veure-hi dins sense obrir-lo. Aquest canvi es veu, per exemple i de manera anterior a Marey, en els estudis de Duchenne de Boulogne (1862) sobre l'expressió de les emocions al rostre. Duchenne de Boulogne realitza un mapa dels músculs de la cara, aplicant petites descàrregues elèctriques localitzades i veient quina zona es contrau. No només l'electricitat li permet entrar dins el cos sense necessitat del bisturí, sinó que també emprava una altra tecnologia avançada del seu moment: la fotografia instantània que captura l'instant en el qual es produeix la descàrrega elèctrica (fig. 16). Aquest és un exemple molt clar de

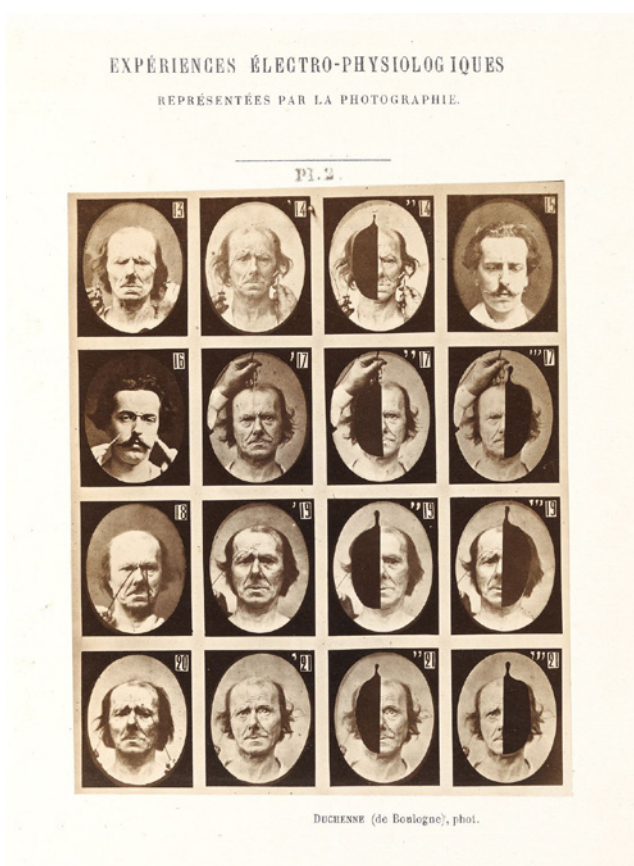
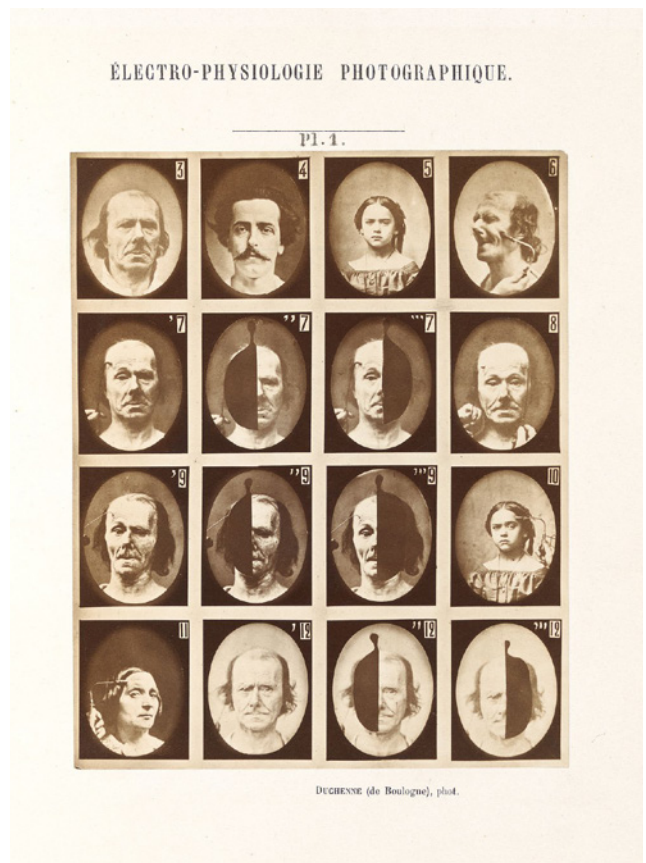


Figura 16. Duchenne de Boulogne *Mecanisme de la physiognomie...*
Frontispici i tres planxes del llibre de Duchenne de Boulogne *Mecanisme de la physiognomie humaine ou analyse electro-physiologique de l'expression de passions applicable a la pratique des arts plastiques fatigüe intellectuelle et physiquee* (1862).

L'ús de la tecnologia per estudiar el que abans només es podia estudiar sobre un cos mort i com ara s'estudia en el cos viu. Les màquines de Marey (o de Mosso que es veia abans), tenen la mateixa voluntat de penetrar dins el cos mentre realitza les seves funcions. És així com l'interior del cos viu passa a ser un objecte de mesura i anàlisi, com l'organisme pot ser observat i monitorat mentre realitza qualsevol funció, i aquest és també, és clar, un camp discursiu compartit amb Epstein.

L'ús de la tecnologia i el registre, bàsics per al mètode gràfic, es poden situar també dins d'un canvi de paradigma en la ciència a la recerca de l'objectivitat o, dit d'una altra manera, a l'eliminació de la subjectivitat. Lorraine Daston i Peter Galison (2007) mostren al seu llibre *Objectivity*, ja citat al capítol anterior, com existeixen diferents paradigmes en la visualització científica i com, en certs camps, s'opera al s. XIX un moviment que passa de la necessitat d'un coneixement que intervingui en la creació de les imatges (un paradigma que, per exemple, perviu en la botànica) a un enretirar-se del subjecte en benefici de les màquines, fruit de l'angoixa de la subjectivitat humana com a causa d'errors. Rabinbach (1990, 43-44) situa també el discurs sobre la fatiga en aquest marc ampli del debat entre subjectivitat i objectivitat:

nineteenth-century positivism was characterized by a profound suspicion of subjectivity and by the search for scientific laws that could transcend the disorder and instability of mental and physical states. (...) The preoccupation with fatigue exemplifies a critical feature of nineteenth-century positivism: attributing an objective basis to highly subjective states. But positivism also created a framework for knowledge, for norms, and for models of human nature that redefined the body and its external limits. Fatigue was central to the project of transforming the subject into the data of an objective and natural process. At the same time, all ideas not sanctioned by materialism and science were attributed to the negative effects of fatigue. The truth of the irrational subject was nothing less than the truth of its primordial fatigue.

Aquesta citació és interessant perquè acaba de lligar tots els motius. La sospita de la subjectivitat que porta a la visualització i el registre a través de tecnologies, formaria part del mateix discurs que manté a distància i vol controlar els aspectes irracionals de la subjectivitat. De nou es veu com el discurs d'Epstein es pot situar en relació a grans debats de la seva època.

3. Cos i sensacions: percepció, cenestèsia i dolor

En les dues seccions anteriors, s'han vist dos aspectes molt concrets que es relacionen amb la teoria de Jean Epstein: l'escola psicològica francesa i els estudis sobre la fatiga. Tots dos camps tenen a veure amb nous discursos sobre la subjectivitat i sobre el cos, que es poden veure no només en aquests aspectes concrets sinó en molts d'altres camps científics del s. XIX. Es veurà ara altres exemples, particularment en relació als estímuls i les sensacions. No se'ls hi dedicarà el mateix espai que en les seccions anteriors, perquè no tenen una relació directa amb els escrits d'Epstein, però sí que cal passar-hi per la seva importància i relació contextual.

Terry Castle (1988) afirmava que el procés de desmitificació i racionalització del món, que iniciava la Il·lustració i prosseguia al llarg del s. XIX, tenia algunes conseqüències relativament paradoxals. Castle ho diu en relació al món dels espectres i els fantasmes:

The rationalists did not so much negate the traditional spirit world as displace it into the realm of psychology. Ghosts were not exorcized –only internalized and reinterpreted as hallucinatory thoughts. Yet this internalization of apparitions introduced a latent irrationalism into the realm of mental experience. (Castle 1988, 52)

Aquesta idea de Castle pot servir d'imatge que exemplifica aquesta reconfiguració de la que es parlava. Aspectes que eren externs passen a tractar-se com interns, fent del cos i la subjectivitat un nou camp a explorar.

Aquest és el canvi de paradigma que Jonathan Crary (1992) identifica en els discursos sobre la percepció al seu estudi *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Crary proposa que, a grans trets, al s. XIX es produeix un canvi de model en la manera d'entendre la percepció.⁹ El model anterior s'exemplificaria amb la cambra fosca. La cambra fosca, en totes les seves variants (com per exemple, la càmera fotogràfica), implica un espai tancat en el qual, per mitjà d'una petita obertura, s'hi projecta una imatge del món exterior. Aquest model comporta, per tant, una distinció clara d'allò extern i allò intern; tots dos aspectes estan completament separats per un mur o una altra superfície. La percepció, segons aquest model, també es conceptualitza com un element immediat; no hi ha cap mena de procés temporal ja que la imatge

⁹ Les idees de Crary han tingut gran influència i reconeixement, així com diverses crítiques als seus arguments. Entre les crítiques a alguns dels seus plantejaments es poden veure les de Huhtamo (2013, 17), Tortajada (2004), Albera i Tortajada (2010, 27) o Turvey (2008, 100).

sembla succeir a tots dos llocs alhora (és a dir, el món real es projecta en directe i immediatament sobre la superfície interior). Aquest model de la cambra fosca s'aplica a l'ull i a entendre el procés de la percepció de manera global.

Segons Crary, el discurs científic majoritari canvia al s. XIX cap a un nou paradigma, el model del qual serien les joguines filosòfiques o joguines òptiques o altres tecnologies com l'estereoscopia fotogràfica. El taumatrop, el fenaquistoscopi, el zoòtrop i el praxinoscopi són joguines que provenen de la investigació científica. Si en el cas de la cambra fosca la distinció entre extern i intern és perfectament clara, en aquestes joguines aquesta separació es trenca. Quan fem girar un disc de fenaquistoscopi o el tambor d'un zoòtrop, veiem unes imatges en moviment però sabem que aquest moviment no és un moviment real sinó un moviment produït per la interacció entre l'estímul i el nostre sistema perceptiu. És a dir, la percepció no és un procés unívoc, del món exterior cap endins com a la cambra fosca, sinó un procés d'anada i tornada; l'estímul treballat per la percepció afecta a com percebem el món exterior. No és doncs una projecció del que està fora endins, sinó també una projecció del que està dins enfora (veiem les imatges animades al disc, tot i que sabem que allà no hi ha cap moviment). És en aquest sentit que hi ha un primer canvi de paradigma, en el qual allò extern i allò intern deixen d'estar absolutament separats per barrejar-se i fer-se, en alguns casos, indestriables. Aquest model també implica la temporalització de la percepció, ja no és una qüestió immediata sinó que es fa evident que succeeixen una sèrie de transformacions. Es tracta d'uns processos molt ràpids, però el que emfasitza Crary és que entendre-ho com un procés i no com un fet immediat, ja és un canvi important. La fisiologia de l'època estudia tot tipus de temps de reacció i de llindars d'estimulació, incidint en la temporalitat dels processos orgànics. Així un taumatrop, per exemple, és un test sobre el llindar de percepció en el qual, davant dos estímuls diferents, el nostre sistema perceptiu és massa lent i no els percep diferenciats sinó com una única imatge. Ja només l'expressió «massa lent» ens exemplifica aquest canvi de paradigma; res a una cambra fosca és massa lent o massa ràpid. Si un cas, els problemes de la cambra fosca tenen a veure amb l'òptica (la correcta projecció de la imatge, la necessitat de lluminositat, etc.), mentre que els problemes del nou model tenen a veure amb processos temporals fisiològics.

En certa manera, aquest canvi de paradigma que proposa Crary es relaciona amb el que proposa Castle. En tots dos casos es veu com allò extern (el món encantat o la percepció) s'absorbeix cap a dins del cos. Els fantasmes desapareixen del món per reaparèixer dins nostre (no són reals, són una al·lucinació, un producte de la nostra subjectivitat i la nostra percepció) i el món exterior no el percebem només com és, sinó com és per a nosaltres, en un procés que va de l'estímul a la

interpretació que en fem i que «projectem» enfora de nou. Es podria recordar també el que s'acaba de veure sobre com la fatiga forma part també d'un entendre el treball no com un problema moral (la vagància) sinó com un problema corporal (la fatiga, la gestió de forces).

3.1 Sentir el cos: la cenestèsia

La importància de l'interior del cos al s. XIX es pot veure amb l'aparició i força d'un concepte que defineix, precisament, les sensacions que tenen a veure no amb estímuls externs, sinó amb els estímuls interns de l'organisme: la cenestèsia. La cenestèsia, que és un paraula que utilitza Epstein, és la percepció del propi organisme; la percepció del cos percebent-se a ell mateix.

El filòsof Daniel Heller-Roazen (2007) ha dedicat tot un estudi a «el tacte interior»: *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*. Aquest llibre tracta la història i les múltiples variants de la idea de com sentim que estem vius, des de la filosofia antiga fins al s. XX. La paraula cenestèsia, seria un concepte mèdic que apareix a finals del s. XVIII i que s'utilitza al llarg del s. XIX en diversos contextos (a la secció sobre l'escola psicològica francesa ja s'han vist algunes citacions on apareixia aquesta paraula). La paraula sorgeix d'una tesis doctoral escrita l'any 1794 per Christian Friedrich Hübner titulada, precisament, *Coenesthesia*. Hübner parla de tres tipus de percepcions o sensacions; les exteriors (causades per estimulacions externes), les interiors (en el sentit d'idees i conceptes) i una tercera:

that by which the soul, as he writes, «represents its own bodily condition,» «by means of the nerves that are spread throughout the body.» (...) He argues that the soul's «representations of its own bodily condition» bear witness to a specific faculty, which perceives the organism in its vital activities, and which «touches», therefore, nothing other than the perpetually touching body itself. Hence the name with which the physician and philosopher finally resolves to baptize the third variety of perception, «the object of the present treatise»: «*Coenaesthesia*, and in the mother tongue, *common feeling*.» (Heller-Roazen 2007, 239)

Heller-Roazen cita un diccionari mèdic italià de l'any 1871 per veure com el neologisme és comú en diferents llengües ja 70 anys més tard. L'entrada d'aquest diccionari ja no necessita explicar la paraula en sí mateixa, sinó definir i afinar el seu significat. Heller-Roazen (2007, 247) afirma que les dècades posterior a aquest exemple «witnessed the emergence of a large literature on the common feeling by physicians, physiologists, psychologists, and neurologists of various

methodological and scientific orientations.»

Com ja s'ha dit, la cenestèsia és una paraula que apareix als escrits d'Epstein i es podria fer una història detallada de la paraula i el concepte i de la comprensió que en fa ell. Però en aquest cas, s'ha preferit incloure-la aquí perquè no és un concepte tan central en la lectura que se n'ha fet, com ho seria la fatiga o la idea dels sentiments. La cenestèsia i la seva formulació al s. XIX serveix com un exemple més de la importància de les sensacions en aquest moment i de tot allò que té a veure amb el cos, no entès com un espai neutre sinó com un espai a explorar. La cenestèsia gira el sentit habitual de la percepció, preguntant-se per com ens percebem a nosaltres mateixos, per com sentim les sensacions dels nostres òrgans. Com en el cas de la percepció segons Crary, el cos no és un element donat i transparent (un problema d'òptica) sinó un camp opac on hi passen coses, que podem sentir.

Igual que amb molts aspectes que s'estan veient, i donat que es formula en un context mèdic, existeixen algunes patologies que s'associen a la cenestèsia. Així l'any 1907 els psiquiatres Ernest Dupré i Paul Camus utilitzen el terme «cénestopathie.» Els desordres derivats d'un funcionament erroni de la cenestèsia poden tenir a veure amb la percepció de membres fantasmes (un cas que s'estudia en relació a amputacions de parts del cos, per exemple):

In feeling themselves to be more and less than they seem beyond all doubt to be, the veteran and the melancholic patient bear witness to a common difficulty of representing the nature and parts of their own organic mass. They can all be said to suffer from disturbances of the shared feeling that was coenesthesia; they all fall prey to disorders of the single «vital sense» thought to inform the mind of the parts and portions of the body that is its own. To this degree, the nineteenth-century medical figures also cast a new light upon it. Dwelling the presence of limbs where they are absent, sensing the absence of parts where they are present, the patients described by Weir Mitchell and by Cotard reveal the «general perception» to be a thing the physicians before them could hardly have anticipated. For that perception, the ailing figures all suggest, is the perception of a phantom: a being that, whether felt in presence or in absence, is, by scientific standards, none. (Heller-Roazen 2007: 269)

També es relaciona amb sentiments de despersonalització, de veure's a un mateix com extern o de no sentir-se un mateix. En aquest cas, la cenestèsia funciona de manera alienada no establint per defecte el lligam que crea amb el propi cos (sobre això, veure les idees de Ribot a la secció 1.3).

Són casos que estudia l'escola psicològica francesa que ja s'ha vist i que redunden en les idees sobre els diferents nivells del jo, en la possibilitat de vida i acció fora de la consciència:

If the self could be «detached, away,» then it could by no means be presupposed as permanently present; if the «person,» in terms of nineteenth-century psychiatry, could be «alienated» within a speaking subject, then it could not be said to be strictly necessary to conscious life. In the science of the mind, the discovery of «cases of depersonalization» implied nothing less. Human beings, it now seemed, could live well after the demise of their «selves,» and they could reason, with the lucidity of the sane, in the absence of their own «persons.» (Heller-Roazen 2007, 279)

3.2 El dolor

Un altre camp d'estudi científic relacionat amb els sabers sobre el cos particularment important al s. XIX és el del dolor. Javier Moscoso ha escrit un important estudi que permet recórrer la història d'aquest concepte: *Historia cultural del dolor* (2011). Moscoso (2011, 117-118) repren una expressió de Charles S. Peirce per definir el s. XIX com «el siglo del dolor», ja que «el dolor adquirió durante el siglo XIX un protagonismo en el espacio social, político y científico, como nunca antes había tenido.» Moscoso treballa en múltiples camps (per exemple, l'esport professional com «una dimensión esencial de sufrimiento controlado [Moscoso, 2011: 207]), però en aquest apartat interessa remarcar els contextes científics.

El dolor és un objecte d'estudi principalment dins el camp de la medicina. El dolor és important, en primer lloc, perquè té un valor diagnòstic, és a dir, apunta cap a l'existència d'una lesió o una malaltia. En alguns casos, i com passa també amb la fatiga –que no deixa de formar part de la història del dolor–, es considera un element positiu, ja que avisa d'aquesta lesió i l'efecte que causa –la necessitat de descans– ja és un primer element terapèutic. En tant element que s'empra per la diagnosi, la medicina del s. XIX intenta objectivar la mesura del dolor. Moscoso afirma que, a la medicina d'aquest segle, perd rellevància el relat del pacient per intentar basar les diagnosis en les tècniques de mesura (un fet que es pot posar en paral·lel a tot un moviment de pèrdua de confiança de l'experiència subjectiva front a l'objectivació de la tecnologia i les dades que s'està veient, com mostra per al camp de la il·lustració científica l'estudi ja citat de Daston i Galison [2007] i que es relaciona amb el mètode gràfic).

En una història del dolor i de la relació amb la ciència, no es pot deixar de banda la invenció al s. XIX de les tècniques anestèsiques. L'anestèsia suposa vèncer el dolor que causen les tècniques mèdiques, però implica també molts altres canvis importants. D'una banda, trenca la relació entre el cos i l'expressió, el cos del pacient sotmès a una operació ja no s'expressa com abans. El teatre mèdic varia completament, esdevenint el pacient un subjecte inert. Alguns metges, però, es fixen en com el cos sí que té certes reaccions tot i estar anestesiats (menors que sense estar-ho, però sí s'aprecien certs moviments reflexos). És en aquest sentit que l'anestèsia genera un debat sobre com actua i els efectes que té:

El uso de la anestesia introducía otras incertidumbres y dudas. Una de ellas consistía en determinar si ese estado de intoxicación evitaba en todo momento la sensibilidad o si, por el contrario, solo afectaba a la memoria. El paciente anestesiado ya no podía confundir la sede fisiológica del dolor (que se encontraba en el cerebro) con el lugar de la sensación (que podía ser cualquier otra parte del cuerpo), pero sí podía equivocarse al recordar con la sensación. Es decir, podría sufrir dolores que más tarde fuera incapaz de recordar o que incluso sin ser percibidos podrían dejar un rastro de sufrimiento corporal. (Moscoso 2007, 193)

Com es veu, l'anestèsia va en paral·lel als discursos sobre la diferència entre consciència i jo. En aquella escala de la subjectivitat que va dels automatismes a la voluntat, l'anestèsia sembla anul·lar la segona però potser no del tot la primera. El pacient anestesiats pot patir dolors inconscients i aquests podrien, en les teories de l'escola psicològica francesa (on tot queda registrat i pot reaparèixer), manifestar-se posteriorment per més que siguin desconeguts.

Un darrer camp cap al que interessa apuntar és la identificació i l'estudi del masoquisme al s. XIX, que Moscoso planteja a partir de Havelock Ellis (que tornarà a aparèixer al darrer capítol d'aquesta tesi doctoral). Ellis estudia la sexualitat i la concep també amb la idea de la continuïtat entre allò normal i allò patològic. Una conducta és patològica només «en la intensidad, pero no en la naturaleza del deseo. Entre la perversión genuina y la sexualidad normal no había un salto, sino una escala, una sucesión de grados cuya intensidad determinaba la presencia o ausencia de desviación» (Moscoso 2011, 216). És així que el desig masoquista no s'entén com una patologia en sí mateix, sinó «a la manera de un resto, de un exceso en intensidad de deseos y pulsiones presentes en la sexualidad normal.» Si és interessant parar atenció a aquesta part del «segle del dolor» que el lliga amb la sexualitat, és perquè tant dolor com sexualitat, així com la seva combinació, són alguns dels

temes sobre els que l'Epstein de maduresa volia escriure en el seus projectes inacabats (que s'analitzaran, conjuntament amb els inèdits, al quart capítol).

Tot i que sigui molt breument, es veu com els nous discursos sobre el cos i la subjectivitat no només es donen en el camp de l'escola psicològica francesa i dels estudis sobre la fatiga, sinó també en altres camps com la percepció, l'interès per la cenestèsia o la importància discursiva del dolor.

4. Nerviosisme i cultura popular

Fins ara s'ha tractat la vessant científica de diversos discursos sobre el cos. Epstein cita fonts científiques de manera explícita i, per tant, era important investigar aquest context per veure les relacions i ressonàncies que hi ha entre tots dos. Els contextos científics que s'han mostrat permeten veure que Epstein tracta conceptes importants de la seva època, com les relacions entre organisme i subjectivitat o la fatiga, entre d'altres. Aquests discursos als quals es refereix Epstein, no només tenen influència en ell sinó que, en la seva pròpia època i abans, desborden el context del saber científic per aparèixer en obres de literatura o assagístiques o en formes de cultura popular. En aquest apartat es mostrarà una part d'aquest camp; com les anteriors teories es reben per part de la societat i com es lliguen amb formes d'espectacle. Aquesta transmissió ha estat l'objecte d'estudi de les historiadores de la cultura Alessandra Violi i Rae Beth Gordon. Violi és l'autora de *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento* (2002), un estudi que mostra les variades maneres en les quals les teories fisiològiques i psicològiques de l'organisme cobreixen la cultura del s. XIX. L'estudi de Violi contempla principalment els contextos britànics i francès i, en aquest sentit, permet ampliar una mica l'angle de visió que es té aquí. Els estudis de Rae Beth Gordon (*Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, 2001, i *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, 2009; així com diferents articles [Gordon 2010 i 2014]) es centren específicament en la cultura popular francesa, o més aviat parisina, de finals del s. XIX. Com Violi, fa lectures acurades de les fonts científiques (principalment les de l'escola psicològica francesa, tractades en el primer apartat d'aquest capítol) però es concentra després en formes específiques de la cultura popular com el *caf'conc'*, el *music-hall* i el cinema còmic dels primers temps. Els seus estudis serveixen per descobrir la importància cultural d'aquest imaginari nerviós del qual Epstein és hereu. En les pàgines següents s'explicaran les seves recerques, aportant també nous exemples, i indicant els lligams amb les idees del capítol anterior. A *Bonjour cinéma* Epstein (1921b, 43) escrivia que «L'univers est nerveux», la part de la cultura del s. XIX de la que es parlarà a continuació hi estaria d'acord.

4.1 Un cos i un món nerviosos

Com s'ha dit, tant Violi com Gordon, parteixen d'estudis científics de medicina, fisiologia i psicologia, com els que s'han tractat anteriorment. Violi fa una lectura més genèrica que inclou fonts anglosaxones i franceses i Gordon fa una lectura molt detallada i precisa de les fonts franceses – d'autors com Ribot, Janet, etc. Les idees principals d'aquestes teories que s'exporten a contextos no

científics tenen a veure amb la dualitat dels subjectes i en com es caracteritza el cos. La subjectivitat es planteja com dividida en la voluntat i el cos, una divisió jeràrquica que defineix la voluntat com un mecanisme de síntesi, que manté a la persona unida, i el cos com el lloc dels automatismes i els instints. Com resumeix Rae Beth Gordon (2009, 20):

In this period of searching for boundaries between body and mind, conscious and unconscious, one of the prevailing medical theories divided the Self into two realms: the higher and the lower faculties. Reason, judgements, choice, and the will comprise the higher faculties, while instinct, sensation, automatic movement including nervous reflex, and other sensori-motor impulses govern the lower faculties from total domination.

En aquest sentit, es pensa la persona com sotjada per un doble intern, un altre jo que representa el sistema nerviós. Aquesta dualitat s'expressa materialment en la pròpia recerca de sistemes corporals dobles, com la que cita Violi (2002, 117) de Marshal Hall a *Memoirs of the Nervous System* (1837), on proposa que tenim dos sistemes nerviosos, un del cervell i l'altre de l'esпина dorsal: el de la consciència i el de l'inconscient corporal.

El cos es concep com el lloc dels automatismes, de les accions inconscients que poden ser suggestionades o venir d'una memòria de l'espècie. En aquest sentit, el cos es planteja com una regressió, com allò primitiu en la persona. De la mateixa manera, el cos s'entén com un mecanisme que funciona àmpliament per la imitació, per la repetició, i alhora com altament impressionable; és a dir, que hi deixen marca tot tipus d'element externs. Així, per exemple George Henry Lewes (que no és estrictament una font científica, però) afirmava el següent (citats per Violi 2003, 159): «Nothing leaves us wholly as it found us. Every man we meet, every book we read, every picture or landscape we see, every word or tone we hear, mingles with our being and modifies it.»

Les formes en que totes aquestes idees desborden el context científic i esdevenen espectacle o populars són múltiples. En alguns moments, de fet, tots dos espais coincideixen; és el cas dels teatres mèdics on els tractaments resten oberts a un públic especialitzat o no. A Londres això succeeix l'any 1838 amb John Elliotson, professor de medicina a l'University College Hospital. L'historiador Daniel Pick afirma «by the 1840s and 50s, practically 'anyone who was anyone' in polite literary and scientific London society, took the time to attend demonstrations» (citats per Violi 2003, 113). El mateix passa a París, cap a la dècada de 1880, amb les famoses lliçons de la Salpêtrière, en les quals es barreja el tractament i la lliçó mèdica amb una posada en escena de la

patologia, que acaba produint una espai difús entre malaltia i teatralitat. També aquest «teatre» té un èxit que atreu a tot tipus de parisins, com artistes i escriptors, i algunes de les pacients esdevenen figures públiques (sobre Charcot cal referir-se a l'estudi de Didi-Huberman [(1982) 2007]: *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*). Aquestes lliçons mèdiques pseudopúbliques segurament podien evocar en aquell moment a les sessions de mesmerisme; és a dir, el que avui en dia en diríem hipnotisme. Al llarg del s. XIX, aquestes sessions s'oferien com una barreja d'espectacle i coneixements sobrenaturals: «un ibrido tra conferenze mistico-religiose, spettacoli itineranti, e musei del sovrannaturale tecnologico» (Violi 2003, 122). El pacient sota la influència del mesmeritzador o del metge, aliè a la seva voluntat, esdevé espectacle en sí mateix i ho és perquè mostra la màquina nerviosa del cos: moviments, convulsions, paràlisis... tot tipus d'automatismes i imitacions inconscients.

Alessandra Violi proposa i mostra com molts espectacles tecnològics del s. XIX tenen relació amb aquesta nova visió del cos. Per exemple, interpreta la fantasmagoria de la següent manera:

La fantasmagoria fa appello in questo senso ad uno spettatore già pronto a farsi dominare dal suo meccanismo nervoso, anzi, che ricerca nell'effeto elettrizzante della macchina esterna un accrescimento delle proprie sensazioni e un'esperienza 'estatica', convulsiva, dei propri desideri. (...) L'operatore magico della fantasmagoria non è in ciò dissimile dal mesmerizzatore nell'attivare l'inconscio corporeo di uno spettatore che 'entre' letteralmente, come un attore, dentro un'altra scena, sperimentando una perdita della volontà e del controllo che isterizza il suo corpo, rendendolo preda del 'sovrannaturale' nervoso. (Violi 2003, 73-74)

La fantasmagoria, espectacle de llanterna màgica iniciat per Philipstal i portat al seu màxim èxit per Roberston, es diferenciava d'altres espectacles anteriors per utilitzar tècniques de retroprojecció que amagaven la llanterna a ulls de l'espectador (una aproximació històrica i detallada a la fantasmagoria es pot trobar al llibre de Mervyn Heard [2006] *Phantasmagoria. The secret life of the magic lantern* o la seva sèrie d'articles anteriors [Heard 1996, 1997, 1999]). A més, la llanterna de fantasmagoria té rodes i un mecanisme per enfocar i un de regulació de la quantitat de llum que permet desplaçar-la, engrandint o empetitint la imatge; creant un efecte nou en els espectacles de llanterna [fig. 17.1]. Les especificitats de la fantasmagoria no es troben només en la llanterna sinó també en les plaques que es projecten, ja que, al contrari del que era habitual, aquestes es pintaven com figures en un fons negre, ocultant en certa manera els límits de la imatge [fig. 17.2]. A aquestes

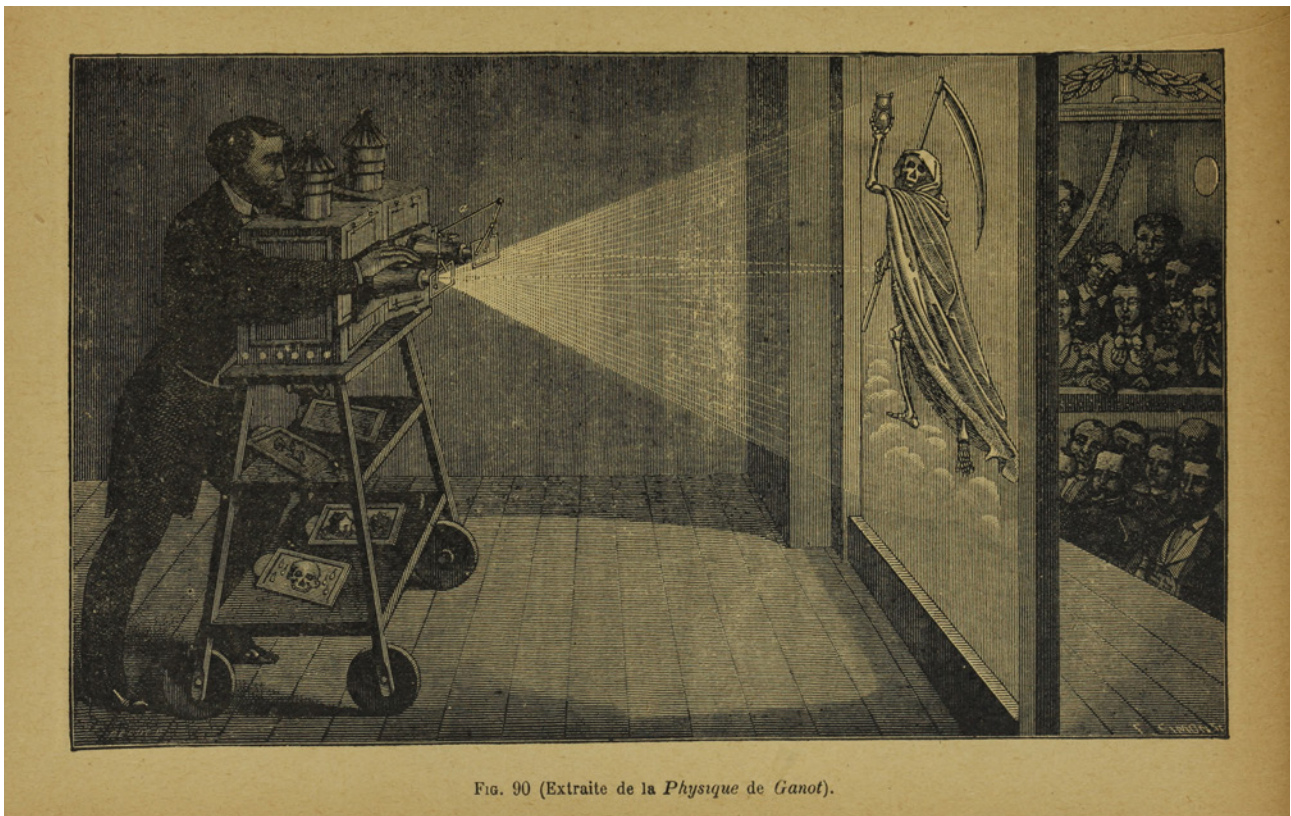


Figura 17.1. Llanterna de fantasmagoria

Il·lustració sobre el funcionament de la llanterna de fantasmagoria a *Instructions pratiques sur l'emploi des appareils de projection* (1881) del constructor Molteni.



Figura 17.2. Placa de fantasmagoria

Ús de la paraula fantasmagoria per referir-se a tota placa que tingui el fons negre independentment de la seva temàtica. Imatge de *Histoire des Jouets* (1902) d'Henry René D'Allemagne.

particularitats, cal sumar-hi també que altres característiques escenogràfiques com el fet que la pantalla mantenia coberts els seus límits, que es passejaven màscares il·luminades entre els espectadors o que es realitzaven projeccions concentrades sobre fum. Tots aquestes recursos contribuïen a fer que l'espectador tingués una certa sensació d'absència de pantalla, de que les imatges no es materialitzaven en un lloc concret i controlat sinó en l'espai real.

A més, la fantasmagoria jugava a presentar-se com una invocació d'espectres, tot i afirmant que allò no era real. El programa sencer de l'espectacle de fantasmagoria de Robertson –es conserva una còpia del que feia a la Cour des Capucines a París cap a 1800 (Robertson [ca.1800] 1995)– mostra com aquesta s'integrava en un conjunt de sales, la primera de la qual estava dedicada a aparells de física i òptica del moment (incloent miralls o microscopis) [fig. 17.3]; és a dir, invocant i apropiant-se d'un context científic i tecnològic. La fantasmagoria era la darrera sala de l'espectacle i el programa juga a descriure-la com uns efectes espectaculars, tot dient que es mostren amb una voluntat de «destruir creences absurdes»:

des fantômes de toutes les grandeurs courent dans la salle ou voltigent dans l'air. Les ombres de différents personnes, dont la ressemblance parfaite étonne le spectateur, paraissent tout-à-tour. Les divers fantômes se représentent sous une infinité de formes ; (...). Il est difficile de décrire ces apparitions ; elles sont telles que dans un siècle moins éclairé, on serait tenté de croire à la magie. (...)

Le but de ces expériences est de donner l'explication d'une multitude de faits historiques, ces illusions soulèvent le voile des Calcas, des oracles et de mages de l'antiquité ; elles détruisent des croyances absurdes, des terreurs puérides qui déshonorent l'intelligence de l'homme. (Robertson [c. 1800] 1995, 6 i 7)

Tom Gunning (2005) resumeix de manera eloqüent la posició de l'espectador en aquest espectacle, associant-la a una consciència i experiències modernes:

It operates in that peculiar modern space where the unbelievable is made manifest -- not in order to compel faith, but rather to cause astonishment -- precisely because what was shown was unbelievable. (...)

Thus the spectator of the Phantasmagoria displayed a divided consciousness that was peculiarly modern. A sophisticated Parisian described the effect in this way: «It is certain the illusion is complete. The total darkness of the place, the choice of images,



Figura 17.3. Il·lustracions de les memòries de Robertson

Il·lustracions de la sala de fantasmagoria i la sala física a les memòries de Robertson: *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.G. Robertson* (1831) –aquestes il·lustracions són el frontispici del volum primer i segon de les memòries respectivament.

the astonishing magic of their truly terrifying growth, the conjuring which accompanies them, everything combines to strike your imagination and to seize exclusively all your observational senses. Reason has told you well that these things are mere phantoms, catoptric tricks devised with artistry, carried out with skill, presented with intelligence, your weakened brain can only believe what it is made to see, and we believe ourselves to be transported into another world and another century.»

The effect, then, involves overcoming what «reason has told you,» an effect possible only in an Age of Reason. The Phantasmagoria did not manufacture belief, or faith, but rather generated an entertaining confusion.

Violi interpreta aquesta espectacle i la consciència de l'espectador que crea en la clau de la lluita entre voluntat i inconscient corporal, com un primer pas en crear espectacles i espais tecnològics que permeten que els sentits prenguin el domini.

Un dispositiu similar seria un altre espectacle nou del s. XIX: el panorama, que, com la fantasmagoria, constitueix una experiència sensorial immersiva. La immersió en l'espai, rodejats de la pintura (o amb efectes lumínics en els diorames –un altre espectacle similar al panorama), causen una mena d'excés de presència. Violi cita diferents descripcions contemporànies que el defineixen com afectant als nervis o com un element obsessiu («you carried it home, and did nothing but think of it, talk of it, and dream of it» [Violi 2003, 87]). Aquest excés i aquest sensorialitat són de nou exemples d'un espectador al qual la tecnologia condueix a «decapitar-se», en expressió de Violi; a deixar-se prendre pel cos:

Il panorama condivide in questo senso con lo spettacolo della lanterna magica non soltanto un grado straniante di illusionismo percettivo, ma l'idea d'un meccanismo corporeo «decentrato» -di una «decapitazione mentale»- in cui sono i nervi a diventare ricettori e trasmettitori di informazioni. Nasce quelle che è stato definito un corpo «distratto», cioè ancora una volta disaggregato da shock sensoriali incapaci di dar luogo a una sintesi. (...) Esposto alle suggestioni mesmerizzanti del dispositivo panoramico, lo spettatore entra dentro uno spazio altrettanto 'sonnambulo', che abolisce, come accade al soggetto ipnotico, le categorie di spazio e di tempo, nel senso che ne allucina di sempre nuove e diverse. (Violi 2003, 90-91)

L'historiador Wolfgang Schivelbusch (1988) al seu llibre *Disenchanted Night* –sobre les

innovacions en la il·luminació artificial al s. XIX– també parla del panorama i destaca com la foscor entre públic i imatge creava una proximitat entre psicològica o física d'aquesta: «all contemporary descriptions of the panorama mention its power of suggestion over the viewer. It seemed to take possession of his eyes. He became helpless and lost his bearings because the normal points of reference were missing» (Schivelbusch 1988, 215). Shivelbusch cita fonts de l'època que es podrien posar fàcilment de costat de les descripcions d'Epstein de l'espectador amb «fam d'hipnosi»:

impossibility of withdrawing from the delusion. I feel as though I am chained to it with iron bands. The inconsistency between illusion and reality seizes me; I want to tear myself free by destroying the treacherous illusion, but I feel that I am ensnared in the web of an inconsistent dream world. Neither the assurance of my feelings at the distance of the viewing platform, nor bright daylight, nor a comparison with the bodies around me can awaken me from the anxious dream which I am compelled to continue dreaming against my will. Someone who has been deluded can use these means to put an end to the illusion as soon as it begins to be unpleasant, but they are not available to the audience of a panorama. (Schivelbusch 1988, 215)

Fantasmagoria i panorama són dos exemples d'espectacles tecnològics del s. XIX que tenen relació amb aquest «teatre dels nervis». D'altres exemples d'aquesta relació es poden trobar, no ja en espectacles, sinó en la recepció cultural i social de les noves tecnologies d'aleshores. Seria el cas, per exemple, de la fotografia. L'acte de prendre una foto té, per alguns contemporanis, un aspecte sobrenatural; com una mena d'expressió de les teories del mesmerisme o similar, que parlen d'energies que les persones projecten i que les lliguen entre elles. Així la poeta anglesa Elizabeth Barrett Browning, escrivia en una carta de 1843:

My dearest Miss Mitford, do you know anything about that wonderful invention of the day, called the Daguerrotype? That is, have you seen any portraits produced by means of it? Think of a man sitting down in the sun and leaving his facsimile in all its full completion of outline and shadow, stedfast on a plate, at the end of a minute and a half! The Mesmeric disembodiment of spirits strikes one as a degree less marvelous. (...) It is not merely the likeness which is precious in such cases but the association, and the sense of nearness involved in the thing. (citat per Violi 2003, 133)

Violi (2003, 137-138) cita també un altre text d'una dècada més tard que explica com un fotògraf de carrer fa creure a la gent que la càmera els pot hipnotitzar:

People seem to think the camera will do anything. We actually persuade them that it will mesmerize them. After their portrait is taken, we ask them, if they would like to be mesmerized by the camera, and the charge is only 2d. (2 pennies) We then focus the camera, and tell them to look firm at the tube; and they stop there for two or three minutes staring, till their eyes begin to water, and then they complain of a dizziness in the head, and give it up, saying they «can't stand it». I always tell them the operation was beginning, and they were just going off, only they didn't stay long enough.

La fotografia, d'altra banda, també esdevé una metàfora en els contextos científics originals. Les idees d'automatisme i d'influència que caracteritzen el cos (el subjecte somnàmbul sense voluntat) es descriuen comparant-les amb el procediment fotogràfic. La comparació funciona en dos sentits. D'una banda pel caràcter imitatiu, que reproduïx el que veu (aquesta metàfora fotogràfica la utilitza, per exemple, Gabriel Tarde [Violi 2003, 136]).¹⁰ De l'altra perquè, com passa amb la fotografia, aquesta imitació pot trigar a veure's, és a dir, pot quedar latent i revelar-se més tard (idea que expressa, per exemple, William James Carpenter [Violi 2003, 145]).¹¹

Altres tecnologies de l'època també entren en connexió amb aquest discurs científic i pseudocientífic. És el cas, per exemple, del telègraf. El sistema nerviós de les persones es pot comparar, en un context científic, amb la xarxa telegràfica com fa Helmholtz:

Nerves have been often and not unsuitably compared to telegraph wires. Such a wire conducts one kind of electric current and no other; it may be stronger, it may be weaker, it may move in either direction; it has no other qualitative differences. Nevertheless, according

10 El passatge que cita Violi és el següent, en l'original francès de Tarde (1895, VIII):

une action à distance d'un esprit sur un autre, et d'une action qui consiste dans une reproduction quasi photographique d'un cliché cérébral par la plaque sensible d'un autre cerveau. Est-ce que si, à un certain moment, la plaque du daguerréotype devenait consciente de ce qui s'accomplit en elle, le phénomène changerait essentiellement de nature? - J'entends par imitation toute empreinte de photographie inter-spirituelle, pour ainsi dire qu'elle soit voulue ou non, passive ou active.

11 Violi cita el següent passatge de *Principles of Human Physiology* (1853):

ideational states (...) may be revived again in full vividness under certain special conditions, -just as the invisible impression left upon the sensitive paper of the Photographer, is developed into a picture by the application of particular chemical re-agents.

to the different kinds of apparatus with which we provide its terminations, we can send telegraphic dispatches, ring bells, explode mines, decompose water, move magnets, magnetize iron, develop light, and so on. So with the nerves. The condition of excitement which can be produced in them, and is conducted by them, is . . . everywhere the same. (citat a Crary 1992, 93)

En un gir metafòric més, les xarxes telegràfiques que recorren el territori també es poden veure com el «sistema nerviós de la nació» (Violi 2003, 193).

És interessant com les tecnologies es conceben, sobretot en els seus inicis, amb metàfores literals que avui ens poden semblar estranyes. Així el telègraf i el telèfon es caracteritzen com a transmissors del pensament a distància. Aquesta és una descripció que després també s'utilitzarà per al cinema. Epstein hi feia referència com s'ha vist –i seguirà utilitzant-la als anys 40–, però no només ell sinó que es pot trobar, per exemple, en el context d'un article de divulgació científica com assenyala Albera (2012, 122):

In 1907 Henry de Graffigny, a popular science journalist, described in an article entitled «The Conquests of Science» the upheavals of the previous century and the astounding transformations of the past few decades. (...) The transmission of this energy over great distances; X-rays, radiology, and radioactivity; but also «the rapid means for transmitting thought.» This turn of phrase, which we find startling in this context because of its parapsychological connotations, refers to the telephone, wireless telegraphy, the kinematograph, the phonograph, etc.

El cas del telèfon suma a aquesta característica una situació singular de presència i absència, d'interlocució externa i interna, que l'historiador Steven Connor explica com una part de la seva recepció contemporània:

Telephonic conversation was experienced, not as the transmission of messages back and forth along a wire, but as the immediate contact between organisms turned into sound-skins, or vibrating membranes, touching and stimulating each other in real time.

The telephone made speaking to another the image and relay of speaking to oneself. One's interlocutor was at once a thousand miles away and almost inside one's head. (citat a Violi 2003, 201)

També elements no tecnològics cauen dins la xarxa del «teatre dels nervis» que ressegueix Violi. Hi ha per exemple una patologització de la lectura (semblant a la idea que s'ha vist de Mosso). La lectura es caracteritza com un mecanisme que hipnotitza al lector, que provoca idees fixes, que fa somiar despert amb un alt grau de dissociació. Tot això gràcies a una transmissió nerviosa entre escriptor, llibre i lector:

All'epoca della mesmeromani inglese, si accrediti addirittura l'ipotesi, poi ampiamente sfruttata dalla *sensation literature* degli anni '60, di una trasmissione quasi fisica tra l'inchiostro dei caratteri -materializzazione nervosa di un cervello- e la lastra sensibile di un altro cervello, quello del lettore pronto a «fotografare» il gioco di luce e ombra del testo. Gli stessi scrittori si mostrano consapevoli di questo contagio materiale tra i fluidi, tant'è vero che ad esempio Wilkie Collins, formatosi come ricordiamo nel teatro di Elliotson e ritenuto l'iniziatore del genere «sensational», interviene con cura maniacale nella resa tipografica dei suoi volumi, disponendo gli intervalli bianchi, le enfasi delle maiuscole o dei corsivi, insomma riconfigurando la macchina nervosa del testo in modo tale da assicurarne la presa mesmerica sul lettore, o forse più semplicemente al fine di comprendere (di leggere) la propria macchina nervosa. (Violi 2003, 151)

L'escola o estil literari de les *sensation literature*, de la qual Collins és un exemple, la descriu un crític literari de l'època d'una manera que val la pena citar llargament. Aquesta citació de 1862 permet veure, com molts elements que s'estan tractant, que el discurs d'Epstein i altres escriptors dels anys 20 sobre el cinema té variades arrels:

A class of literature has grown up around us (...) playing no inconsiderable part in moulding the minds and forming the habits and tastes of its generation ; and doing so principally, we had almost said exclusively, by «preaching to the nerves.» It would almost seem as if the paradox of Cabanis, *les nerfs, voila tout l'homme*, had been banished from the realm of philosophy only to claim a wider empire in the domain of fiction at least if we may judge by the very large class of writers who seem to acknowledge no other element in human nature to which they can appeal. Excitement, and excitement alone, seems to be the great end at which they aim an end which must be accomplished at any cost by some means or other. (...) And as excitement, even when harmless in kind, cannot be continually produced without becoming morbid in degree, works of this class manifest themselves as belonging, some more, some less, but all to some extent, to the morbid phenomena of literature indications of

a wide-spread corruption, of which they are in part both the effect and the cause ; called into existence to supply the cravings of a diseased appetite, and contributing themselves to foster the disease, and to stimulate the want which they supply.

The sensation novel is the counterpart of the spasmodic poem.

[Mansel 1863, 482-483]

L'últim gran context del qual parla Violi i que interessa aquí, és el de la màgia escènica del s. XIX i la seva reformulació en el cinema dels primers temps. Per a Violi el protagonista d'aquests trucs és el cos fisiològic, la màquina nerviosa que ens sotja amagada dins nostre. Així les decapitacions, multiplicacions o fragmentacions que mostren pel·lícules com les de Georges Méliès (i que parteixen en gran part i de manera quasi literal dels trucs que feia al seu teatre de màgia des d'abans de la invenció del cinema, com expliquen historiadors com Gaudreault [2008, 77-80]), mostrarien el que fa el cos per si sol, absent de voluntat; els seus automatismes i les seves accions suggestionades. Si es visiona la filmografia de Méliès es poden trobar nombrosos exemples d'aquesta situació en pel·lícules com *Un homme de têtes* (1898), *Dislocation mystérieuse* (1901) o *Le cake-walk infernal* (1903) [fig. 18].

Des de la teoria i la història del cinema s'ha destacat aquest aspecte de la fragmentació del cos en les pel·lícules de Méliès i d'altres. Elsaesser i Hagener (2015, 93-94) resumeixen algunes de les posicions de la següent manera:

El cine de los primeros tiempos muestra un fondo de ansiedad latente en relación con la integridad del cuerpo humano y ofrece síntomas de miedo a la fragmentación debida a la técnica del montaje. (...) Linda Williams, desde una perspectiva feminista, se remontó a la cronofotografía y a Eadweard Muybridge para fechar esta fascinación ambigua por el cuerpo (desnudo, sexuado) que se mueve mecánicamente («locomoción animal»), en un intento de reconciliar la fase del espejo con la nueva historia del cine. Por otro lado, como descubrieron Lucy Fisher y Noel Burch, entre otros, en un gran número de películas aparecen desmembramientos presentados como situaciones terroríficas o cómicas, dicho en otras palabras, como «atracciones». (...) Burch afirmaba que estas películas eran intentos de aceptar la progresiva desintegración del cuerpo que el cine (junto con los regímenes modernos de mecanización del trabajo y los métodos de la cadena de montaje) había insertado en la cultura. (...) El cine clásico respondió y reaccionó a estas ansiedades y dislocaciones perceptivas basadas en el cuerpo a finales de la década de 1910, mediante un

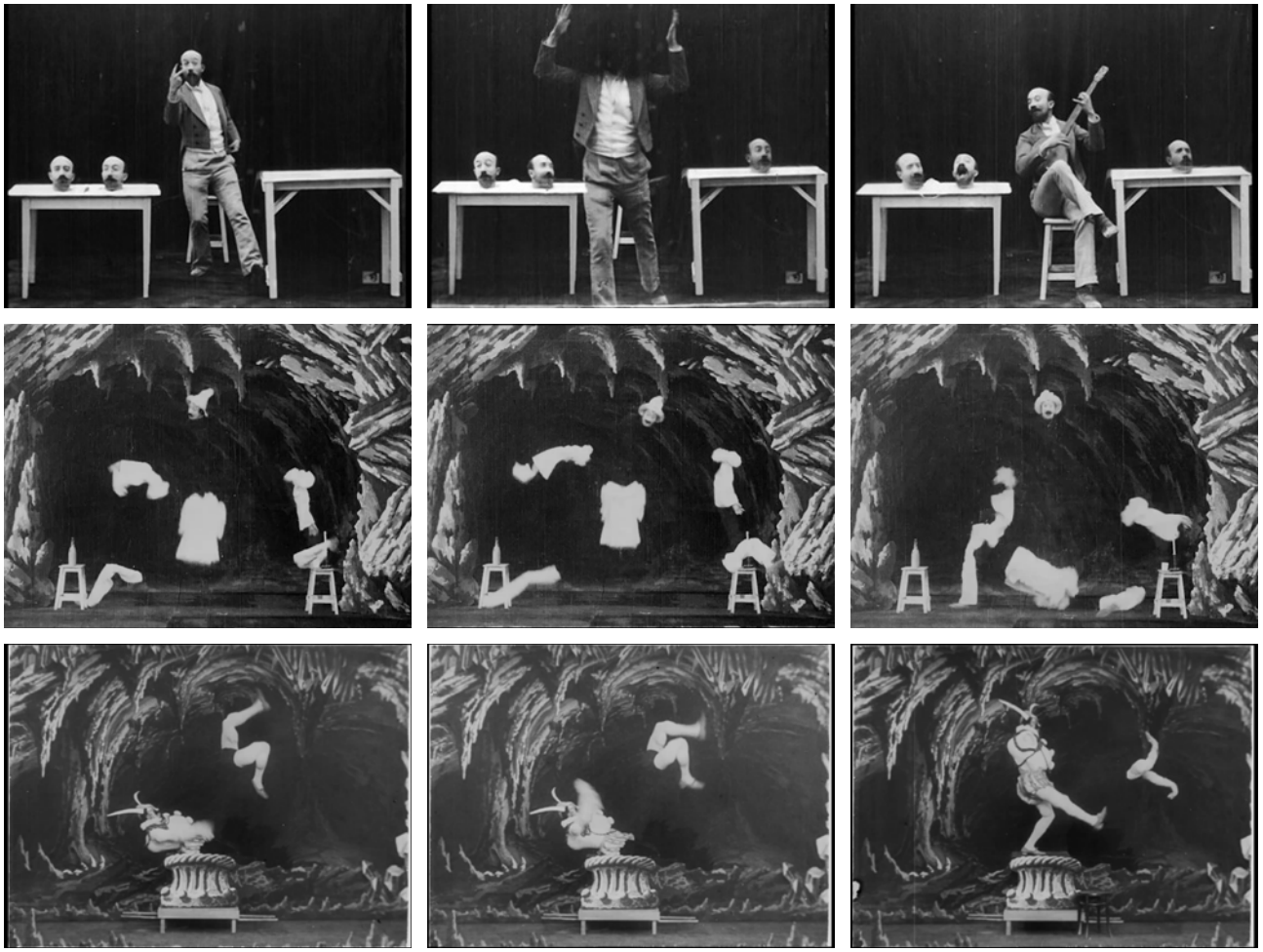


Figura 18. Fragmentació del cos a tres pel·lícules de Georges Méliès
Fragmentació del cos a les pel·lícules de Georges Méliès: *Un homme de têtes* (1898) (fila 1), *Dislocation mystérieuse* (1901) (fila 2) i *Le cake-walk infernal* (1903) (fila 3).

proceso de «recentralización» y «recalibrado» en torno a la figura humana como norma de las relaciones espaciales y de proporción. Lo que en la teoría del aparato figura como «causa» y origen (el cine clásico) ahora se puede ver con mayor propiedad como efecto y contramaniobra, en un proceso que desde entonces ha oscilado constantemente entre un planteamiento y otro.

Siguiendo esta línea de pensamiento, tiene sentido que uno de los pocos intentos que se han hecho en Europa de romper la hegemonía de la narración del cine clásico hollywoodense, el expresionismo alemán, haya recurrido a perspectivas distorsionadas y a puntos de vista insólitos y que haya puesto en juego muchas versiones distintas de motivos como los del doble, el espejo y la sombra perdida.

Aquesta panoràmica és interessant per veure que són observacions que ja s'han identificat, però a les que, en l'estudi de Violi, s'hi arriba des d'una altra banda. És a dir, es poden entendre en relació al muntatge i com un altre respecte el cinema clàssic (que s'explica com una reacció i solució d'aquestes ansietats). Però també es poden entendre projectant-les no tant des de després –el cinema clàssic o el llenguatge audiovisual en general amb la qüestió del muntatge– com des d'abans –la cultura nerviosa i el cos desencadenat que traça Violi.

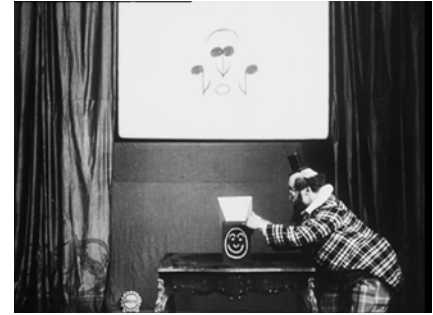
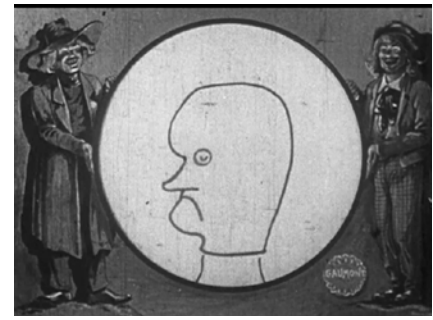
A més de per mostrar aquest cos desencadenat que interessa a Violi, les pel·lícules del cinema dels primers temps poden ser rellevants en relació al que s'està explicant, per la visió que donen de la tecnologia, com exemples de la seva recepció cultural. Méliès, per exemple, té una pel·lícula titulada *La photographie électrique à distance* (1908), on s'imagina la capacitat de fotografiar (o filmar, més aviat) i projectar en temps real. El gag de la pel·lícula és que aquesta càmera acaba projectant no tant la realitat directa com una burla d'aquesta; burla que, per tecnològica, sembla ser una mena de realitat oculta [fig. 19]. De dispositius de visió que mostren més enllà de la realitat directa –com Epstein creia que feia el cinema– se'n trobem molts a l'obra del cineasta Émile Cohl. És el cas de pel·lícules com *Transfigurations* (1909) amb una màquina que explica el futur, *Le binnettoscope* (1910) amb una que fa retrats en metamorfosi dels espectadors de la pel·lícula, *Le retapeur de cervelles* (1910) on un metge forada el crani d'un pacient per veure amb un «cephaloscope» què hi té a dins o *Les lunettes féeriques* (1909) on unes ulleres «revelen el caràcter de qui les porta» visualitzant-lo als seus vidres [fig. 20]. Totes aquestes tecnologies inventades i parodiades, es poden relacionar amb la recepció de les noves tecnologies que s'explicava abans i també amb el *topos* de veure's i revelar-se a un mateix gràcies a la tecnologia del qual participa Epstein (un motiu que podria incloure també el mètode gràfic de Marey com un revers científic



Figura 19. Tecnologia imaginària a *La photographie électrique à distance* (1908) de Georges Méliès
 Tecnologia imaginària de transmissió fotogràfica a temps real i la realitat que mostra a *La photographie électrique à distance* (1908) de Georges Méliès.



- Levez le voile
sur mon avenir professionnel !



- Petite malheureuse, ne sais-tu pas
que ces lunettes révèlent le caractère
et le goût de ceux qui les portent ?



AVEC
CE CÉPHALOSCOPE,
NOUS ALLONS VOIR
CE QU'IL A
DANS LA TÊTE



L' ENCHAÎNEMENT
DES IDÉES FOLLES

Figura 20. Tecnologies imaginàries a quatre pel·lícules d'Émile Cohl
Tecnologies imaginàries de la visió interior a les pel·lícules d'Émile Cohl: *Transfigurations* (1909) (fila 1),
Le binnetoscope (1909) (fila 2), *Les lunettes fœériques* (1909) (fila 3) i *Le retapeur de cervelles* (1910) (fila 4
i 5).

d'aquesta voluntat i que inclouria molts altres camps, com per exemple la història dels miralls màgics –que explica, entre d'altres, Sabine Melchior-Bonnet [1998] al seu estudi *Histoire du miroir*). Que constitueixi un motiu de burla en la filmografia de Cohl, és interessant per veure també que pot ser motiu de sàtira abans o en paral·lel a Epstein.

4.2 Caf'conc', varietés i els còmics francesos: la transmissió d'una gestualitat patològica

Si l'estudi de Violi fa un recorregut ampli, i en gran part anglosaxó, per l'imaginari nerviós de la cultura del 1800, els estudis de Rae Beth Gordon són més concrets. Gordon estudia aspectes de la cultura popular parisina de la segona meitat del s. XIX com les cantants de café concert, balls com el Cakewalk o els còmics del cinema dels primers temps francès. Aquests contextos recrearien i estarien influenciats per les idees i les imatges provinents dels contextos de la psicofisiologia. Gordon realitza un excel·lent resum d'aquestes teories científiques a la França del s. XIX, recorrent sempre a variades fonts primàries. A més de les característiques que ja s'han anat emfasitzant (la dualitat del subjecte, l'inconscient corporal, etc.), cal destacar per als seus estudis la idea de la imitació inconscient (que es veia al principi d'aquest capítol en l'escola psicològica francesa en aquella associació entre pensament i acció; en el fet que tot element mental va acompanyat d'una acció motriu de l'organisme):

The psychophysiology of unconscious imitation was a burgeoning field of research coinciding in time with the phenomenon of epileptic singers and comics in Paris. This is the necessary backdrop to the staged performances of epilepsy in Parisian cabarets and café-concerts, with their display of the body out of control, a body that it might be dangerous to imitate. Laughter, like yawning, is contagious. Gesture, too, was considered by late-nineteenth-century experimental medicine to produce an unconscious, imitative reaction in the viewer like a nervous reflex. Convulsive movements in dance or in design can «by a kind of contagion, provoke in the viewer similar symptoms,» wrote Paul Soriau in 1889 (*L'esthétique*). (Gordon 2009, 19)

Si s'emfasitza aquesta idea és per, com diu aquesta cita, establir una hipotètica teoria de l'espectador. Una teoria que, com la pròpia Gordon (2013, 29) afirma, estaria en certa consonància amb algunes recerques de neurobiologia actual com les de les «neurones mirall» (com a referents bibliogràfics es pot citar el llibre de Rizzolatti i Sinigaglia *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions And Emotions* –2008– i d'altres estudis com Preston i De Waal [2002] o Keysers i Gazzola [2006]; així

com veure, en relació al cinema, el recent llibre de Vittorio Gallese i Michele Guerra *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience* [2019] o l'ús que en fan Elsaesser i Hagener [2015, 101-102]). De manera molt resumida es podria dir que aquesta recerca afirma que hi ha circuits cerebrals que s'activen tant quan realitzem una acció com quan la veiem realitzar a algú altre; Keysers i Gazzola (2006, 379) ho resumeixen així: «witnessing the actions, sensations and emotions of other individuals activates brain areas normally involved in performing the same actions and feeling the same sensations and emotions.»

Tornant al moment històric finisecular, la idea de Gordon és que aquest context científic es popularitza per mitjà de la premsa i això permetria pensar que es pot jugar amb la por a un contagi (de la mateixa manera que a la fantasmagoria es jugava amb la consciència dividida de no creure-ho i alhora veure-ho). Si l'epilèpsia es considera contagiosa (és a dir, veure un atac epilèptic por reproduir l'atac en qui mira) (Gordon 2009, 23), també els espectadors de *caf'conc'* o de cinema, uns pocs anys després, poden situar-se en aquest camp de joc.

Els estudis de Gordon posen el focus en l'estil interpretatiu dels i les cantants del *café concert* de París. Cap a la dècada de 1870 la novetat en aquest camp és un estil nerviós, fet de ganyotes, tics i gestualitats entretallades i frenètiques. Paulus seria un dels primers en treballar amb aquests recursos cap a l'any 1868. Segons el periodista de l'època Georges Montorgueil, abans de Paulus els cantants tenien una gestualitat mínima, però amb ell explota una «hystérie gesticulatoire» (citada per Gordon 2013: 87). Montorgueil el descriu de la següent manera: «C'est un chercheur de tics mécaniques réglés. (...) un pantin à ressorts compliqués [et] une véritable pile électrique. Oh! Des angles partout sur ce corps chétif, dans les gestes quelque chose d'automatique. (...) Un faciès admirablement simiesque, planté à la diable sur un paquet de nerfs» (citada per Gordon 2013, 87).

Després de Paulus, serien principalment cantants dones les que utilitzarien aquesta gestualitat –de la mateixa manera que, a la Salpêtrière, la histèria es codifica com una malaltia femenina. De la seva gestualitat en queda prova, per exemple, a uns dibuixos que en va fer Edgar Degas. L'escriptor Huysmans, comentant aquests dibuixos resumia la seva presència: «se déhanchant et beuglant dans ces ineptes convulsions qui ont procuré une quasi célébrité à cette poupée épileptique, La Bécat.» (citada per Gordon 2013, 91). Mistinguett, que es faria cèlebre a l'època d'entreguerres, va començar la seva carrera amb aquest estil. Una ressenya de l'època en diu:

On regrettera son genre, car ce petit bout de femme nerveux, remuant, avait un genre. Elle

avait fait entrer l'électricité dans la chanson. À la moindre parole, au moindre geste, elle paraissait mue par un ressort, secouée par une pile mystérieuse qui la faisait gambader, scouer drôlement ses bras, ses jambes, ses cheveux. (citat per Gordon 2013, 97)

Ella mateixa descriu el seu canvi d'estil següent dient: «j'étais lasse de l'épilepsie quotidienne, de m'asseoir sur le trou du souffleur pour mieux gesticuler.» (citat per Gordon 2013, 97) I una altra cantant, Yvette Guilbert, emfasitzava una característica important; la seva capacitat de contagi: «Mistinguett est incomparable pour imprimer à la salle le mouvement qu'elle fait elle-même.» (citat per Gordon 2013, 97).

Una altra cantant epilèptica, potser la més important de totes segons Gordon, és Polaire. A les seves memòries, l'escriptora Colette deia que ella havia «applaudi Polaire dans son épilepsie lorsqu'elle chantait, en crispant tout son corps, en frémissant comme un guêpe engluée, et souriant d'une bouche convulsive comme si elle venait de boire le jus d'un citron vert» (citat per Gordon 2013, 100). Una crònica contemporània descriu *le genre Polaire* com a «nerveuse à l'excès» i «trépidation incessante» (Gordon 2013, 100).

La qüestió és com la gestualitat i la descripció d'aquesta a la premsa (com un document de la recepció del públic) es relaciona amb la gestualitat patològica que s'estudia a hospitals com la Salpêtrière. Així, per exemple, Polaire diu que ella «chantais courbée en arrière avec des mouvements nerveux, exaspérés» (Gordon 2013, 100). L'anomenat «arc de la histèria» –el cos que, estirat, s'eleva pel centre corbant-se– tindria un eco en aquest corba de Polaire. La gestualitat patològica és important perquè és el focus d'estudi dels mateixos metges, que ho consideren una de les principals expressions de la patologia (així les fases d'un atac histèric, segons Charcot, produeixen diferents gestualitats o actituds, com per exemple, la «clownesca»). Per aquest motiu els seus estudis, com el mètode gràfic de la fisiologia que s'ha vist, es centren en capturar els moviments del cos, en particular per mitjà de la fotografia. Les fotografies de pacients de la Salpêtrière no només tenien un ús intern, sinó que es publicaven regularment amb el títol de *Iconographie photographique de la Salpêtrière* i *Nouvelle Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1875-1918). Gordon proposa al seu llibre diferents aproximacions entre imatges realitzades a la Salpêtrière i imatges dels espectacles de *caf'conc'* o similars [veure la fig. 21].

No només la gestualitat d'aquestes intèrprets era nerviosa, sinó que les pròpies cançons que cantaven utilitzaven, de vegades, aquesta temàtica. Elles i altres intèrprets posteriors cantaven

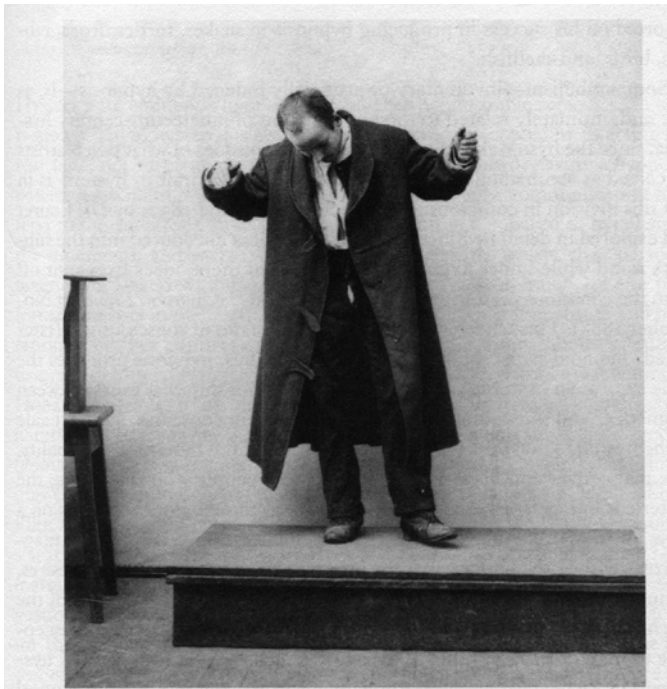


Figure 1. Pose struck under suggestion in cataleptiform melancholia, from *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, vol. 3 (1890), plate 21. Photo Bibliothèque nationale de France, Paris.

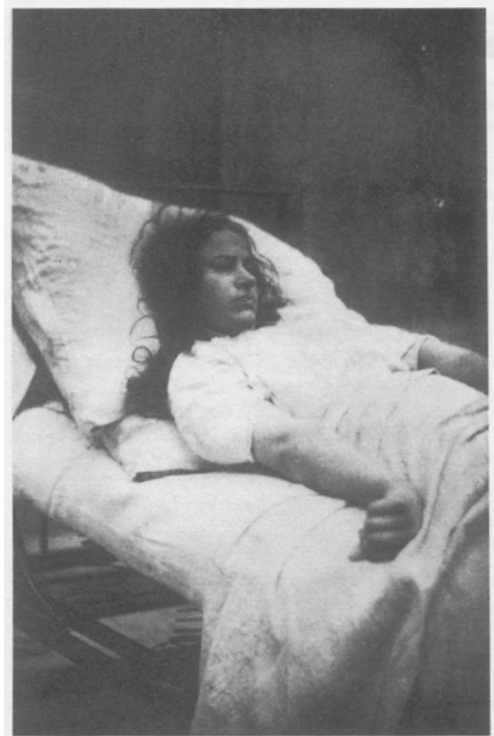


Illustration 4. – « Attaque », avec une contraction hystérique des mains, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, tome 2, 1878.

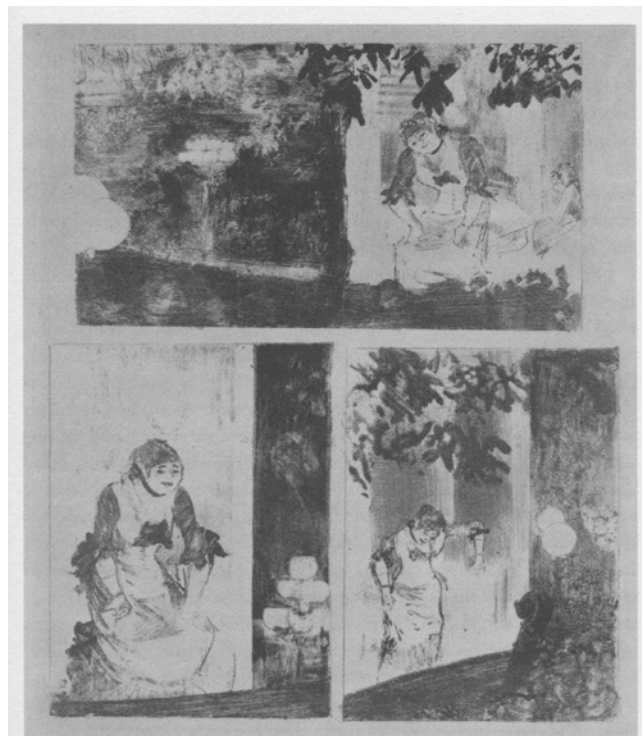


Figure 5. "Mlle Bécot aux Ambassadeurs," lithograph by Degas (1877–1878). Lithograph transferred from three monotypes, 352 x 272 mm. (sheet). Museum of Fine Arts, Boston. Gift of George P. Gardner.

Figura 21. Iconografia mèdica i espectacles de varietats

Il·lustracions de l'estudi de Rae Beth Gordon *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema* (2001) –i de la versió francesa *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2013)– comparant imatges del camp clínic amb la gestualitat dels artistes de varietats. L'única imatge sense referència dins la imatge prové d'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* (vol 3., 1879-1880), planxa 15.

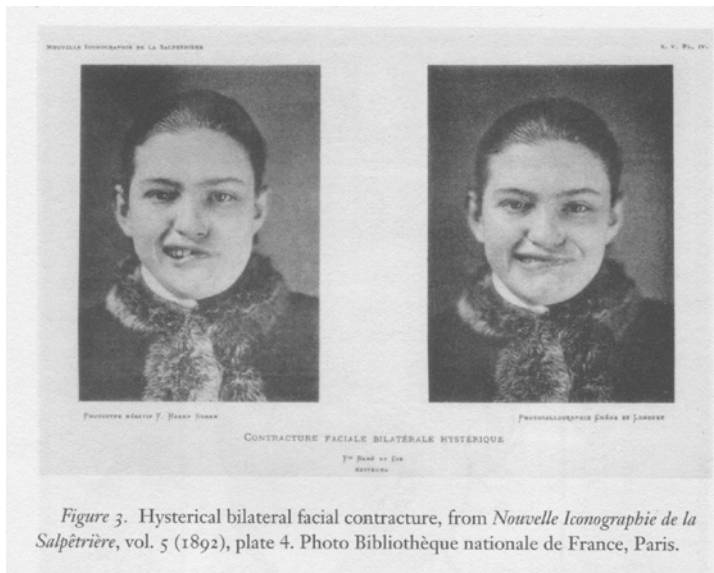


Figure 3. Hysterical bilateral facial contracture, from *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, vol. 5 (1892), plate 4. Photo Bibliothèque nationale de France, Paris.

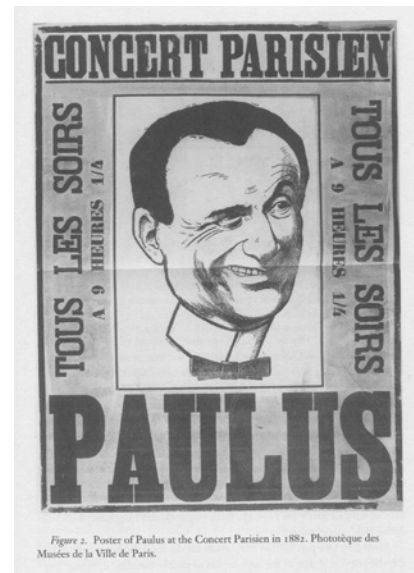
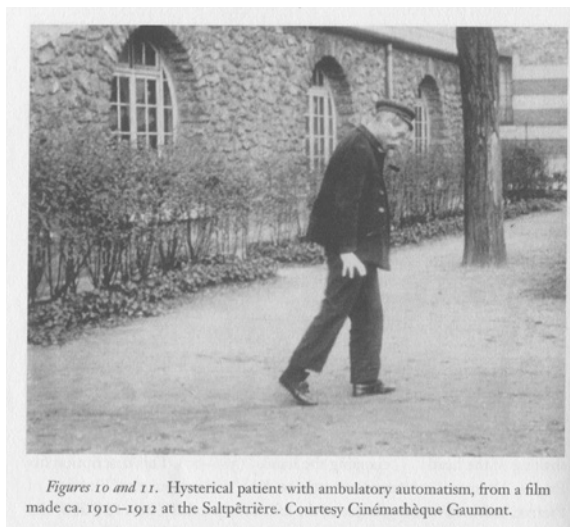


Figure 2. Poster of Paulus at the Concert Parisien in 1882. Phototèque des Musées de la Ville de Paris.



Figures 10 and 11. Hysterical patient with ambulatory automatism, from a film made ca. 1910–1912 at the Salpêtrière. Courtesy Cinémathèque Gaumont.

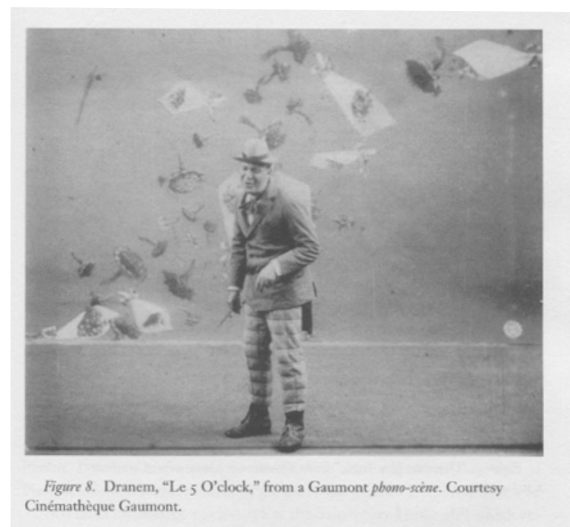


Figure 8. Dranem, "Le 5 O'clock," from a Gaumont *phono-scène*. Courtesy Cinémathèque Gaumont.



cançons amb títols com «La parisienne épileptique», «Le tic de Tata», «Nerveuse», «Trop nerveuse» o «Neurastheniq'» [Gordon, 2013: 97 i 106]. Una cançó com «Une P'tite femme nerveuse» deia «ne me chatouille pas comme ça / En réalité, j'ai le sang d'un navet dans mes veines / Mais la mode aujourd'hui, le grand chic / C'est d'avoir l'air neurasthénique.» El nerviosisme es planteja com una moda, en una barreja que ja es podia llegir a meitats del s. XIX en un llibre com *Paris-Viveur*:

C'est moi qui ait inventé les *tics*. (...) Le tic consistait à fermer l'oeil avec un certain mouvement de bouche en un certain mouvement d'habit. Tout cela représentait quelque chose d'ultra-fashionable. (...) Une figure d'homme élégant doit avoir toujours, suivant moi, quelque chose de convulsif et de crispé. [Delord, ca. 1854: 26-27]

Gordon utilitza moltes fonts de la premsa de l'època i una altra de les conclusions que s'extreu del seu estudi, és que el vocabulari mèdic té una àmplia recepció pública. Així, cap a 1906, la revista *Paris qui Chante* es refereix a un artista com dotat d'una «épilepsie joviale et une ataxie méthodique» (Gordon 2013, 105). L'ataxia seria una patologia nerviosa que impedeix la coordinació dels músculs. El llibre de Gordon mostra molt altres casos de referències a un artista o públics histèrics, exasperats, etc.

Aquest gènere i estil es continuarà desenvolupa fins aproximadament la Primera Guerra Mundial. Així el segueixen treballant altres artistes de café concert o music hall com Dramen o Yvette Guilbert, de qui Gordon (2013, 123) en cita una interessant descripció periodística del seu estil que l'associa al món modern i la seva sensació de final, així com en mostra el caràcter de gènere (com en el cas de la histèria):

Yvette Guilbert représente exactement les fiévreux tâtonnements de l'esprit moderne. Yvette quintessence tout simplement la névrose féminine, fatal corollaire de la générale déliquescence où se putréfie notre admirable société. (...) Fin de siècle, fin de société, fin de tout! Elle résume cela (...) Ah! Névrose, névrose, sainte névrose que me veux-tu? Muscles tordus, nerfs affolés, sensations aiguës du corps social.

També continua en figures excèntriques com l'escriptor i membre dels hydropathes Maruice Rolliant, que actuava a escenaris com els de *Le chat noir*. Així com en altres novetats de la cultura popular com el ball del Cake-Walk que Gordon llegeix no només a la llum d'aquests estudis

patològics (la gestualitat del cake-walk també s'hi podria relacionar), sinó de la popularització de la teoria de l'evolució (Gordon 2009). Però interessa remarcar específicament com Gordon mostra que aquesta gestualitat no es queda en els escenaris sinó que passa al cinema dels primers temps.

Gordon es fixa particularment en els còmics francesos anteriors a Max Linder, que representen una escola particular que es desfà amb l'èxit d'aquest i la seva «humanització» dels personatges (Gordon cita estudis de David Robinson o escrits de Robert Desnos que comparteixen aquest punt de vista). Aquest estil es veu, per exemple, a les pel·lícules d'Andre Deed, on el seu personatge es mou amb tot tipus de contractures i gestualitats nervioses. Els fotogrames de les fig. 22 mostren aquesta gestualitat, així com la fotografia de premsa de la fig. 23 que es va publicar, en una visita seva a Espanya, a la revista *Mundo gráfico*. No és només la gestualitat, sinó també que els arguments de les pel·lícules utilitzen temes com la hipnosi o el contagi. El contagi irresistible de la dansa i la música es veu a pel·lícules com *La Bous-Bous mie* (1909, Gaumont, atribuïda a Louis Feuillade) o *Boireau a l'harem* (1912) on la visió del ball es suficient per crear una necessitat compulsiva d'imitar-lo. Dins el cinema dels primers temps, Gordon s'interessa també pel cinema de trucs de Georges Méliès o d'Émile Cohl del qual se n'ha parlat abans. Tots dos tematitzen tot tipus de fragmentacions i reconfiguracions del cos i també, particularment Cohl, d'una psique desencadenada (per exemple a la pel·lícula ja citada *Le retapeur de cervelles*, 1910, que mostrava, segons un intertítol, «l'enchainement des idées folles»).

De manera molt interessant, el cinema no només reprèn aquesta gestualitat, sinó que esdevé també un tema en les cançons de *caf'conc'*. Gordon fa referència a una cançó anomenada «La cinématomagite.» La lletra diu: «Dans le temps j'étais employé / Dans le cinématographe / Mais j'y ai bien vite attrapé / Un dròl de maladie / A force de voir trépider / Les vu's que l'on donne en séance / J'peux pas m'empêcher d'remuer / J'ai tout temps quelque chos' qui danse. J'ai de la ci-ci-ci-ci-cinématomagite.» Així el cinema no és només un receptacle de les formes anteriors –el pas de la gestualitat als còmics– sinó que esdevé motiu d'aquesta gestualitat en les cançons. En aquesta cançó s'insisteix en el contagi dels moviments de les imatges cap a l'espectador, en el sentit de la imitació inconscient que s'explicava abans. Una idea que pot aparèixer de forma planera però directe en cròniques de revistes com aquesta de 1914:

I happened to take my eyes from the screen and look at a man sitting beside me, when lo!
His face was moving in response to every contortion upon the face of the actor. Again, I
have noticed some much-affected young women swaying to and fro, obeying every moment



Figure 19. André Deed in *Boireau Cuirassier* (Pathé, 1912). Photo, Bibliothèque du Film, Paris.



Illustration 9. – André Deed, *Boireau au Harem*, 1912.



Illustration 1. – André Deed, « *Boireau et la demi-mondaine* », 1912.



Illustration 2. – André Deed, « *Boireau et la demi-mondaine* », 1912.



Illustration 3. – André Deed, « *Boireau et la demi-mondaine* », 1912.

Figura 22. Gestualitat dels personatges d'André Deed
 Il·lustracions de l'estudi de Rae Beth Gordon *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema* (2001) i de la versió francesa *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2013), dedicades a la gestualitat d'André Deed a les seves pel·lícules

TORIBIO EN "MUNDO GRÁFICO"



Andrée Deed, el popular Toribio, y su esposa Mme. Frascaroli al llegar á nuestros talleres

FOT. «M. G.», POR CAMPÚA

Figura 23. Retrat d'André Deed a *Mundo Gráfico*, núm 51, 1912.

[sic] of the sorrowing heroine. One thing surely can be said of the pictures, they absorb the attention of the people who see them even more completely than the speaking dramas of the ordinary theatre. (citat a Bottomore 1995, 126) [veure la fig. 24 per un exemple semblant en el món de l'humor gràfic de l'època]

El cinema i els seus possibles efectes fisiològics i psicològics segons les ciències de l'època serà el tema que es tractarà a continuació.

Kinematographysiognomische Studien.



1. *Der dramatische Film.*



2. *Der lustige Film.*



3. *Der sentimentale Film.*



4. *Der lehrreiche Film.*



5. *Der hochkomische Film.*



6. *„Gott sei Dank, der Film fängt wieder von vorn an!“*

122. Leonard. KINEMATOGRAPHYSIOGNOMISCHE STUDIEN. *Künstleralbum der Lustige Blätter* (Lichtspiele), Germany, 1912. (HdK)

Cinematographic facial studies. 1. The dramatic film. 2. The amusing film. 3. The sentimental film. 4. The educational film. 5. The hilarious film. 6. "Thank God, the film's starting all over again!"

Studi di fisiognomia cinematografica. 1. Film drammatico. 2. Film divertente. 3. Film sentimentale. 4. Film didattico. 5. Film esilarante. 6. "Grazie a Dio, il film ricomincia."

Figura 24. Acudit gràfic sobre les reaccions dels espectadors

Acudit sobre les reaccions dels espectadors al cinema inclòs a la mateixa antologia de Stephen Bottomore d'on prové l'article citat: *I Want to See This Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies* (1995).

5. El cinema com objecte dels sabers fisiològics, psicològics i mèdics

En el context que s'està traçant, s'ha anat des de l'estudi de les escoles psicològiques fins a la cultura popular. Aquest apartat es centra directament en el cinema, estudiant com se'l caracteritza i conceptualitza dins els sabers psicològics, fisiològics i mèdics. Es tractarà, com s'està fent al llarg de la tesi, amb els discursos sobre el cinema d'aquests sabers i no directament amb els usos que en fan –que s'han mencionat abans a partir, per exemple, dels estudis de Lisa Cartwright (1992 i 1995). Hi hauria dues cares en la presència del cinema en aquests discursos; una és la que tracta el cinema com un objecte d'estudi i l'altra la que utilitza el cinema com una metàfora del funcionament psíquic (en textos que no tracten el cinema sinó altres temes). Tot i que aquesta segona també és interessant i podria servir per a la comparació amb Epstein, en aquest capítol es tractarà principalment de la primera. La intenció és veure que l'associació entre psicofisiologia i cinema que fa Epstein, no es tan estranya com pot semblar a primer cop d'ull. Hi ha una tradició d'estudis de psicòlegs i fisiòlegs que es preocupen pel cinema i els seus efectes. Entre aquests un referent important és el llibre d'Hugo Münsterberg *The Photoplay. A Psychological Study* (1916), un llibre que formaria part de la tradició de la teoria clàssica del cinema de la qual es parlava a la introducció (apareix, per exemple, al llibre clàssic de Dudley Andrew [1993]). En aquesta té un lleuger caràcter excèntric o de tradició estroncada, com si el seu llibre fos un cas aïllat i estrany. La tendència de retornar a fonts històriques però, de la que també es parlava a la introducció, ha fet que poc a poc vagin veient la llum altres textos que mostren que és una tradició àmplia. Entre les darreres publicacions importants sobre aquest tema hi ha l'estudi de Mireille Berton (2015) *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900* –que aconsegueix establir un mapa i una interpretació rica d'aquestes relacions– o l'estudi i antologia de textos italians que ha escrit Silvio Alovio (2013): *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*. En les pàgines següents es sintetitzarà part dels discursos d'aquest encreuament, atenent tant a aquests estudis mencionats, així com a diverses fonts primàries (a més de Münsterberg), i també afegint a aquestes alguns texts del context hispànic. Si es fa això darrer, no és només per aportar referents desconeguts a aquest camp de recerca actual, sinó també per indicar-ne la seva internacionalitat en l'època. Les xarxes científiques i culturals del moment permeten parlar d'uns discursos compartits –de la mateixa manera que s'ha mencionat com els escrits d'Epstein arriben a un públic hispànic o català.

Mireille Berton resumeix algunes de les característiques essencials d'aquest estudi del cinema per les ciències del psiquisme:

Malgré cette richesse impossible à restituer, certaines constantes affleurent au moment de décrire l'expérience cinématographique. La plupart du temps, celle-ci est rapportée en termes essentiellement sensoriels et corporels, le spectateur participant aux projections lumineuses à travers l'ensemble de ses facultés sensibles. Si cette vision du spectateur comme un corps hypersensible perdure au-delà des années 1910, elle est particulièrement présente dans les discours de la première époque qui accentuent l'impact psychophysiologique de l'image animée et les interactions entre spectateurs. (Berton 2015, 33)

És en els primers vint anys del s. XX on aquest discurs tindria preponderància, segons Berton. L'evolució del concepte «espectador» anirà progressivament desplaçant-se d'un espectador corporal a un espectador psicològic. Els escrits d'Epstein es situarien en aquesta frontissa entre espectador corporal i espectador clàssic, que Berton (2015, 34) explica de la següent manera:

Aussi, durant les premières années d'exploitation du cinématographe, on passe, au gré d'une transition non linéaire et non organisée, d'un spectateur corporalisé (un spectateur pathologique) à un spectateur intellectif (un spectateur cognitif). D'abord peu défini, l'entité «spectateur» devient graduellement abstraite, fruit d'un travail d'adresse et d'une anticipation de la part de l'objet-film et de sa production. On glisserait alors d'un spectateur (turbulent, charnel, dispersé) à un spectateur «classique» (rationalisé, docile, psychologisé) ou, pour le dire autrement: après un spectateur conçu avant tout comme un corps (un sujet neurophysiologique, neuropathologique), le cinéma en voie d'institutionnalisation miserait sur un spectateur psychologique.

Aquesta idea no només serveix per caracteritzar l'Epstein dels anys 20, sinó que també es pot aplicar en la seva evolució a l'Epstein dels anys 40, com es veurà al pròxim capítol.

Com un últim apunt abans d'entrar en detall en les idees d'aquest camp d'estudi, es vol cridar l'atenció sobre un petit aspecte del llibre Münsterberg –llibre al que es tornarà en detall després. En ell s'explica la història del cinema de manera molt interessant per avui en dia, emfasitzant la seva continuïtat amb tot tipus de tecnologies del s. XIX i sense establir un «naixement» clar (un tipus d'història que es repeteix en els estudis sobre el cinema dels primers temps i també en les idees al voltant de l'arqueologia dels mitjans i que podem veure, per tant, que no és que sigui directament nova, sinó que potser estava sent negligida més que desconeguda). Quan parla de les joguines òptiques de síntesi del moviment, Münsterberg les situa dins la «nova psicologia» i d'aquesta

manera remarca la presència d'aquesta a principis del s. XIX:

For the first time the impression of movement was synthetically produced from different elements. For those who fancy that the «new psychology» with its experimental analysis of psychological experiences began only in the second half of the nineteenth century or perhaps even with the foundation of the psychological laboratories, it might be enlightening to study those discussions of the early thirties. (Münsterberg 1916, 7)

És interessant aturar-s'hi perquè es veu com un psicòleg reconegut de principis del s. XX destaca el lligam que hi ha entre la «nova psicologia» (la psicologia científica que es veia, en la seva vessant francesa, al primer apartat d'aquest capítol) i les tecnologies de la imatge; com aquestes poden tenir una vessant de concebre's com a experiments fisio-psicològics.

5.1 Problemes perceptius

Una part del discurs mèdic sobre el cinema es centra, en els primers anys, en els seus possibles efectes patògens en la percepció. Es tracta d'un discurs que afirmaria que la situació perceptiva a la sala de cinema pot provocar lesions o fatiga ocular. És comú en qualsevol tecnologia audiovisual al s. XX, que en els seus primers anys es discuteixin els possibles efectes nocius corporals (com passaria també avui en dia, per exemple, amb les experiències de Realitat Virtual o amb l'ús continuat de pantalles en tot tipus de dispositius).

Un breu text de l'antologia d'Alovisio exemplifica aquesta aproximació: «Le malattie degli occhi prodotte dai cinematografi» d'Arnaldo Angelucci, publicat originalment a *Malpighi. Gazzeta medica di Roma* l'any 1906. Angelucci ([1906] 2013, 137) afirma que el cinema cansa la vista, «in primo luogo per la rapidità del succedersi degli oggetti raffigurati» (ho compara amb mirar per la finestra d'un tren contínuament). Aquesta fatiga de la velocitat de la representació s'agreuja per les característiques de la recepció cinematogràfica: el fet que la pantalla sigui un punt lluminós en la foscor (el contrast que crea), la vibració de les imatges, la seva variació de lluminositat i, en determinats casos, les ratlles i imperfeccions d'una còpia gastada (projeccions que, segons el seu parer, «non dovrebbero essere permesse»). Si bé Angelucci ([1906] 2013, 138) no diu que no es pugui anar al cinema, sí que creu que

In quanto agli occhi di sofferenti di nevrastenia, di miopia, astigmatismo o di qualsiasi forma

che renda più eccitabile la retina, l'osservazione cinematografica deve essere concessa semplicemente per una pura curiosità, una volta tanto e non per un diletto usuale, potendo aggravare i sintomi astenopeiici (sofferenza di visione) e produrre delle complicazioni poco piacevoli.

En el context francès, l'oftalmòleg Etienne Ginestous va crear el neologisme «cinématophtalmie» per aquests efectes del cinema:

Les troubles oculaires par cinéma auxquels nous donnons la dénomination générique de cinématophtalmies n'ont pas encore été l'objet d'une description dans la littérature ophtalmologique: ils constituent une véritable maladie due à un spectacle nouveau. (citad a Lefebvre 1993, 227)

En molts casos el principal problema que es destaca és el centelleig de les imatges, causada per la intermitència entre llum i fosc en la projecció (la projecció del fotograma i la oclusió posterior del feix de llum per a poder arrossegar la pel·lícula). Aquest centelleig era visible i acusat a la primera dècada de l'exhibició cinematogràfica, abans que s'estandarditzés la freqüència de projecció a velocitats que permetessin una fusió correcta de la intermitència lumínica en una aparent continuïtat. Així, per exemple, l'escriptora Emilia Pardo Bazan (1908, 794) comentava, l'any 1908, quins eren els problemes del cinema:

No tiene este espectáculo, según parece, más que dos inconvenientes; el peligro de incendio, siempre inminente, y el de la vista, que sufre con el parpadeo y las rápidas transiciones de luz. Están recomendados los gemelos de cristales ligeramente verdosos y la intermitencia, es decir, el no ir todos los días a imponer a los ojos violentas y prontas contracciones.

L'any 1912, el metge català Higiní Sicart Soler identificava també aquest problema, però ja afirmava que les màquines modernes el solucionaven

Afortunadamente se ha llegado en construcción de cinematógrafos a un grado tal de perfeccionamiento, que las máquinas modernas permiten proyectar una película sin que prácticamente aprecie el ojo aquellos detalles, porque el eclipse se reduce a una pequeñísima fracción de segundo, porque durante aquél se cambia exactamente el clisé y porque el sistema de tracción intermitente es tan preciso, que en la pantalla se superponen las

imágenes con exactitud.(Sicart Soler 1912, 2:259)

L'estudi de Sicart Soler es titula «El cinematógrafo en pedagogía médica» i inclou una reflexió sobre «el cinematógrafo considerado higio-patológicamente.»¹² Sicart Soler (1912, 2:257-58) afirma que el cinema no té una patologia especial, però sí una importància patògena tenint en compte «la índole del fenómeno físico, el importante ramo industrial a que ha dado origen y la afición creciente que el gran público muestra a los espectáculos cinematográficos.» Al seu estudi classifica els problemes que pot causar en funció de si són «1º De la proyección en sí. 2º Del local. 3º Del espectador.» De la projecció destaca diferents elements que la converteixen en un element capaç de causar «agujetas en los ojos» per la necessitat excessiva de treballs d'acomodació dels ulls. Aquest serien: el centelleig («bruscas alternativas de luz y oscuridad»), el moviment que causa un projector no prou fixat (que es mou degut al seu funcionament), la velocitat de projecció (si és massa ràpida s'acumulen massa impressions i si és massa lenta la discontinuïtat es fa visible) i les pel·lícules en mal estat («la acción del cinematógrafo es verdaderamente patógena cuando se proyectan films en mal estado de conservación; películas con manchas, con rayas o con porciones de emulsión desprendidas» [Sicart Soler 1912, 2:260]). Els relatius al local tenen a veure bàsicament amb les diferències d'il·luminació, sigui entre la projecció i la llum de sala o entre les diferents pel·lícules («el salto de un clisé de tonos oscuros a otro de tonos claros» [Sicart Soler 1912, 2:262]). Respecte l'espectador dona també una sèrie d'observacions, però destaca que la gent «sana de la vista» pot gaudir del cinema, mentre que a «los enfermos de los ojos se les debe prohibir en lo absoluto.» Aquesta reflexió, que ja es veia a Angelucci, Sicart Soler la cita d'un text d'un altre metge, el Dr. A. Chacón (1909), publicat a la *Gaceta médica de México*. Aquesta relació permet ressaltar el caràcter internacional d'aquesta preocupació, així com veure un exemple de com circulen discursos especialitzats entre diferents països.

Aquestes reflexions estan molt lligades a les primeres dècades del cinema (i es poden relacionar amb discursos sobre el cinema en contextos populars, com seria a l'humor gràfic [Fig. 25.1 i 25.2]). El que s'està plantejant respecte a Epstein (i altres reflexions similars) és que serien, en part, el seu punt de partida; que són discursos sancionats institucionalment que perviuen i es reformulen en altres contextos. No només perviuen en l'obra d'entusiastes del cinema sinó també en camps diferents. Serveixi d'exemple d'això darrer, el cas d'una sèrie d'articles publicats a la revista *Ibérica* per l'enginyer Carlos Mendizábal l'any 1929 amb el títol de «El cinematógrafo y la retina.»

12 Aquest apartat del text també es va publicar per separat a la *Gaceta Médica Catalana* amb el títol de «Higio-patologia del cinematógrafo» un any abans que el text complet, l'any 1911.



CINEMATOGRAPH.

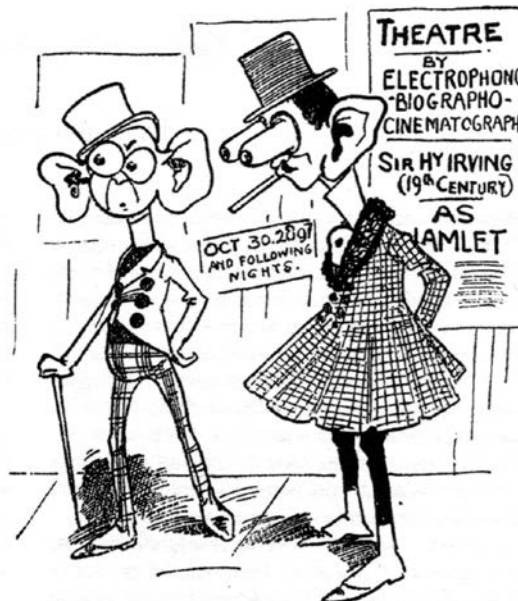
(From another point of view.)

“Hallo, old man? What’s up? Drunk again?”
 “Here, stop that whizzing round me! Drunk? Not a bit of it!
 Been to see that bloomin’ Cinematograph.”

Figura 25.1 Acudit gràfic sobre els efectes del cinema

Acudit sobre els efectes del cinema a *Pick-Me-Up* 25/04/1896 inclòs a l’antologia de Stephen Bottomore: *I Want to See This Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies* (1995).

WHAT IT WILL COME TO.



Two playgoers of 2897 : showing the probable effect of electro-phono aud cinematograph performances.

Figura 25.2. Acudit gràfic sobre els efectes futurs del cinema

Acudit sobre els efectes futurs del cinema a *Ally Sloper’s Half Holiday* 13/11/1897 inclòs a l’antologia de Stephen Bottomore: *I Want to See This Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies* (1995).

En aquests articles proposa una innovació tecnològica per evitar l'obturació brusca entre llum i obscuritat. Al marge de la invenció en sí, és molt interessant destacar el llenguatge que utilitza. Així Mendizábal parla de la «infección cinematográfica» i la caracteritza com una «intoxicación lenta» com la del tabac o la del alcohol (en tots tres casos «la absorción de estos tóxicos (previa una habituación progresiva) no va acompanyada de impresiones desagradables» [1929, 1:27]). Tabac, alcohol i cinema afecten al cervell: «la perturbación de cuyas funciones constituye precisamente la esencia de toda intoxicación de esa naturaleza.» [1929, 1:27] El paral·lel amb les idees d'Epstein es evident, en la caracterització del cinema com una intoxicació que pertorba les funcions racionals. Però és interessant remarcar que aquesta intoxicació, segons Mendizábal, és física, deguda a la obturació de la projecció i comuna, per tant, a «toda exhibición cinematográfica.» En la seva argumentació Mendizábal (1929, 3: 79) dóna amb una imatge i comparació de gran càrrega poètica:

En la Naturaleza, salvo el relámpago, hecho excepcional, para el cual es lógico no se halle preparada nuestra retina, todas las transiciones de oscuridad a luz, o inversamente, son lentísimas, y la duración de cada estado luminoso es muy breve. Es, pues, lógico pensar que nuestro organismo funciona normalmente en esas condiciones y anormalmente en otras. Se dirá que la rapidez grandísima con que reacciona, probada por el experimento citado más arriba, hace a la retina propia para rapidísimas reacciones; pero acaso prueba eso, nada más, que tales defensas son muy rápidas para preservar a la retina del daño que pudiera producirle una invasión súbita de luz muy viva, como la de un relámpago; pero no prueba que sea normal y fisiológica la reiteración, a razón de casi 1000 ciclos por minuto, de la transición de oscuridad a luz, que la Naturaleza tan de tarde en tarde produce.

En aquesta perspectiva, i en la d'altres a les dècades del 1900 i del 1910, el cinema és mil llamps per minut; una metàfora que podria haver agradat a Epstein.

5.2 Demandes d'energia: síntesi de les imatges i fatiga

Aquesta situació de l'espectador es concep com potencialment perillosa perceptivament. Això es basa, com resumeix el doctor Miguel Estorch (1913, 11), en que «el cinematógrafo no impresiona la retina según el mecanismo de la visión normal.» En aquesta literatura mèdica i pseudomèdica (hi ha també una part important d'escrits de reformadors o higienistes, que no forçosament tenen una acreditació mèdica; podria ser el cas, per al context hispànic, de Francisco de Barbens (1914) que signa com a «religioso capuchino» –sobre aquestes postures en el context hispànic es pot consultar

Minguet [1998]) la paraula fatiga apareix constantment. Com escriu Berton (2015, 109):

Bien des écrits (scientifiques ou critiques) dénoncent les effets dommageables des images filmiques qui accentuent la fatigue nerveuse. Coupable de provoquer une hyperréactivité, la consommation de vues animées contribuerait à émousser les sens et à dévitaliser les corps, sur le modèle de la société industrielle et de son climat «névrotique».

El cinema causaria una fatiga ocular (les «agujetas en los ojos» que s'han vist abans), però també pot causar una fatiga mental. En tots dos casos és un problema d'incapacitat de síntesi (i aquesta és una paraula també clau en els estudis perceptiu de l'època, veure Crary [1999]); d'excés d'estímuls que poden ser deguts tant a la situació perceptiva «artificial» del cinematògraf, com a muntatges particulars o a la història que s'explica.

El psicòleg i fisiòleg Edouard Toulouse escrivia a «La biocratie. Le cinéma» l'any 1926:

Les films américains sont généralement caractérisés par la succession rapide des scènes. Or ce rythme est un élément important de fatigue oculaire et mentale. Des ophtalmologistes ont essayé de différencier ce qui, dans cette fatigue, est dû à l'un ou à l'autre processus.

Les gens surmenés que nous traitons à l'hôpital psychiatrique Henri-Rousselle, sont des réactifs sensibles à ces facteurs de fatigue. J'ai connu des malades, grands amateurs de cinéma, qui, dans une période de neurasthénies, ne pouvaient pas suivre un film dont l'allure était précipitée à la manière américaine. L'amélioration progressive fut constatée par le retour de l'aptitude à supporter ces films. (Toulouse [1926] 2010, 136)

Aquesta cita és molt interessant, no només perquè és posterior als escrits d'Epstein i, per tant, demostra que les seves associacions d'idees són comunes en l'època i més enllà en un context purament científic, sinó perquè apunta a aquestes diferències en les formes de les pel·lícules i a la particularitat del cinema americà. Epstein afirmava també aquestes diferències entre cinematografies com experiments de mesura de «velocitats mentals.» Aquí el seguiment d'una pel·lícula d'aquest tipus seria un test per saber si els pacients ja han sortit del seu període de neurastènia.

En el text de Toulouse la part de fatiga mental és perillosa per a gent que estigui en un període de neurastènia. L'associació del cinema com a perillós per a determinats grups o persones és també

comú en l'època, particularment en relació a la infància (i també, com destaca Berton, hi ha un fort component de gènere en molts textos que caracteritzen les dones com un públic dèbil respecte els perills del cinema). Així el psicòleg Hugo Münsterberg escriu l'any 1917 (en un article posterior a *The Photoplay*):

In the «movies» we rush from one place to a dozen others; get only glimpses everywhere; never have time to think about a social problem or conflict which the scene suggests, and while the adult may enjoy the lightning-like rapidity of this change, the child acquires from it the habit of mental haste and carelessness. (Münsterberg (1917) 2013, 194)

És interessant que Münsterberg arriba a donar dades concretes de canvis de pla i de la durada mitjana d'aquests. Una eina que no només recorda estudis contemporanis (com els de Barry Salt [2009], Bordwell [2006] o l'eina Cinematics impulsada per Tsivian) sinó també les mesures intuïtives sobre diferents velocitats d'Epstein o a les mesures rítmiques de determinades escenes de pel·lícules de l'època (de les més famoses en aquest sentit, *La roue* de Gance):

Near the end of the Theda Bara edition of Carmen the scene changes one hundred and seventy times in ten minutes, an average of a little more than three seconds for each scene. We follow Don Jose and Carmen and the toreador in ever new phases of the dramatic action and are constantly carried back to Don Jose's home village where his mother waits for him. There indeed the dramatic tension has an element of nervousness. (Münsterberg 1916, 106)

En el context alemany, el psiquiatra Robert Gaupp també parlava dels perills accentuats per a la infància, tot i que també destaca que certs tipus de pel·lícules també són perilloses per als adults. Mireille Berton (2015, 122), resumeix així l'argument de Gaupp:

Le psychiatre Robert Gaupp considère que le défilement des images excède largement la capacité de l'appareil psychique à capter l'information véhiculée, et ce, tout spécialement chez les enfants privés d'une maturité physiologique, intellectuelle et morale suffisante. (...) Face à une représentation compliquée et riche en détails, le spectateur adulte encourt cependant lui aussi un épuisement et une tension qui lèsent l'attention.

Evidentment, i en relació als discursos sobre una societat neuròtica que s'han anat veient, aquesta fatiga i incapacitat de síntesis que provoca el cinema sembla un símptoma de la pròpia societat on el

cinema s'ha desenvolupat. Berton cita un fragment d'un text de 1907 (del dr. B. Margueritte) que expressa aquesta associació:

Aujourd'hui, avec notre vie à outrance, avec l'exaspération constante de notre système nerveux toujours tendu, toujours vibrant, nous ne savons plus guère ce que c'est de bien digérer; nos sommeils aussi se ressentent de cette trépidation incessante qu'est devenue l'existence actuelle. [...] Comme un parfait symbole de notre existence d'agités –la science a de ces ironies– la dernière invention humaine a été le cinématographe qui nous montre, à peine exagérés, le sautellement, la scintillation fatigante qu'est notre vie. (citad per Berton 2015, 127)

En d'altres casos el cinema pot tenir una caracterització d'exercici o entrenament, com també es veia que passava amb Epstein. Per exemple, Berton (2015, 510) cita un text de Lucien Chassaing que afirma que «assister deux heures par jour à une représentation de cinéma constitue pour l'oeil le meilleur des exercices.»

5.3 El moviment en les imatges i en l'espectador: el contagi de les emocions

El moviment en sí mateix és un element important per qui s'enfronta al cinema com objecte d'estudi en aquella època. El psiquiatra italià Giuseppe D'Abundo ([1911] 2013, 155) afirmava que als seus pacients neuròtics «non era il soggetto della rappresentazione, ma il rapido movimento vibratorio dell'azione cinematografica, che profondamente li disturbava.» El moviment pel moviment, al marge d'allò representat; de la mateixa manera que eren les condicions de la projecció cinematogràfica en sí mateixa les que podien tenir uns elements patògens.

En les seccions anteriors, s'ha anat veient com la idea que el moviment exterior genera una resposta motriu interior és una característica de la fisiologia i la psicologia del tombant de segle (i com pot tornar a ser-ho en el tombant de segle següent amb la teoria de les neurones mirall). En la literatura mèdica aplicada al cinema, aquesta idea apareix contínuament. Així el doctor Edouard Toulouse ([1920] 2010, 144) escriu «La perception du mouvement fait naitre, comme on le sait, l'ébauche du mouvement correspondant.» Un dels estudis de Toulouse consistia a mesurar les reaccions respiratòries dels espectadors durant una projecció. Aquest estudi respon al plantejament programàtic que descrivia en un altre text:

[Le] cinéma se prête admirablement –comme tous les arts mécaniques- à des expériences de laboratoire.

Pour savoir si un film a une action sur la pensée et les sentiments, qui se traduisent par des mouvements, on dispose de l'élément artistique inscrit. Si l'on peut enregistrer les phénomènes physiologiques correspondants, il est possible d'étudier l'excitant et la réaction dans les conditions où se fait une bonne expérience. (Toulouse [1926] 2010, 132)

Toulouse fa un treball de monitoratge dels espectadors, aliè segons reconeix a tota valoració estètica de la pel·lícula ([1920] 2010, 140), concentrat únicament en la reacció de l'espectador. Es tracta d'establir una gràfica de la resposta de l'espectador (seguint el mètode gràfic, del que s'ha parlat en relació a Marey) que es pot confrontar a l'altre registre que és la pel·lícula. Aquest estudi no el cita Epstein, però sí que el cita Leon Moussinac indicant que no se li havia donat prou importància –a l'escrit de 1927 *Cinéma, expression sociale* (Moussinac [1927] 1963: 163-169)–; un altre element que dona una idea del caràcter comú d'aquestes idees en l'època.¹³

En relació al moviment i a l'efecte d'un altre moviment en l'espectador, Toulouse fa una comparació amb l'hipnotisme:

Il est permis de se demander si, tout au moins, certains films ne font pas naître en nous certains complexe moteurs, dont la respiration serait d'ailleurs un élément très important [cita un estudi d'E. Küppers], complexes moteurs constituant la charpente essentielle du sentiment de réalité. Il se produirait ici un phénomène du même genre que la suggestion hypnotique pratiquée après avoir mis le sujet dans une attitude donnée. C'est de ce côté, croyons-nous, qu'il faut chercher une des raisons psychologiques du grand succès des représentations cinématographiques parmi les masses populaires. (Toulouse [1920] 2010, 143-144)

A l'estudi d'Hugo Münsterberg *The photoplay* (1916) es troben idees semblants, relatives a la resposta dels espectadors. L'espectador que veu emocions a la pantalla hi reacciona amb tot el seu cos:

13 Experiments similars també es duran a terme posteriorment al llarg del segle. Sobchack (2004, 55) fa referència als estudis Payne dels anys 30 als EUA i Singer (2001, 114) als de Lennart Levi a Suècia als anys 70. En el context francès la filmologia als anys 40 planteja també algunes situacions experimentals similars (Lefebvre, 2009).

The visual perception of the various forms of expression of these emotions fuses in our mind with the conscious awareness of the emotion expressed; we feel as if we were directly seeing and observing the emotion itself. Moreover the idea awakens in us the appropriate reactions. The horror which we see makes us really shrink, the happiness which we witness makes us relax, the pain which we observe brings contractions in our muscles; and all the resulting sensations from muscles, joints, tendons, from skin and viscera, from blood circulation and breathing, give the color of living experience to the emotional reflection in our mind. (Münsterberg 1916, 123-124)

Unes pàgines més enllà discuteix les possibilitats de la càmera i el muntatge per expressar, per exemple, una situació com un terratrèmol (proposa, per exemple, remuntar els fotogrames amb una progressió de grups de quatre i retrocedint un al final de cada grup) i diu que això permet «a new shading of the emotional background.» Per explicar com el recurs formal porta a l'emoció escriu el següent:

impressions which come to our eye can at first awaken only sensations, and a sensation is not an emotion. But it is well known that in the view of modern physiological psychology our consciousness of the emotion itself is shaped and marked by the sensations which arise from our bodily organs. As soon as such abnormal visual impressions stream into our consciousness, our whole background of fusing bodily sensations becomes altered and new emotions seem to take hold of us. (Münsterberg 1916, 129)

La concepció de Münsterberg de l'espectador s'adiu, evidentment, a les teories de la psicofisiologia contemporània i a les que expressa Epstein. És per aquesta relació amb l'espectador que considera que el cinema té uns efectes socials importants i parla dels possibles efectes imitatius i d'«infecció psíquica» (expressió també anàloga a algunes d'Epstein com la de que el cinema és un verí)

The intensity with which the plays take hold of the audience cannot remain without strong social effects. It has even been reported that sensory hallucinations and illusions have crept in; neurasthenic persons are especially inclined to experience touch or temperature or smell or sound impressions from what they see on the screen. The associations become as vivid as realities, because the mind is so completely given up to the moving pictures. (...) The more

vividly the impressions force themselves on the mind, the more easily must they become starting points for imitation and other motor responses. (...) The possibilities of psychical infection and destruction cannot be overlooked. (Münsterberg 1916, 221-222)

En general els discursos mèdics pretenen advertir de possibles perills del cinema (i en molts casos, com els de Münsterberg, Sicart Soler, etc. no afirmen un perill general sinó per a cert col·lectius; evidentment, com en el cas del gènere, amb tot el component negatiu que té la seva caracterització d'aquests col·lectius). Però també hi ha d'altres casos que en reivindiquen un costat positiu, l'antologia i estudi de Silvio Alovisio inclou alguns autors que es situen en aquesta visió positiva del cinema. Així el metge Ferruccio Valerio (eminent periodista, segons Alovisio) parlava l'any 1914 de les possibilitats terapèutiques del cinema per als neurastènics (Alovisio 2013, 87-88). Segons Valerio el neurastènic al cinema fa «da spettatore alla vita» i per contagi del que veu i per la sensació de realitat del cinema, pot passar a voler «diventare da spettatore a attore.» El cinema còmic també podria ser útil, ja que per l'excitació que produeix els podria alliberar de l'autointrospecció. L'escriptor Giovanni Bertinetti (en un text de 1918) també reivindicava uns usos positius del cinema, basat en els mateixos elements que altres identifiquen com perills; així el cinema podia ajudar contra la manca de voluntat, la «piu grave delle malattie moderne» (Alovisio 2013, 89). El contagi de moviments el veu Bertinetti com un element plenament positiu i particularment necessari en el món modern.

Alovisio també cita i recull a la seva antologia un text de l'any 1930 de Sante De Sanctis titulat *Cinematógrafo e organizzazione scientifica del lavoro*. En una òptica de les ciències del treball De Sanctis defensa la utilitat del cinema, de nou per aquestes característiques que es veuen en altres ocasions com a perilloses. Escriu Alovisio (2013, 62-63):

L'istinto imitativo, sintomo di quell'automatismo psichico condannato da tanta letteratura scientifica come una delle principali cause dei disturbi neuropsichici indotti dal cinema, si rovescia in un'accezione pienamente positiva e diventa una risorsa educativa: in una società moderna ed evoluta, sempre più dominata dall'imperativo dell'azione, l'esperienza cinematografica è un'enfasi del veder fare che corrisponde di fatto al fare stesso, considerato che stimola «la fantasia kinestetica [...] un grande fattore di persuasione perché [...] contiene in germe le azioni che attendono di realizzarsi». Al cinema, il pubblico più direttamente coinvolto nelle trasformazioni psicologiche della modernità (ossia i giovani e i lavoratori) vede incoraggiate e appagate quelle condizioni mentali ed epocali (egemonia dell'intuizione,

primato del dinamismo, della sintesi e dell'istinto, emarginazione dei fattori logico-discorsivi) che innervano la sua esperienza quotidiana.

5.4 Un món que s'adapta als nostres desitjos: el cinema i el mecanisme psíquic segons Hugo Münsterberg

Dins de la literatura mèdica i psicològica sobre el cinema en les dues primeres dècades del s. XX, té especial importància l'obra d'Hugo Münsterberg pel fet d'haver desenvolupat tota una monografia sobre el tema: *The Photoplay. A psychological study* (1916). El caràcter més o menys pioner del seu estudi i l'ambició de redactar-ne un volum sencer el fan un text reconegut en els estudis de cinema, és per exemple la primera teoria de la que parla Andrew al seu llibre *Las principales teorías cinematográficas*. Fins ara s'han citat alguns fragments del text i les idees de Münsterberg, però ara es volen destacar altres elements que tenen particular importància en el seu estudi i que es poden posar de costat amb les propostes d'Epstein.

Münsterberg s'interessa pel cinema perquè és «one of the strongest social energies of our time» (Münsterberg 1916, 215) i es pregunta per les causes i efectes d'aquesta influència. L'interès pel cinema és degut a la seva novetat, a ser un objecte d'estudi privilegiat ja que està prenent forma en aquell mateix moment:

Yes, it is a new art —and this is why it has such fascination for the psychologist who in a world of ready-made arts, each with a history of many centuries, suddenly finds a new form still undeveloped and hardly understood. For the first time the psychologist can observe the starting of an entirely new esthetic development, a new form of true beauty in the turmoil of a technical age, created by its very technique and yet more than any other art destined to overcome outer nature by the free and joyful play of the mind. (Münsterberg 1916, 232)

L'aproximació de Münsterberg és, com ell mateix diu, psicològica i estètica, dos camps que ell veu profundament lligats entre si:

We have at last reached the real problem of this little book. We want to study the right of the photoplay, hitherto ignored by aesthetics, to be classed as an art in itself under entirely new mental life conditions. What we need for this study is evidently, first, an insight into the means by which the moving pictures impress us and appeal to us. Not the physical means

and technical devices are in question, but the mental means. What psychological factors are involved when we watch the happenings on the screen? But secondly, we must ask what characterizes the independence of an art, what constitutes the conditions under which the works of a special art stand. The first inquiry is psychological, the second aesthetic; the two belong intimately together. (Münsterberg 1916, 39)

The Photoplay és un text molt interessant per aquesta recerca perquè en ell es poden trobar condensats i exposats en forma d'estudi extens, molts dels temes que s'han anat veient en el capítol anterior i en aquest. De vegades són qüestions de vocabulari i expressió, com la insistència en el caràcter encara per fer del cinema, la mirada oberta a com es desenvoluparà. En d'altres casos, són idees concretes que es poden posar en relació amb Epstein. Així la idea d'Epstein, una mica obscura, que al cinema les coses són realitat i símbol alhora, apareix en Münsterberg amb un exemple més clar:

Depth and movement alike come to us in the moving picture world, not as hard facts but as a mixture of fact and symbol. They are present and yet they are not in the things. We invest the impressions with them. The theater has both depth and motion, without any subjective help; the screen has them and yet lacks them. We see things distant and moving, but we furnish to them more than we receive; we create the depth and the continuity through our mental mechanism. (Münsterberg 1916, 71)

Com en molts altres casos, es tracta aquí d'una idea concreta que Epstein recull i porta cap a d'altres bandes. Aquesta contaminació de fet i símbol (de realitat i irrealitat) Epstein l'aplica a tots els elements de la pantalla i d'allò que s'hi representa.

Però la principal idea del llibre de Münsterberg i la que més interessa destacar ara és que el principal atractiu del cinema és que la seva forma s'ha desenvolupat de manera anàloga a com funciona la consciència. Münsterberg ho planteja en relació a l'espectador i no tant a la creació; Dudley Andrew (1993,43) resumeix aquesta característica de la següent manera (que es pot aplicar també a alguns aspectes d'Epstein, per exemple el caràcter de les «forces impersonals»):

Münsterberg estuvo siempre más preocupado con la parte del espectador, dentro del «arco de la comunicación», que con el lado de la realización cinematográfica. Es interesante que Münsterberg nunca haya considerado al director ni al guionista como un fuerza creativa.

Evidentemente, pensaba que las fuerzas impersonales de la tecnología y de la sociología operaban a través de los realizadores para hacer surgir las películas. Sobre qué operaban, con qué los realizadores hacían cine, era la preocupación principal y la inspiración inicial de Münsterberg: la mente del hombre. La primera parte de su libro desarrolla esta inspiración. Los cínicos podrían burlarse, porque sólo un filósofo idealista como Münsterberg podría concebir la mente como materia prima, pero él estaría presto a contraatacar con un impresionante despliegue de pruebas psicofisiológicas concretas.

Aquest resum serveix també per insistir en el caràcter psicofisiològic de la psicologia del moment. En les cites que s'han donat abans, pot semblar potser que Münsterberg cau de la banda de l'espectador psicològic i no fisiològic, que Berton identificava com dues figures històriques diferenciades. Però tant per a ell com per la seva època tots dos aspectes estan intrínsecament relacionats.

Al llarg del llibre s'estableix una equivalència directa entre el cinema i els mecanismes mentals; per aquest motiu estètica i psicologia estan indistricablement lligats.

But the richest source of the unique satisfaction in the photoplay is probably that esthetic feeling which is significant for the new art and which we have understood from its psychological conditions. The massive outer world has lost its weight, it has been freed from space, time, and causality, and it has been clothed in the forms of our own consciousness. The mind has triumphed over matter and the pictures roll on with the ease of musical tones. It is a superb enjoyment which no other art can furnish us. No wonder that temples for the new goddess are built in every little hamlet. (Münsterberg 1916, 220)

La pantalla ens mostra un món «vestit amb les formes de la nostra consciència.» Allò que es representa a la pantalla es fa no segons la realitat exterior, sinó segons la nostra relació psicològica amb la realitat exterior: «We recognized that in every case the objective world of outer events had been shaped and molded until it became adjusted to the subjective movements of the mind» (Münsterberg 1916, 135)

Els processos mentals d'atenció, memòria (que barreja temporalitats), imaginació i emoció (amb tots els seus components fisiològics i psicològics) són els que donen forma a l'estètica cinematogràfica:

The attention turns to detailed points in the outer world and ignores everything else: the photoplay is doing exactly this when in the close-up a detail is enlarged and everything else disappears. Memory breaks into present events by bringing up pictures of the past: the photoplay is doing this by its frequent cut-backs, when pictures of events long past flit between those of the present. The imagination anticipates the future or overcomes reality by fancies and dreams; the photoplay is doing all this more richly than any chance imagination would succeed in doing. But chiefly, through our division of interest our mind is drawn hither and thither. We think of events which run parallel in different places. The photoplay can show in intertwined scenes everything which our mind embraces. Events in three or four or five regions of the world can be woven together into one complex action. Finally, we saw that every shade of feeling and emotion which fills the spectator's mind can mold the scenes in the photoplay until they appear the embodiment of our feelings.

If this is the outcome of esthetic analysis on the one side, of psychological research on the other, we need only combine the results of both into a unified principle: the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion. (Münsterberg 1916, 172-173)

No només les idees expressades per Münsterberg són anàlogues a les d'Epstein, sinó també la manera d'expressar-les. Així Münsterberg (1916, 97) escriu que «past and future become intertwined with the present», igual com Epstein ([1927] 1974-1975c, 181) escriu a «Art d'événement» que «Les fragments de plusieurs passés viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est celle de l'esprit humain». La divisió entre normes del món exterior (físic) i del món interior (psicològic) també les remarquen constantment Münsterberg i Epstein. Així «the psychological laws for the association of ideas» (Münsterberg 1916, 97) i la «pensée-association» que deia Epstein. O el triomf sobre la causalitat que Münsterberg expressa comparant-ho amb un món sense resistència material on tot es pot barrejar (intervenint també la interrupció, un concepte que també utilitzava Epstein):

In an entirely different form this triumph over causality appears in the interruption of the events by pictures which belong to another series. We find this whenever the scene suddenly changes. The processes are not carried to their natural consequences. A movement is started, but before the cause brings its results another scene has taken its place. What this new scene brings may be an effect for which we saw no causes. But not only the processes are

interrupted. The intertwining of the scenes which we have traced in detail is itself such a contrast to causality. It is as if different objects could fill the same space at the same time. It is as if the resistance of the material world had disappeared and the substances could penetrate one another. In the interlacing of our ideas we experience this superiority to all physical laws. (...) A certain effect is prepared by a chain of causes and yet when the causal result is to appear the film is cut off. We have the causes without the effect. (Münsterberg 1916, 185)

La relació entre consciència i cinema és tal, que Münsterberg també arriba a donar un exemple cinematogràfic per aplicar a debats de psicologia contemporània. Com si una via d'investigació per conèixer la psicologia humana, o com a mínim un element de comparació possible, fos el cinema. Així escriu:

Psychologists are still debating whether the mind can ever devote itself to several groups of ideas at the same time. Some claim that any so-called division of attention is really a rapid alteration. Yet in any case subjectively we experience it as an actual division. Our mind is split and can be here and there apparently in one mental act. This inner division, this awareness of contrasting situations, this interchange of diverging experiences in the soul, can never be embodied except in the photoplay (Münsterberg 1916, 106)

No es pot deixar de recordar, en aquest sentit, que en Epstein el recurs de la sobreimpressió (que es pot entendre com una atenció a dues idees simultàniament) és força important a la seva filmografia, tot i no ser molt present als seus escrits. Sigui per evocar pensaments com a *Coeur fidèle* (1923) o *La glace à trois faces* (1927), o estats mentals alterats com a *La chute de la maison Usher* (1928) [fig. 13, del capítol 1], o, sense una justificació diegètica directa, en sobreposicions a lentes transicions entre plans [fig. 26].¹⁴

Un darrer aspecte a destacar de les idees de Münsterberg és el caràcter idealista de la seva estètica, com remarquen diferents autors com Andrew (1993, 48) o Schweinitz (2009). És a dir, com valora la unitat de l'obra d'art i la seva separació respecte la vida quotidiana –Schweinitz (2009: 79) parla d'una «aesthetics of isolation». Per exemple, Münsterberg (1916, 190) escriu:

14 Rae Beth Gordon (2014) proposa en un dels seus articles la mateixa relació que veu Münsterberg, posant de costat les foses encadenades de les pel·lícules de Méliès amb els discursos mèdics de l'època sobre la possibilitat de veure dues coses alhora i el caràcter patològic d'aquestes percepcions.

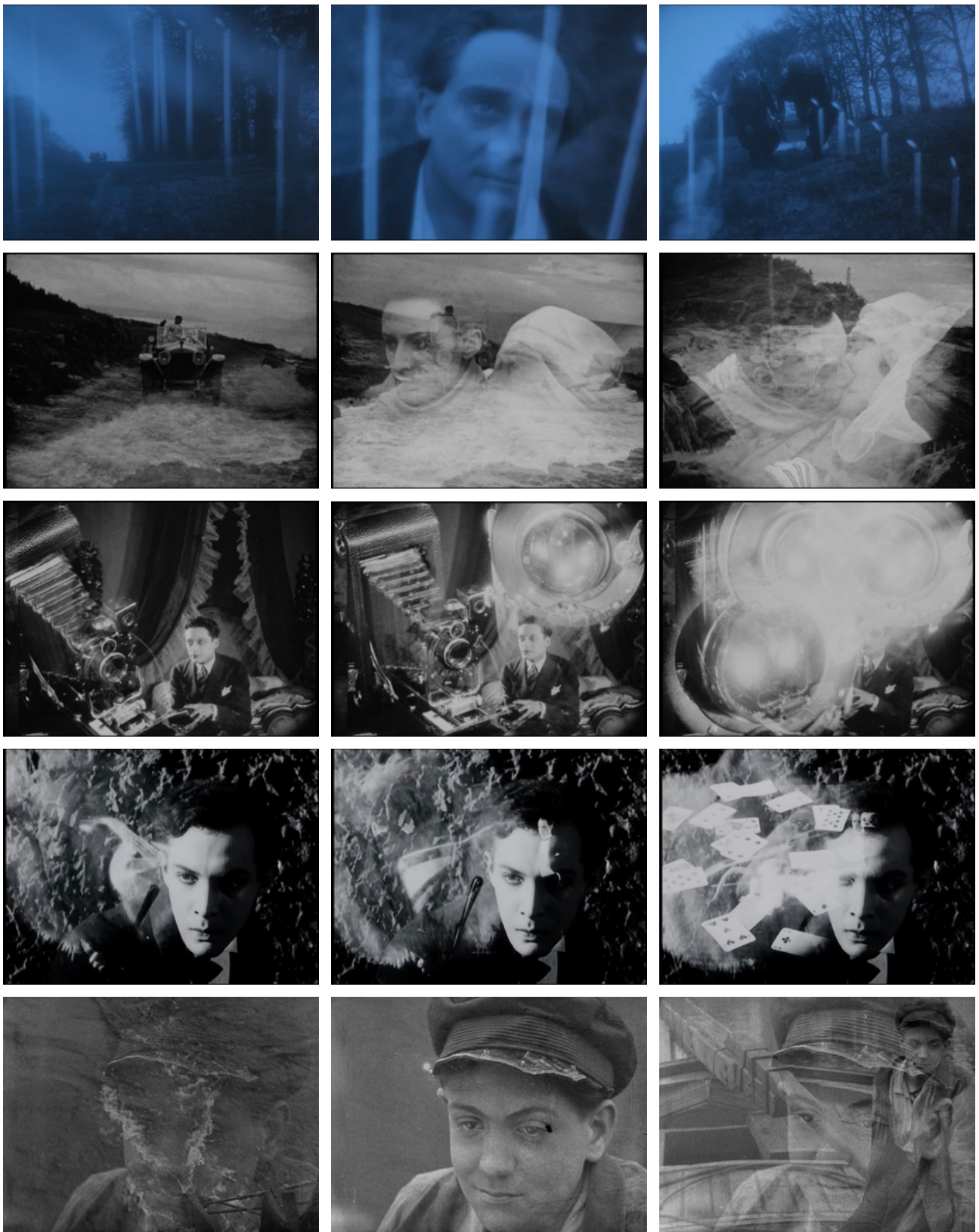


Figura 26. Sobreimpressions a diverses pel·lícules de Jean Epstein 2

Exemples de sobreimpressions a *La Chute de la Maison Usher* (1928) (fila 1), *Six et demi, onze* (1927) (files 2 i 3, amb sobreimpressions triples i quàdruples), *Le double amour* (1925) (fila 4) (també acumulatives) i *La belle nivernaise* (1923) (fila 5) (únic exemple aquí d'un ús com a transició; en general en Epstein la durada d'aquestes transicions és prou llarga per a permetre apreciar el moment de superposició quasi com una imatge en si mateixa).

The photoplay shows us a significant conflict of human actions in moving pictures which, freed from the physical forms of space, time, and causality, are adjusted to the free play of our mental experiences and which reach complete isolation from the practical world through the perfect unity of plot and pictorial appearance.

La primacia d'allò mental es podria entendre en aquest marc com oposició al món extern i mostra d'autonomia de l'art. Andrew (1993, 47) resumeix aquest caràcter escrivint: «El cine es el medio expresivo no del mundo, sino de la mente». I entre la paràfrasi i el desenvolupament Andrew (1993, 53-54) escriu:

El cine debe seguir a un mundo puramente mental, reemplazando las relaciones de apariencias del mundo con las relaciones mentales. El cine se diferencia del sueño principalmente en su condición de completo. Mientras el sueño puede despertar ciertas fantasías y emociones, dejándonos agitados y temblorosos al despertar, el film estético habrá de dispersar todas las energías que ha convocado. Tomará apariencias de la naturaleza, las reordenará a la luz de la mente y, al hacerlo, agitará nuestras emociones. Entonces anudará nítidamente esas apariencias, dándoles un orden final que afirma la prioridad de las leyes mentales sobre las experiencias caóticas y que al mismo tiempo completa la experiencia del espectador en tal forma que no le faltará nada. (...)

La unidad formal absoluta de la obra de arte asegura que nada de ella afectará directamente nuestra vida práctica. La experiencia queda encerrada en sí misma. (...) Los sentimientos que vemos en la pantalla, tiernos, violentos, eróticos, virtuosos... todos surgen de un sistema interconectado que termina cuando el film termina. Esos sentimientos nos conmueven durante la proyección, pero la unidad del film nos permite contemplarlos desapasionadamente cuando somos conducidos de vuelta a los ruidos callejeros fuera de la sala.

Tot i que aquesta interpretació potser destaca massa l'isolament idealista (abans s'ha vist com Münsterberg també parla d'efectes socials), pot servir per assenyalar un caràcter diferent de les idees d'Epstein. En la lectura i interpretació que se n'ha fet al primer capítol, per a Epstein un aspecte important del cinema és el sentiment que aporta al món i que l'espectador se'n duu més enllà de la sala de cine. El cinema no funciona com un espai autònom de l'art, sinó com un espai on alterar la subjectivitat i el pensament (en els aforismes d'Epstein «no un art, sinó millor»).

Al marge de *The Photoplay* és interessant destacar la importància de Münsterberg en el camp de la psicotècnica. Jörg Scheweinitz (2009, 81-82) explica que:

Münsterberg is mostly remembered as one of the founders of applied psychology (...). He explicitly called the field of applied psychology in which he worked *Psychotechnik* ('psychotechnics'). In his view, psychotechnics is not identical to applied psychology, but a sub-area of it, and it deals with the development of practical advice for everyday modern life on the basis of psychological knowledge. (...)

For example, Münsterberg developed psychological principles for the establishment of truth in trials (thus he is called the father of the concept of the lie detector). He drafted assessment tests for vocational selection, such as switchboard operators at American Bell or drivers in New York's public traffic. The latter is particularly interesting in our context, because it involved a driving simulator for measuring the reaction time of the candidates that was based on a film apparatus.

Aquest apunt, tot i que no relacionat textualment amb *The Photoplay*, ens porta al marc del test i les proves (fins i tot amb un «detector de mentides», que Epstein no deixa d'invocar quan parla de la capacitat analítica del cinema), que ha anat sortint de manera esparsa i sobre el que es tornarà a parlar en la següent secció.

6. El cinema i les experiències modernes: Simmel i Benjamin

S'han situat les idees d'Epstein principalment en relació a contextos anteriors a la seva escriptura. En aquest cas es tractarà de mostrar un context contemporani amb el que es poden relacionar. No es tracta de dir que hi ha una influència directa, sinó de veure com es desenvolupen idees similars en altres contextos. La lectura de l'època que fa Epstein es pot posar en relació amb la dels estudis sobre cinema de Walter Benjamin (1892-1940) i també amb l'obra anterior del sociòleg Georg Simmel (1858-1918), a qui Benjamin havia llegit. En part es tria aquest exemple precisament per aquesta petita genealogia de idees que també serveix de comparació amb Epstein; per arribar a les idees de Benjamin sobre el cinema als anys 30 és interessant passar per les anàlisis sociològiques de Simmel anteriors. Per relacionar Epstein amb teòrics contemporanis es podrien triar altres exemples com els de Balázs o Vertov (sobre els que es parlarà breument al final d'aquest capítol i que, de fet, tant per escriure monografies sobre el cinema el primer, com per relacionar-se molt amb la seva pròpia pràctica cinematogràfica el segon, són molt més teòrics que Benjamin, que només li ha dedicat alguns texts breus al cinema); però la influència d'una lectura nerviosa de l'espectador i del cinema és particularment present en Benjamin. Així mateix plantejar un cas concret, més que múltiples, segueix incidint en la línia de recerca d'atenció concreta i detallada a fonts particulars.

6.1 Simmel: característiques psicològiques de la ciutat i la sociologia dels sentits

L'obra de Simmel és molt àmplia, la part que interessa remarcar aquí són alguns pensaments al voltant de les noves formes de la vida moderna, en particular a les grans ciutats. Una força i característica essencial de la vida contemporània és, per a Simmel, l'economia monetària. Els diners es presenten com un denominador comú per a quasi totes les situacions i coses, prenent establir una xarxa de relacions objectives («el valor de cambio que nivela toda cualidad y toda peculiaridad sobre la base de la pregunta por el mero cuánto» [Simmel (1903) 2001, 378]). L'economia monetària l'entén Simmel com una ramificació de la racionalitat o l'enteniment pur, desproveïts d'individualitats, particularitats o subjectivitat:

Economía monetaria y dominio del entendimiento están en la más profunda conexión. Les es común la pura objetividad en el trato con hombres y cosas, en el que se empareja a menudo una justicia formal con una dureza despiadada. El hombre puramente racional es indiferente frente a todo lo auténticamente individual, pues a partir de esto resultan relaciones y reacciones que no se agotan con el entendimiento lógico (precisamente como en

el principio del dinero no se presenta la individualidad de los fenómenos). (Simmel (1903) 2001, 378)

Simmel detecta conseqüències i símptomes («característiques psicològiques», com diu en diversos escrits) d'aquesta primacia en aspectes quotidians o aparentment banals de la vida urbana.

Al seu assaig «Las grandes urbes y la vida del espíritu» (1903) diu que el tipus de subjecte que promouen les grans ciutats té un fonament psicològic:

El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el *acrecentamiento de la vida nerviosa*, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas. (Simmel (1903) 2001, 376)

La lectura de Simmel es situa, doncs, en tot aquest camp ampli que ja s'ha vist sobre el nerviosisme de la vida moderna, conseqüència d'un excés d'estímuls que sol·liciten un gran consum d'energia o consciència. La primacia de la racionalitat o de l'enteniment la veu Simmel com una conseqüència d'aquesta demanda, a la qual no es pot fer front des de la sensibilitat. La racionalitat al nivell individual seria una mena d'escut, una mesura defensiva «de la vida subjectiva frente a la violencia de la gran ciudad» (Simmel (1903) 2001, 378):

De este modo, el tipo del urbanita (que, naturalmente, se ve afectado por cientos de modificaciones individuales) se crea un órgano de defensa frente al desarraigo con el que le amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo: en lugar de con el sentimiento, reacciona frente a éstas en lo esencial con el entendimiento, para el cual, el *acrecentamiento de la consciencia*, al igual que produjo la misma causa, procura la prerrogativa anímica. (Simmel (1903) 2001, 377)

Un altre símptoma, el veu Simmel en els estils estètics de l'època. Al text «Estética sociológica» de 1896 diu que l'interès d'aleshores per estils allunyats en l'espai o el temps són una expressió de la «por al contacte» característica de l'època que fa voler mantenir les coses a distància, en una llunyania. Els diners, evidentment, serien un instrument precís per mantenir els objectes a distància, ja que no apreciaríem l'objecte en sí, sinó a través de la mediació del seu valor econòmic. Parlant de l'estètica i de manera molt interessant, perquè complica una mica més aquest argument des del punt de vista d'avui en dia, no només veu això en aquests tendències cap a referents llunyans (com

podria ser, potser, l'orientalisme o el medievalisme) sinó també en el gust de l'època per l'aforisme, el fragment i l'al·lusió (un gust que també existeix en el nostre món actual). Aquest interès en mantenir a distància s'entén en una dinàmica energètica, ja que demana «a las debilitadas sensibilidades sólo una cómoda estimulación»:

Todas estas formas, que moran en todas las artes, nos sitúan en una distancia frente al todo y la plenitud de las cosas éstas nos hablan «como desde la lejanía», la realidad no se da en ellas con exacta seguridad, sino con puntas de los dedos inmediatamente retrotraídas. (...) Es el fenómeno patológico del «miedo al contacto», fenómeno del que con esta se ha convertido en endémico un grado más bajo: el temor a llegar a un contacto excesivamente próximo con los objetos es un resultado de la hiperestesia para la que todo contacto inmediato y enérgico es un dolor. (Simmel [1896] 2001, 342)

De fet, Simmel veu l'època com una oscil·lació entre punts extrems de proximitat i distància, entre naturalisme i simbolisme en literatura o entre el socialisme i Nietzsche, escriu (Simmel [1896] 2001, 346). Una tendència que sembla només deixar espai per a la insensibilitat o la hipersensibilitat. Cada un exacerbaria l'altre ja que el refugi en la distància provoca també que, quan ens hi hem d'enfrontar, siguem més sensibles «frente a los *shocks* y las confusiones que nos llegan de la cercanía y del contacto inmediato de los hombres y de las cosas» (Simmel [1896] 2001, 344). Quan hi ha elements propers, com era en el camp literari el naturalisme, diu Simmel ([1896] 2001, 343) que «las sensibilidades afinadas ya no pudieron soportar su contacto y retrocedieron espantadas, como si hubieran cogido carbones ardientes.»

Per últim, interessa destacar l'interès, secundari però important, de Simmel per a les qüestions perceptives. Així en un dels seus grans escrits (el llibre, *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*, 1908) un dels apartats es titula «Digresión sobre la sociología de los sentidos.» Els sentits es descriuen com actuant en una doble direcció: «Penetran en el sujeto en la forma de sentimiento y estado de ánimo, pero conducen hacia el objeto en la forma de conocimiento» (Simmel [1908] 2014, 622) L'exemple més clar d'això, diu Simmel, és quan escoltem a algú parlar; la veu ens produeix un efecte atractiu o repulsiu independentment del que diu i, d'altra banda, allò que diu ens permet conèixer-lo.

Simmel escriu reflexions molt interessants sobre la importància de la mirada, principalment de la cara a cara:

Acaso sea ésta la relación mutua más inmediata y más pura que exista. Todos los demás hilos sociológicos suelen poseer un contenido objetivo y engendrar una forma objetiva. (...) Pero la vivísima acción recíproca en que entran los hombres al mirarse cara a cara, no cristaliza en productos objetivos de ningún género; la unidad, que crea entre ellos, permanece toda en el proceso mismo, sumida en la función. (Simmel [1908] 2014, 623)

També reflexiona sobre el coneixement primari que ens arriba del rostre del altres; no un coneixement absolut, ni que hagi de ser real, però sí com un intercanvi immediat i primari —«la manera como su cara lo revela, desde luego, a nuestra mirada»—, que ens remet a la idea de «coneixement per amor» o «per sentiment» d'Epstein.

La vista li sembla un òrgan especialment característic de la vida urbana moderna. Els mitjans de transport, per exemple, provoquen una situació inèdita fins aleshores al seu parer:

Antes de que en el siglo XIX surgiesen los ómnibus, ferrocarriles y tranvías, los hombres no se hallaban nunca en la situación de estar mirándose mutuamente, minutos y horas, sin hablar. Las comunicaciones modernas hacen que la mayor parte de las relaciones sensibles entabladas entre los hombres queden confiadas, cada vez en mayor escala, exclusivamente al sentido de la vista y, por tanto, los sentimientos sociológicos generales tienen que basarse en fundamentos muy distintos. El hecho antes mencionado de que el hombre únicamente visto era más enigmático que el hombre oído, contribuye, seguramente, al carácter problemático que aqueja al sentimiento moderno de la vida, contribuye a la desorientación de la vida general, a la sensación de aislamiento y de que estamos rodeados por todas partes de puertas cerradas. (Simmel [1908] 2014, 626)

Simmel compara la oïda i la vista de diverses maneres. La oïda seria un òrgan egoista perquè pren sense donar, mentre que en la vista (com en la situació cara a cara) seria més comú no poder prendre (veure) sense donar (ser vist). També destaca com allò audible és infable (desapareix en el moment de ser audible) i allò visible molt més donat a la permanència (així per exemple, el rostre d'algú es manté estable en una conversa, mentre que allò que diu varia enormement). Per últim fa una observació interessant d'extrapolar al cinema, quan afirma que allò propi del so és que poden existir molts oïents, mentre que que moltes persones tinguin la mateixa impressió visual és molt menys comú. El públic d'un concert i el públic d'un museu, diu Simmel, produeixen unitats molt diferents. Per aquest motiu que algun element produeixi la mateixa impressió visual en un conjunt

(com el cel o el sol, segons exemplifica) és excepcional i per això s'ha utilitzat en el context religiós. Simmel no estableix aquesta comparació però és evident que el cinema seria, en aquest esquema, un cas excepcional de producció d'una mateixa impressió visual en un conjunt alhora real (la sala de cinema) i imaginari (la mateixa pel·lícula sent exhibida en diferents sales).

En aquesta digressió sobre la sociologia dels sentits Simmel insisteix, com ja s'ha vist en els altres texts, en el caràcter històric i variable de la percepció. Així escriu:

Hay un hecho que tiene una gran importancia, no suficientemente observada hasta ahora, para la cultura social: que a medida que se afina la civilización decrece la agudeza perceptiva de los sentidos, al paso que aumenta la sensibilidad para lo agradable o desagradable de la impresión. (Simmel [1908] 2014, 631)

Aquesta idea, que seria anàloga a la reflexió d'Epstein sobre el tancar-se de l'angle perceptiu acompanyat d'una major profunditat (que es veia a la secció «d. Patològic i normal» del capítol 1 apartat «2.2.2. Els canvis històrics i la relació amb els règims de consciència»), la segueix Simmel caracteritzant-la com una manera d'individualització i aïllament de la persona moderna a qui cada cop més coses li semblen desagradables i les rebutja. Un exemple clar d'això seria la pèrdua d'importància de l'olfacte per a qui viu en una ciutat i com la percepció d'olors desagradables accentua el seu efecte.

Les característiques que s'han destacat de Simmel (que són només unes pinzellades, dins de la seva àmplia obra) es poden posar clarament en relació amb les idees d'Epstein dels anys 20 sobre la societat contemporània. La importància de la demanda nerviosa urbana, l'oscil·lació entre la distància i la proximitat (l'anestèsia o la hiperestèsia) i la variabilitat històrica de la percepció són idees que es poden aplicar a entendre què es pot veure en el cinema com a un nou mitjà. Al següent apartat es veurà com, a la dècada dels 30, Walter Benjamin recull algunes d'aquestes preocupacions i ja situa el cinema dins aquest camp de forces.

Abans d'entrar en les idees de Benjamin, pot ser interessant aturar-se un moment en un tipus de pel·lícula del cinema dels primers temps i en la funció que es pot entendre que compleix. Es tracta de les anomenades *rube films*, que es podria traduir com a pel·lícules pallusses, que es burlen d'un personatge que no sap comportar-se correctament al cinema perquè confon realitat i representació. Sobre aquestes pel·lícules escriuen Elsaesser i Hagener (2015, 150):

A partir de este tipo de películas y de otras similares, algunos estudiosos del cine de los orígenes han sacado la conclusión de que ir al cine representaba una especie de ocasión educativa para las masas urbanas, ya que les planteaba una situación en la que había que aprender la distancia real y la imaginaria (respecto a la pantalla, a otras personas, a los objetos, a los hechos), algo que era fundamental para la interacción social en una metrópolis: los desplazamientos en masa, la velocidad, el anonimato, la cadena de montaje y las propias dimensiones espaciales de las grandes ciudades demandaban una especial atención al cuerpo (propio y de los demás) en relación con la distancia y la cercanía. Los entornos urbanos favorecen los sentidos que se ocupan de la distancia, como la vista y el oído, más que los que crean la proximidad física, como el olfato o el tacto, y el cine, el medio más directamente interdependiente con la ciudad, participó de este régimen disciplinario: ridiculizaba al «palurdo» que reaccionaba a las películas de forma instintiva y, al ver una pelea o a una mujer que se desnudaba, deseaba el contacto físico y corporal para mostrar al espectador el comportamiento correcto, que consistía precisamente en fijar el acto distanciador de mirar (y, en menor medida, el de escuchar).

Si interessa destacar aquesta interpretació és perquè es relaciona amb les idees que s'han vist de Simmel i perquè planteja la idea del cinema com un entrenament o educació en uns termes disciplinaris respecte la societat contemporània. En aquest sentit, pot servir per afegir una altra connotació a la idea d'entrenament o educació que es veia en Epstein i que també pot tenir aquest caràcter disciplinari –i no forçosament alliberador com es podia entendre del seu plantejament.

Elsaesser ha dedicat un article a aquestes pel·lícules plantejant-les dins de la pregunta per «the cinema's social –or should I say, ethnographic-anthropological– function within the history of modernity and its multitudes» (Elsaesser 2006, 205). Les funcions socials del cinema també és una característica que Epstein destaca –i seguirà destacant als anys 40– i que es veurà en Benjamin tot seguit. Però és interessant aturar-se en com ho descriu Elsaesser perquè pot servir per entendre l'explicació d'Epstein de l'experiència cinematogràfica com a hàptica i sensorial, com una mena de recreació sublimada de les activitats prohibides (al cinema i a la ciutat, segons Simmel). Si aquestes pel·lícules mostren «a member of the cinema audience, who does not seem to know that film images are representations to be looked at rather than objects to be touched and handled or scenes to be entered and immersed in» (Elsaesser 2006, 211), l'espectador que es descriu a *Bonjour cinéma* sap això i no obstant voldria no saber-ho o gaudeix de creure que pot oblidar-ho. Elsaesser (2006, 213) escriu (i referencia a Norbert Elias, en una referència semblant a la que s'ha vist a la

introducció de la tesi):

Do these films construct their meta-level of self-reference, in order to «discipline» their audience? Not by showing them how not to behave, i.e. by way of negative example, shaming and proscription, but rather, by a more subtle process of internalized self-censorship? Do the Rube films not discipline their audience by allowing them to enjoy their own superior form of spectatorship, even if that superiority is achieved at the price of self-censorship and self-restraint? (...) In the cinema –as elsewhere in the new world of display and self-display– the rule is «you may look but don't touch.» This makes possible an additional dimension of the genre, in which the cinema colludes with the civilization process as conceived by Norbert Elias (or Pierre Bourdieu) according to whom the shift of bodily orientation from the proximity sense of touch to the distance-and-proximity regulating sense of sight constitutes a quantum leap in human evolution. What, however, characterizes the cinema would be that it supports but also exacerbates this quantum leap, by «performing» the kind of cognitive-sensory double-bind which is usually associated with the commodity fetishism inculcated by the shop window display, that also says: «look, don't touch,» in order to resolve the conflict by relieving the eye with the promise of possession (the plenitude of touch) through purchase. In the cinema, by contrast, the same scene of desire and discipline is staged as a form of traumatization of both touch and sight, both senses at once over-stimulated and censored, seduced and chastised, obsessively and systematically tied to the kinds of delays and deferrals we associate with narrative.

Els termes de distància i proximitat, de la vista i oïda i els altres sentits, etc. de Simmel es poden veure, sumant les reflexions d'Elias i la idea del fetitxisme de la mercaderia, com molt relacionats amb el cinema. La figura que descriu Epstein es podria dir que estaria, en aquesta xarxa discursiva, complint la disciplina i representant en certa manera el seu caràcter al màxim, ja que experimenta les sensacions tàctils sense deixar-les anar de manera incorrecta.

6.2 Benjamin: els entrenaments de la tècnica

Entre els nombrosos escrits de Walter Benjamin es troben tant alguns dedicats explícitament al cinema, com el seu cèlebre assaig «L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica», com diverses referències puntuals al tractar altres temes, com per exemple al seu assaig «Kafka, en el décimo aniversario de su muerte» (tots aquests textos es poden trobar en castellà en l'edició que vaig

curar per a l'editorial Abada [Benjamin 2017]). Les seves reflexions sobre el cinema s'han de situar dins el context de la seva obra i en particular en relació a la qüestió de la tècnica, que Benjamin veu com el gran canvi del s. XIX que porta a noves formes socials, urbanes, perceptives i destructives. Les tècniques de construcció (ferro i vidre), de producció i exposició de mercaderies, etc i la seva recepció cultural és, a grans trets, el tema del seu gran estudi inacabat *L'obra dels passatges*, que es centra, segons una expressió de Benjamin mateix, en París com a capital del segle. És en aquest segle on Benjamin busca les formes primerenques del que serà el s. XX amb la intenció d'utilitzar-les per il·luminar la situació actual.

La situació històrica que viu Benjamin es la que està entre dues guerres, la 1a Guerra Mundial que, com diu a «Experiencia y pobreza» ([1933] 2017), desmenteix tota experiència anterior i la 2a Guerra Mundial que s'apropa i de la que viu les conseqüències. La 1a Guerra Mundial ha demostrat què pot ser la destrucció a escala de la nova tècnica. Al text «Al planetario» –el darrer text del seu llibre, a mig camí entre la literatura i l'assaig, *Calle de dirección única*– descriu quina ha estat aquesta destrucció:

Masas humanas, gases y fuerzas eléctricas fueron arrojados sobre el mundo; torrentes de altas frecuencias recorrieron raudos el paisaje; nuevos astros se mostraron en el cielo; el espacio aéreo y las profundidades submarinas iban bramando con los propulsores, y por doquier enterraban a las víctimas en la madre tierra. Este gran galanteo con el cosmos tuvo lugar así, por vez primera, a escala planetaria, y además en el espíritu de la técnica. Mas como el incesante afán de lucro propio de la clase dominante proyectaba expiar precisamente en ella su voluntad, la técnica traicionó a la humanidad, transformando su tálamo en un gran mar de sangre. (Benjamin [1928] 2017a, 302)

Davant d'aquests perills, l'horitzó de Benjamin és plantejar com controlar la tècnica i utilitzar-la per a produir un canvi social que faci un món més just. En aquesta lluita entre forces conservadores i revolucionàries és on situarà el cinema, que té una funció d'entrenament i exercici:

Frente a esta segunda naturaleza, el hombre, que ciertamente la ha inventado pero que hace mucho tiempo que ya no la domina, no tiene otro remedio que someterse a un aprendizaje, como lo hacía ante la primera. Y al servicio de dicho aprendizaje encontramos al arte nuevamente, muy especialmente con el cine. El cine sirve al hombre de ejercicio en las nuevas apercepciones y reacciones que vienen condicionadas por el trato frente a un aparato

estructural cuyo papel en su vida se acrecienta casi diariamente. (Benjamin [1936] 2008, 21)¹⁵

Benjamin parla de «nuevas apercepciones», ja que de la mateixa manera que Simmel, veu la percepció com a variable històricament:

Dentro de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia de los colectivos históricos cambia también su percepción. El modo y manera en que la percepción humana se organiza —el medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado. (Benjamin [1936] 2017, 71)

La famosa decadència de l'aura de les obres d'art que detecta i l'interès en allò igual («la sensibilidad para lo homogéneo en el mundo») serien exemples d'aquestes noves formes perceptives condicionades històricament.

Les altres característiques perceptives noves que es desprenen dels seus escrits són el *shock*, la distracció i el component tàctil. El *shock* com un estímul fort i inesperat el veu, com Simmel, inherent a les grans ciutats i també en les formes del treball (en aquest cas no tant per inesperat com per basar-se en una desconexió del procés sencer; en la cadena de muntatge cada peça apareixeria com un petit *shock*, desproveïda de sentit i continuïtat, i independentment del control o voluntat del treballador, i destinada a ser muntada amb una altra). El cinema compliria una funció d'entrenament en aquesta direcció. Així ho escriu a «Sobre algunos motivos en Baudelaire»

La técnica sometió al sensorio humano a un entrenamiento de índole compleja, y así llegó el día en el que el cine correspondió a una nueva y más que urgente necesidad de estímulos. En el cine, en efecto, la percepción al modo de los shocks cobra validez en calidad de principio formal. Lo que en la cadena de montaje conforma el ritmo de la producción es lo que en el cine fundamenta el ritmo propio de la recepción. (Benjamin [1939] 2008, 234)

La percepció distreta és una percepció perifèrica o múltiple, que s'oposa a l'habitual de l'obra d'art

15 Veure també l'anotació de la *Obra de los pasajes* que diu

Cine como despliegue ⟨¿consecuencia?⟩ de las distintas formas perceptivas, los tempos y los ritmos preformados actualmente a través de nuestras máquinas, de manera que todos los problemas del arte actual hallan formulación definitiva sola y únicamente en relación al cine. ■ Precursores ■ [K 3, 3] (Benjamin [1927-40] 2017, 172)

que seria la concentració. Benjamin descriu la concentració com un submergir-se dins la imatge i la distracció com un envoltar la imatge per part de l'espectador:

La distracción y la concentración se hallan en una oposición que puede formularse así: el que se concentra ante la obra de arte se hunde en ella; entra en esta obra como lo que cuenta la leyenda china del pintor que contempla su cuadro terminado. La masa distraída, por su parte, hunde la obra de arte en ella; la envuelve con los golpes de sus olas, la abraza con su marea. Donde más sensible se hace esto es con los edificios. La arquitectura fue siempre un prototipo de obra de arte cuya recepción tiene lugar en la distracción y por medio del colectivo. (Benjamin [1935-36] 2017, 121)

La capacitat de desenvolupar tasques en la distracció (coneix millor i s'acostuma més a la forma moderna d'un garatge qui ho fa distret mentre arregla el seu cotxe que l'historiador de l'art, diu Benjamin [(1935-36) 2017, 137]) seria també una de les noves demandes històriques a les quals el cinema contribueix.

Per últim, Benjamin destaca el component tàctil de la percepció moderna. Com les qüestions perceptives no es resolen a distància (la contemplació, de nou) sinó de manera propera i corporal (com en el tacte). Que la dominant tàctil s'imposi a la òptica, sigui en les avantguardes (com el dadaisme que vol convertir l'obra d'art en projectil [Benjamin (1936) 2017, 107]) com en el cinema, li sembla una característica fonamental de l'època actual. Si es torna a la reflexió de Simmel que refusava tant el mantenir a distància com l'aproximar excessiu, es podria dir que o bé per a Benjamin la qüestió és diferent de per sí o bé la situació històrica ha canviat prou (i era el «mantenir a distància» el que Simmel veia com propi de l'economia monetària) i el fa decantar-se cap a un dels dos factors. Tots dos coincidirien, això sí, en situar en paral·lel el cinema amb una època dominada per l'estranyament i les relacions mediades:

En la era del máximo extrañamiento entre los seres humanos, y de las relaciones infinitamente mediadas, que ya son las únicas que hay, se inventaron el cine y el gramófono. En el cine, el ser humano no reconoce lo que es su propio paso; en el gramófono, tampoco reconoce su voz, como se ha demostrado experimentalmente. (Benjamin [1934] 2017, 233-234)

Aquesta citació interessa no només per la relació entre Simmel i Benjamin, sinó també, és evident,

per posar-la de costat amb el motiu recurrent d'Epstein de l'espectador que es veu a sí mateix a la pantalla. Epstein també destacava l'estranyesa davant la pròpia imatge i la convertia en una mena de revelació, com a mínim de la possibilitat de no ser el que un pensa que és.

El cinema el veu Benjamin com un mecanisme d'entrenament en les tasques mencionades i en d'altres. Faria la funció que en aquesta citació atribueix a l'impressionisme

La visión cotidiana de una multitud en movimiento supondría quizás un espectáculo al que la vista tuvo que adaptarse. Si esto se quiere aceptar como conjetura, no parece imposible suponer que, tras haber cumplido esta tarea, no habría recibido mal las ocasiones de confirmarse en posesión de aquella nueva adquisición. El procedimiento de la pintura impresionista, que embolsa la imagen en el tumulto de las manchas de color, sería entonces reflejo de experiencias que a la vista del habitante de la metrópoli se han hecho corrientes. Un cuadro como «La catedral de Chartres» de Monet, que es, por así decir, como una especie de hormiguero de piedras, podría ilustrar tal suposición. (Benjamin [1939] 2008, 231 n.VI)

El cinema compliria aquesta funció d'entrenament i prova d'aquestes habilitats noves, però, i això és fonamental, no ho faria a la mateixa escala que la pintura sinó a la seva pròpia, que és la de la tècnica i la massa. Aquestes idees interessen aquí perquè es poden posar en relació amb les idees d'Epstein sobre el cinema com un entrenament o educació de l'espectador i la seva capacitat de treballar a un nivell corporal com el de la percepció tàctil.

Un aspecte molt interessant de les reflexions de Benjamin sobre el cinema és com el posa en relació amb les formes del treball, en concret a partir de la idea del test o la prova. De nou es tracta de com la tècnica ha modificat un element, en aquest cas el treball:

El proceso de trabajo, particularmente desde que lo normalizó el trabajo en cadena, somete cada día a innumerables personas a una prueba mecanizada. Estas pruebas se pasan de tapadillo: quien no las supera es excluido del proceso de trabajo. Pero también se pasan abiertamente: en los institutos para la cualificación profesional. (Benjamin [1936] 2017, 87-88)

El test es veu en els escrits de Benjamin com un element essencial de l'entramat social

contemporani. Les proves esportives en serien un altre exemple; particularment en el fenomen, encara nou quan Benjamin escriu, de competir contra el rellotge i els rècords, més que contra els altres (Benjamin [1935-36] 2017, 116-117).

El cinema redunda en aquest mecanisme de la prova. Qui actua en una pel·lícula, diu Benjamin, ho fa davant un «gremi d'especialistes» (operador, director, director de fotografia, etc.) i davant d'uns aparells (la càmera i el micròfon) testant la seva capacitat d'aparèixer en pantalla (la seva fotogènia, es podria dir, en un sentit completament aliè al glamur que s'associa a aquesta paraula). La capacitat de ser exposable seria la prova a la que sotmet el cinema a qui filma (en una formulació que recorda al caràcter analític que Epstein associava al cinema i a la seva capacitat, lligada amb el mètode gràfic, de mesurar-nos):

Es necesario enfatizar del modo más vigoroso que el cine, al convertir la exponibilidad en el objeto más importante de la prueba, mide todo el ámbito de los modos de comportamiento humano en un aparato exactamente del mismo modo que ocurre con el rendimiento del trabajo del trabajador industrial en las fábricas. (Benjamin [1935-36] 2017, 135).

Benjamin emfasitza aquest aspecte perquè li sembla que el cinema és dels pocs llocs on aquesta experiència es pot fer visible per a molta gent, aconseguint prendre consciència de la seva existència. No només es faria exposable la prova, sinó que també pot esdevenir exemple per al gran públic d'un utilitzar els aparells en benefici propi

Actuar a la luz de las lámparas de Júpiter y al mismo tiempo satisfacer las condiciones del micrófono es una exigencia de primer nivel. Estar a su altura significa conservar la humanidad de uno ante el aparato. El interés de esta actuación es enorme. Pues ante un aparato es ante lo que la gran mayoría de los habitantes de las ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante la jornada de trabajo. Por la tarde las mismas masas llenan los cines para vivenciar cómo el actor cinematográfico se toma la revancha por ellas al no sólo afirmar su humanidad (o lo que a ellas tal les parece) frente al aparato, sino al hacerlo útil para su propio triunfo. (Benjamin [1936] 2017, 88)

Aquesta idea del rodatge com una mena de prova (la fig. 27 mostra un acudit gràfic que es pot relacionar amb la por davant aquesta situació), ens remet a la descripció d'Epstein de la sala de cinema com un espai on té lloc un experiment amb les capacitats de l'espectador, així com a les dels



An impression of our artist on be ng filmed.

Figura 27. Acudit gràfic sobre els intèrprets en un rodatge

Acudit sobre la situació de l'interpret en un rodatge cinematogràfic –el fet d'actuar davant els aparells, del qual parla Benjamin– publicat al *Pathé Cinema Journal* del 13 de desembre de 1913, inclòs a l'antologia de Stephen Bottomore: *I Want to See This Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies* (1995).

estudis mèdics que s'han vist en aquest mateix capítol. De fet, en una de les notes preparatòries per a l'assaig sobre «L'obra d'art...», Benjamin també posava el focus en l'espectador com a subjecte d'un test:

Lo que se pone a prueba no es sólo un comportamiento determinado de la persona del experimento (el actor) en la imagen, sino que también se examina la capacidad del espectador para entender. Podemos suponer sin problemas que las nuevas y múltiples exigencias que el cine le plantea a la comprensión de la gente tienen también su parte en la demanda de cine. (Benjamin [1935-36] 2017, 131-132)

I en un dels escrits que va escriure a la seva tornada d'un viatge a la Unió Soviètica, destacava com allà s'estava plantejant fundar un «Instituto para el Estudio del Espectador que investigue experimental y teóricamente las reacciones del público» (Benjamin [1927] 2017, 311).

Aquesta qüestió del test està apareixent en diversos contextos d'aquesta recerca i és interessant tant en relació al cinema, com en un context més ampli de les relacions entre tecnologia i societat. Aplicar-la al cinema és interessant perquè desplaça com s'entén, proposant una capa que no té a veure amb l'estil o el contingut de les pel·lícules. Que la sala de cinema sigui el lloc d'un test o que moltes filmacions ho siguin (i no només les científiques) és una descripció a primera vista estranya, però que s'entén si es posa el cinema al costat dels imaginaris de la fisiologia o les naixents ciències del treball. Si el doctor Toulouse mesurava la respiració dels espectadors, Epstein o Benjamin agafarien aquesta disposició i la traslladen a d'altres tipus d'efectes –enfrontar-se a la tècnica, entrenar-se en noves percepcions, etc. L'imaginari del test és un dels marcs mentals des d'on pensen el cinema.

També, en aquest cas es podria parlar-ne com un motiu que es pot anar identificant de manera repetida en la història del cinema o en la recepció de noves tecnologies (com ho era aleshores el cinema). Pel que fa al cinema, Hal Foster (2010) ha escrit un article molt interessant on posa en relació algunes de les reflexions de Benjamin que s'han vist amb el projecte cinematogràfic dels *Screen Tests* d'Andy Warhol. Aquests eren filmacions que es feien de manera prou quotidiana a la Factory entre els anys 1964–1967. Bàsicament consistien en un filmar tot un roll de pel·lícula de 16mm (100 metres de pel·lícula que a 24 imatges per segon durava 3 minuts) com una mena de retrat d'algú, que no tenia cap tipus d'instrucció sobre com comportar-se i que es trobava amb la situació de passar aquest temps sota la mirada de la càmera. La pel·lícula revelada es projectava

després, a festes o concerts, en la seva totalitat però a una velocitat més lenta (de 16 o 18 fps) que allargava la duració a uns quatre minuts (sobre els *Screen Tests* el llibre de referència és el de Callie Angell [2006]). Foster, que relaciona aquestes filmacions amb tota la fascinació de Warhol per les màquines i per iconografies com les de les fotografies policials, els descriu de la següent manera:

Of course, they are not screen tests at all –none was a proper audition for a scripted movie– but they were test nonetheless. Indeed, without ulterior motive, they were pure tests of the capacity of the filmed subject to confront a camera, hold a pose, present an image, and sustain the performance for the duration of the shooting (Foster 2010, 39)

And, for the most part, the viewer has little choice but to associate, sadistically, with this machine vision or to identify, masochistically, with the filmed subject under its power –at times the latter seems almost the only common ground of «humanity» here. (...) As a result the viewer cannot idealize the filmed person, as is usually the case with Hollywood cinema. One can only empathize, intermittently, with his or her travails before the relentless camera, that is, again, to empathize with the vicissitudes of the subject becoming an image –with wanting this condition not too much, resisting it too much, or otherwise failing at it. (Foster 2010, 41-42)

El projecte fílmic de Warhol seria una mostra d'aquesta idea del test represa als anys 60, i que s'apropia d'un procediment industrial (la prova de pantalla) per despullar-lo de la seva utilitat primera i convertir-lo, potser, en un aspecte reflexiu sobre la pròpia tecnologia i les relacions que hi tenim.

Més enllà del cinema, la qüestió d'estar sent objectes de test o d'experiment s'associa sovint a noves tecnologies. Així Sherry Turkle, reflexionant tant sobre la robòtica actual com sobre Internet, descriu una mena de reversió en la que de sobte ens sentim sent els subjectes d'un experiment i no qui el controla:

Robotist will argue that there is no harm in people engaging in conversations with robots; the conversation may be interesting, fun, educational, or comforting. But I find no comfort here. A machine taken as a friend demeans what we mean by friendship. Whom we like, who likes us –these things make us who we are. (...) I felt in the shadow of an experiment, just beginning, in which humans are the subjects. (Turkle 2017, 101)

We have agreed to an experiment in which we are the human subjects. Actually, we have agreed to a series of experiments: robots for children and the elderly, technologies that denigrate and deny privacy, seductive simulations that propose themselves as place to live. (Turkle 2017, 296)

Aquesta qüestió del test, que apareix de manera esparsa en Epstein, seria un exemple de com certs motius amplifiquen la seva importància quan es situen en tradicions on potser no els acostumem a situar. Les reflexions de Benjamin, Foster (i el projecte de Warhol que les inspira) o Turkle, mostren aquesta idea com un motiu que es reprèn de manera habitual en la discussió sobre la tecnologia.

Tornant pròpiament als escrits de Benjamin, un altre aspecte que cal recordar és la descripció de la fotografia i el cinema com elements que revelen «l'inconscient òptic.» Els mecanismes que fascinen també a Epstein i a molts contemporanis com el primer pla, l'accelerat o el ralenti fan sorgir de les imatges de coses que coneixem quotidianament un «géiser de nuevos mundos de imágenes» (Benjamin [1928] 2017c, 240).

Entre l'inconscient òptic i l'inconscient pulsional, Benjamin hi veu diferents relacions:

Pues en gran parte los múltiples aspectos que el aparato tomavistas puede sacar de la realidad no se hallan sino fuera de un espectro normal de percepciones sensibles. Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las metamorfosis y catástrofes que pueden afectar al mundo de la percepción visual en las películas lo afectan de hecho en las psicosis, en las alucinaciones, en sueños. Y así esos modos de comportamiento de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva del público puede apropiarse de los modos de percepción individuales del psicótico o del soñador. El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heraclítea: durante la vigilia compartimos un mundo común, durante el sueño cada cual tiene uno para sí. (Benjamin [1936] 2017, 103)

En aquest cas Benjamin, com feia Epstein i alguns discursos mèdics, posa l'atenció en la transformació de mecanismes patològics en normals i útils, fruit de la seva apropiació o experiència col·lectiva i mediatitzada en la pantalla. El cinema seria una màquina que comparteix les percepcions del psicòtic o de qui somia, com en Epstein compartia les percepcions del subjecte fatigat.

En aquest discurs psicològic, Benjamin afirma que la tecnificació ha creat tensions que poden esdevenir psicòtiques. El cinema seria un mecanisme fruit de la tècnica que ofereix una resposta als problemes causats per la tècnica mateixa:

esta misma tecnificación ha creado contra tales psicosis de masas la posibilidad de una inmunización psíquica mediante ciertas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o delirios masoquistas puede impedir su natural y peligrosa maduración en las masas (...) Las películas grotescas americanas y las películas de Disney provocan una voladura terapéutica del inconsciente. (Benjamin [1936] 2017, 104)¹⁶

En aquesta citació es veu com el cinema còmic és particularment important per a Benjamin, sigui l'animació (el Disney al que es refereix és al dels primers curts de Mickey Mouse o als anteriors de Oswald, que es podrien definir com un *slapstick* més salvatge i oníric fruit de la llibertat gràfica per representar tot tipus de situacions) o el cinema còmic representat per Chaplin. En Chaplin veu una figura especialment important perquè reflexa o replica el funcionament tècnic del cinema (la discontinuïtat dels fotogrames). La seva gestualitat, i així també la descrivia Epstein, està feta de petits gests independents entre sí:

El gesto de Chaplin no es un gesto de actor. En un escenario, no se sostendría. Su significado único consiste en que monta al ser humano en la película según su gesto –esto es, según su postura corporal y anímica-. Esto es lo nuevo del gesto de Chaplin: descompone el movimiento expresivo humano en una serie de inervaciones mínimas. Cada uno de sus movimientos se compone de una serie de partículas de movimiento cortadas en pedazos. Ya sea su modo de andar, el modo en que maneja su bastón o mueve sus caderas – es siempre la misma sucesión brusca de movimientos mínimos la que eleva la ley de una serie de imágenes fílmicas a ley de la motricidad humana. ¿Dónde esta lo cómico de este comportamiento? (Benjamin [1935-36] 2017, 118)

Adoptar el funcionament de la màquina com un funcionament humà es el que mostraria Chaplin. Llegit a la llum del que en deia Epstein –que Chaplin exemplificava una neurastènia fotogrènica– i de la història de la gestualitat nerviosa popular que s'ha vist abans, aquestes reflexions de Benjamin

16 Al capítol anterior s'ha remarcat la diferència entre considerar un caràcter terapèutic o qüestionar la parella patològic-normal. En aquest cas, Benjamin sembla estar més proper de la idea que el cinema pot guarir als membres de la societat contemporània (o en termes de Hansen [1999, 69-70] oferir un horitzó on negociar les noves necessitats i experiències), una idea que Wall-Romana (2013, 20-21) també assigna a Epstein.

serveixen com un nou exemple de com la tecnologia es suma a aquesta cadena; com si ella mateixa fos causa i alhora encarnés una subjectivitat nerviosa.

El darrer aspecte que es vol destacar dels escrits de Benjamin és com lliga el cinema amb un art popular i amb el que denomina kitsch. A una anotació del *Passagenwerk* escrivia sobre el «Significado político del cine» i defensava que calia salvaguardar el caràcter útil i pròxim a les masses del cine per sobre d'algunes de les intencions més avantguardistes o experimentals. Benjamin demanava «un período de veda, espacio natural y protegido destinado al cultivo de ese kitsch cuyo espacio y lugar providencial es el hoy abierto por el cine» (Benjamin [1927-40] 2017, 174-175)¹⁷. El kitsch és una paraula que apareix a d'altres escrits seus i que relaciona amb l'art popular i oposa a l'art. Part de la distinció entre art i art popular/kitsch la planteja en termes de distància i proximitat (evidentment, totes dues característiques importants per a les seves idees sobre l'aura). Així a un text com «Kitsch onírico» escriu «Lo que llamábamos «arte» tiene ahora su comienzo a dos metros del cuerpo, mientras que en el kitsch el mundo de las cosas se acerca al ser humano» (Benjamin [1927] 2009, 231). I a «Algo sobre el arte popular» parla del kitsch com provocant experiències semblants a «envolverse en un viejo manto» o portar una màscara i com d'aquesta manera es creen experiències oposades a l'art: «El arte enseña a ver dentro de las cosas. El arte popular y el kitsch permiten ver desde las cosas, hacia afuera.» (Benjamin [ca. 1929] 2017, 263-265).

17 L'anotació, segons la terminologia del *Passagenwerk*, és la K3a,1. Es dona aquí un fragment més llarg per acabar d'entendre el que diu Benjamin, més enllà de la idea que s'ha donat al cos del text:

Significado político del cine. Nunca habría existido el socialismo si hubiera pretendido simplemente entusiasmar a los trabajadores mediante un mejor orden de las cosas. Marx logró interesar- los por un orden donde mejorarían claramente y además lo mostró como más justo, otorgándole así toda su fuerza y autoridad al movimiento. Pues lo mismo sucede con el arte. Nunca, por utópico que sea el punto temporal al que se oriente, se ganará a las masas para un arte que sea como tal más elevado, sino sólo para uno que ellas puedan sentir como más próximo. La dificultad consistiría en configurarlo de tal modo que pudiera sin duda defenderse con la mejor conciencia que ese arte, además, es elevado. Algo que no puede conseguirse con casi nada de cuanto defiende hoy la vanguardia de la burguesía. (...) Lo que exige la masa actualmente de la obra de arte (que para ella está en la perspectiva correspondiente a los objetos de uso) es sin duda algo mucho más ardiente. Aquí el primer fuego que encender es el fuego del odio. Pero su calor nos muerde o quema sin darnos el «confort del corazón» que cualifica al arte para el uso. Por el contrario el kitsch no es sino arte con un carácter de uso al cien por cien, absoluto e instantáneo al mismo tiempo. Pero también por ello el kitsch y el arte, en las formas más establecidas y las más consagradas de expresión, se encuentran frontalmente confrontados como extremos en todo incompatibles. Y aun así, como las formas vivas, sujetas por lo tanto a devenir, precisan siempre en sí y por sí mismas contener algo cálido, algo que resulte utilizable y dirigido a la felicidad, pueden acoger en su interior precisamente el kitsch –en su dialéctica–, acercándose ellas, como tales, de ese modo a las masas, y esto sin dejar de superarlo. Un cometido que hoy, probablemente, sólo el cine podría realizar –ya que le es muy cercano en todo caso–; por ello, quien así lo haya advertido tenderá a limitar en su soberbia toda pretensión a un cine abstracto –por importantes que puedan resultar sus experimentos actuales–. Pedirá así un período de veda, espacio natural y protegido destinado al cultivo de ese kitsch cuyo espacio y lugar providencial es el hoy abierto por el cine, porque sólo él podría conseguir que estalle el material almacenado por el pasado siglo xix en la extraña materia que es el kitsch, tan desconocida anteriormente. (Benjamin [1927-40] 2017, 173-175)

Si es destaca aquesta caracterització del kitsch i la relació entre aquest i el cinema, és per emfasitzar, de nou, aquest caràcter corporal oposat a les coses que comencen «a dos metres del cos». Aquestes experiències que Benjamin evoca –la tela que ens envolta, la màscara que ens posem– recorden al joc de paraules d'Elsaesser (1998), que s'havia vist al capítol anterior, que feia la diferència entre com podem entendre la pel·lícula com un element «to dress rather than to be addressed». Benjamin i Epstein es poden situar en aquesta tradició, forjada en l'art popular, que insisteix en el caràcter sensorial de l'experiència de l'espectador que viu i no només mira la pel·lícula.

Les idees de Walter Benjamin han estat comentades dins de nombrosos camps i, en els estudis sobre cinema, han tingut una importància particular recent dins una tendència que s'ha anomenat a la introducció: els estudis sobre cinema i modernitat. En aquesta secció no s'ha anat als comentaris d'aquests idees sinó als propis escrits de Benjamin i Simmel, com una estratègia que, si bé repeteix algunes observacions ja fetes, també permet ressaltar nous matisos o relacions que no sortirien d'altra manera. Per exemple, en el cas de Simmel els comentaris que el relacionen amb el cinema acostumen a anar a les descripcions de la metròpoli, però anar als seus texts permet començar per la idea de l'economia monetària. I en el cas de Benjamin, posar-lo en relació amb les explicacions anteriors permet destacar aspectes no tant habituals com el test o les idees sobre el *kitsch*.

De tota manera, és interessant, per cloure aquesta secció, tornar un moment a les idees dels estudis sobre cinema i modernitat, per posar la recerca que aquí es presenta en paral·lel a aquests. Com s'explicava a la introducció aquest és un camp d'estudis, principalment anglosaxó, que ha tingut prou importància en les darreres dècades d'estudis fílmics, i que representen autors prominents com Gunning o Hansen, de qui ja s'han citat alguns estudis –també s'ha de recordar que té importants crítics que qüestionen la seva validesa com a model teòric o per explicar la forma fílmica, com serien Bordwell (2005, 244-249), Keil (2004), Carroll (2001) o Turvey (2008, 89-93; 2011, 163-181)]. En aquests estudis s'acostuma a partir de moltes de les idees de Benjamin i Simmel que s'han vist aquí (afegint també habitualment els escrits de Kracauer dels anys 20 i 30). La relació que s'ha fet entre Benjamin i Epstein, per tant, podria servir per incorporar les seves idees també a aquests estudis; proposant un altre discurs històric del moment on s'estableixen relacions entre el cinema i les experiències de la modernitat. Ben Singer (2001, 101-130) ha resumit moltes de les tendències d'aquests estudis; per exemple, proposant tres maneres d'entendre aquesta relació: el cinema és com la modernitat (els aspectes formals s'assemblen a les experiències modernes), el cinema és una part de la modernitat (és un agent d'aquesta i es situa en relació als altres) i el cinema és conseqüència

de la modernitat (l'experiència de la modernitat crea unes condicions per al cinema). Tots aquests són paradigmes on algunes de les idees d'Epstein es podrien incorporar. Singer també proposa diferents idees amb les quals es planteja que la modernitat hagi pogut afectar a la percepció humana: com una mutabilitat biològica, com un canvi qualitatiu (s'activen més certes experiències), com l'adquisició de noves competències i hàbits o la que anomena fisiològica (que seria constatar l'augment i multiplicació de l'excitació fisiològica sigui en termes negatius o positius: «The physiological version of the history-of-perception argument posits that the rise of urban modernity nudged experience upward along both sides of the curve. Modernity multiplied and intensified both pleasant and unpleasant forms of arousal» (Singer 2001, 115). També en aquests diferents paradigmes es podrien incloure les idees d'Epstein, sigui com un altre exemple de la importància d'aquestes idees en aquell moment (que és la perspectiva que s'adopta en aquesta recerca) o sigui per utilitzar-les com a paradigma interpretatiu del cinema de l'època o de la teoria del cinema.

Un aspecte particular que pot aportar incorporar Epstein, és sortir de la dominant derivada de l'experiència urbana. Per bé que aquesta s'utilitza metaforitzant tota la modernitat, també causa que es redueixi de vegades el discurs a la comparació entre el cinema i l'experiència urbana com plena de shocks perceptius (pel trànsit, la publicitat, la massa de gent anònima, etc.). La idea de la fatiga d'Epstein i les seves fonts fisio-psicològiques no són un paradigma completament diferent, però poden servir per carregar les idees cap a d'altres exemples que no siguin només els urbans. Un exemple és com es pot relacionar amb les ciències del treball, com s'ha vist en aquest capítol. Això podria anar, per exemple, en una direcció a la que apunta Elsaesser (2011, 36-38) en un escrit sobre aquests estudis:

But I want to end these remarks on a slightly different note, by pointing to yet another aspect of the debate within film studies about modernity and visibility. This would relocate the origins of modernity and visibility not in the urban scene or its picture palaces, nor in the sound-scapes either inside or surrounding the movie houses, but in the world of work and the place of machines, that is, in the modern factory. There, the demands on the body and the senses, through piece work and assembly lines, as well as through time and motion studies, would make the cinema the institution which mimetically reproduces the infernal pace and body exertion while also compensating the body and the senses, by regenerating and replenishing the working men and women's labour power through laughter and distraction, through thrills and tears. (...)

While I would therefore not wish to suggest that the «Modernity- Visibility» trope has come to

the end of its useful life (...) I nonetheless think it may be time to start thinking seriously about revitalizing its premises by expanding its parameters.

És evident que Epstein no es centra principalment, ni molt menys, en l'experiència de l'obrer; però el concepte de fatiga pot servir per fer aquesta relació. En aquest sentit el lligam Epstein–Benjamin que s'ha fet en aquest apartat és una aproximació que pot servir també per apropar les seves idees als estudis de cinema i modernitat, no només insistint en les seves idees sinó també proposant altres matisos. Per últim, cal recordar que hi ha altres branques d'estudis de l'època que no es subsumeixen en aquesta tendència de cinema i modernitat –potser per no ser del context anglosaxó i no entrar dins la querella on s'han vist immersos– i que potser ja treballen posant l'accent també en altres qüestions o referents. Serien els casos, mencionats a la introducció, de barrejar l'arqueologia dels media amb les primeres dècades del cinema (que representa el propi Elsaesser) o la idea de l'episteme 1900 que plantegen Tortajada i Albera. El recorregut d'Epstein que es planteja aquí es centra més, particularment en aquest capítol, en idees properes a aquest «episteme 1900», particularment per la relació entre ciències físiques i psíquiques i cinema.

7. Contexts cinematogràfics: els escrits sobre cinema a França i algunes tendències internacionals

La darrera part d'aquest capítol es planteja d'una manera una mica diferent que les prèvies. Fins ara s'han plantejat contextos de lectura que són principalment anteriors a Epstein, per veure una de les xarxes de discurs on es poden situar les seves idees quan les formula, i entre els que s'han privilegiat els camps no cinematogràfics. Això s'ha fet en consonància amb una de les propostes d'aquesta recerca doctoral, que és apropar-se a l'obra d'Epstein d'una manera no tant centrada en el cinema com indicant-ne la seva heterogeneïtat. Si s'obre la seva obra d'aquesta manera, i aquesta obertura ja està en la seva pròpia bibliografia com s'ha vist al capítol anterior, els camps de relació són molt més variats. Els aspectes cinematogràfics que s'han tractat –els discursos de les ciències mèdiques i fisiològiques aplicats al cinema i el cas de Benjamin, que és l'únic cas posterior a Epstein que s'ha vist– s'han plantejat perquè estan molt lligats als estudis fisiològics i fisiopsicològics (de l'escola francesa o de la fatiga) i a l'imaginari nerviós que s'han traçat en les pàgines anteriors. Aquesta secció, per contra, s'orienta com a punt de partida al camp cinematogràfic. D'una banda es plantejarà, en el primer subapartat, la relació dels escrits d'Epstein amb els escrits sobre cinema a França contemporanis a ell. De l'altra, en el segon subapartat, es donaran alguns exemples internacionals de pensadors o cineastes dels anys 20 i 30 que es poden relacionar amb les seves idees (una mica com s'ha fet amb Benjamin, però atenent a camps més diversos). Aquests camps no s'investiguen amb el detall dels anteriors, sinó que es plantegen com una mena d'addenda al relat d'aquest capítol; aportant respectivament un context que no es pot ignorar al parlar d'Epstein i com una obertura de possibles relacions.

7.1 Els escrits sobre cinema a França dels anys 10 i 20

El discurs sobre el cinema a França als anys 10 i 20 és un dels contextos primaris per al discurs cinematogràfic d'Epstein. Llegir les seves idees dins d'aquest camp ha estat una tasca que han fet investigadors com Liebman (1980) o, des d'una perspectiva més global –de l'estudi del cinema de l'època i no d'Epstein directament–, Abel (1988) o Ghali (1995). Aquests investigadors mostren com les idees i plantejaments sobre cinema d'Epstein no són exclusius d'ell, sinó que s'integren en el context d'altres reflexions contemporànies i alhora com, en aquesta xarxa de discursos, les idees d'Epstein es mouen entre diferents corrents i amb una personalitat pròpia.

Richard Abel, al seu estudi i antologia *French Film Theory and Criticism*, estableix diferents

divisions en la producció escrita sobre cinema a França. En el període contemporani al primer Epstein, distingeix una etapa d'especulació a través de petits texts centrats en el caràcter artístic o d'espectacle del cinema (1915-1919); una segona d'expansió dels discursos (publicació de llibres, augment de revistes, reflexió sobre cinema en revistes modernistes, etc.) amb el plantejament del cinema com un art nou i les seves especificitats i les tendències impressionistes, realistes o plàstiques (1920-1924); i una darrera època on el discurs es polaritzaria entre un cinema narratiu o un cinema pur, un cinema popular o un cinema elitista (1925-1929). En aquest esquema l'obra d'Epstein encaixa amb les tendències dels anys 1920-24 i hi aporta, segons Abel, «the most significant book on the cinema of the period» que seria *Bonjour cinéma*. Abel destaca que l'obra d'Epstein té aquest caràcter heterogeni que es comentava («an idiosyncratic amalgam of languages drawn from philosophy, physiology, psychology, and poetics or literary aesthetics» [Abel 1988, 1:204] i no la situa exactament dins de cap de les tendències que va identificant (impressionista, realista o plàstica, popular o elitista) sinó que afirma que té aspectes de diverses. Aquesta característica singular del seu pensament, i particularment la seva aproximació al cinema en relació a reflexions sobre altres camps, la destaquen també els seus mateixos contemporanis. Així Moussinac ([1925] 1967, 118) a *Naissance du cinéma* descriu a Epstein d'aquesta manera:

Jean Epstein possède une intelligence exceptionnelle de l'esprit nouveau de ce temps. Il en a étudié les aspects les plus attachants dans le domaine littéraire avec une sûre vision et un sens profond des réalités nouvelles. Il a déterminé notamment dans *La Poésie d'aujourd'hui* et dans un nouveau système philosophique, *La Lyrosophie*, les conséquences du régime psychologique contemporain, lequel, suscitant certaines conditions organiquement particulières, rend la connaissance simultanément sentimentale et raisonnable. Jean Epstein ne pouvait se désintéresser du cinéma.

Tot i aquest caràcter particular a nivell genèric, si ens centrem en aspectes concrets, hi hauria moltes idees que es comparteixen i que circulen entre aquests texts i els d'Epstein. La diferència seria que, en molts altres casos, no semblen relacionar-se amb un altre tipus de reflexió com fa Epstein. Però les referències creuades i les idees compartides estan allà.

El cinema el perceben molts dels seus defensors com un art nou, naixent sota els seus ulls, en particular consonància amb la seva època i que esdevindrà encara moltes coses:

Nous assistons à la naissance d'un art extraordinaire. Le seul art moderne peut-être, avec

déjà sa place à part et un jour sa gloire étonnante, car il est en même temps, lui seul, je vous le dis, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes. (Delluc [1918] 2008, 472)

Il est né de la volonté, et de la science et de l'art des hommes modernes pour exprimer plus intensément la vie, pour signifier, à travers les espaces et les temps, le sens de la vie perpétuellement neuve. (Canudo citat a Ghali 1995, 83)

Aquestes dues citacions de Delluc i Canudo són dos dels molts exemples que es podrien invocar que destaquen aquest caràcter estrictament contemporani del cinema, el seu naixement fruit de la tècnica i la seva capacitat de donar compte del seu propi món. Així es dona per suposat un caràcter epocal de cada art que es converteix en argument per reivindicar-ne la importància. Léger escrivia: «Le Cinéma, c'est l'âge de la machine. Le Théâtre, c'est l'âge du cheval» (citat a Ghali 1995, 117).

El caràcter popular o elitista del cinema (i quan diuen cinema no pensen només en el cinema present sinó en el futur) marca diferents tendències; així Delluc ([1918] 2008, 471) escriu que «la grande puissance de cet art balbutiant c'est qu'il est populaire». En Epstein aquest era un aspecte important tant quan parlava de la fatiga i els espectadors –en tant era un element que tothom coneixia i que podia jutjar com expert– com pel fet que el caràcter popular del cinema donava una força particular a la seva funció d'instruir en nous mons i altres formes de coneixement. La idea del públic expert apareix en alguns escrits de Delluc que afirma que és ell qui aprèn del públic i les seves reaccions, que serien el judici adequat sobre les pel·lícules [Abel 1988, 1:101] En posicions polítiques com les de Léon Moussinac, proper al partit comunista, aquesta vessant popular és absolutament necessària, encara més des d'una vessant internacionalista:

Le film, peu ou prou comme les grandes constructions collectives dont il se rapproche par plus d'un trait et même par l'originalité et l'autorité qu'il réclame du maître d'oeuvre, sera anonyme ou ne sera pas. Répétons-le, le Cinéma dira l'unité humaine. Il est né pour ça. Son caractère international est sa première vertu. (...)

Le film rassemblera les élans, les désirs, les joies, les souffrances, les enthousiasmes des foules, lorsque ces foules seront unanimes. Il réalisera, une seconde, des minutes, une heure, une participation émouvante et générale. (Moussinac [1927] 1967, 157-158)

Com s'havia vist al primer capítol, en Epstein hi ha una tensió entre popular i elitisme (per exemple a *La poésie d'aujourd'hui*), que també l'aproximaria, com diu Abel, a posicions més artístiques com

les de Canudo, Vuillermoz o Dulac.

Aquests tres autors –Canudo, Vuillermoz i Dulac– són els que Abel veu com encarnació més exacta, a nivell de reflexió sobre cinema, de la tendència impressionista del cinema francès dels anys 20. Entenen el cinema com una expressió de la subjectivitat, però tenint com a model l'expressió personal de l'artista i no l'expressió d'una subjectivitat epocal o fruit d'una condició social. Influenciats per l'estètica simbolista en literatura, les seves posicions arriben a un art tancat en sí mateix: «an intransitive art- as an end unto itself, a self-fulfilling passion» (Abel 1988, 202). Si bé no amb aquest objectiu tan clar, la tendència cap a l'expressió d'estats subjectius és evidentment un factor important en Epstein (tant en els seus escrits com en la seva filmografia, com s'ha vist al primer capítol); la diferència seria que per a ell, com deia de Rimbaud, el simbolisme avançaria una condició que posteriorment serà de tothom. En qualsevol cas, també es poden relacionar aquests autors amb Epstein si ens fixem en reflexions particulars. Així Vuillermoz escriu sobre una pel·lícula d'Antoine (algú en principi allunyat d'aquesta estètica):

Les mille petits clichés d'une bande qui se déroule sont semblables aux cellules du cerveau humain: même rapidité foudroyante de perception, même multiplicité de miroirs à facettes qui juxtaposent sans effort les horizons les plus éloignés, suppriment les distances, abolissent l'esclavage du temps et de l'espace, embrassent dans le même instant le présent, le passé et l'avenir, reflètent simultanément tous les points cardinaux, et nous transportent en un dixième de seconde d'une extrémité à l'autre de l'univers!

Antoine a tiré, bien entendu, un remarquable parti de ce protéisme visuel; il a su éclairer son drame de rapides échappées, d'allusions, de rappels, d'inductions, de pressentiments, de souvenirs, d'hallucinations et de rêves, l'illuminer de fugitives suggestions analogues aux éclairs des associations d'idées qui traversent notre imagination et décuplent son pouvoir créateur. (Vuillermoz 1917, 3)

Un altre aspecte que es troba a l'escriptura d'Epstein i que és comú de l'època és la insistència en el caràcter transformador del cinema, que sembla dotar de qualitat noves allò que filma. Abel resumeix part de les teories de Delluc dient que per a ell «cinema was a photogenic or revelatory medium of absorption and defamiliarization, whether it focused on the inanimate objects, faces, or landscapes.» Aquesta tendència que seria la d'una teoria revelacionista (terme que, com s'ha vist al pròleg, ha formulat Malcolm Turvey [2008]), s'aplica especialment als objectes, que diversos autors coincideixen a dir que veuen transformats a la pantalla. Per Cocteau és com si els veiéssim per

primer cop (Abel 1988, 110). Per Aragon a «Du décor» ([1918] 2008) és important perquè demostren a tothom la bellesa dels objectes quotidians moderns i perquè, per mitjà del primer pla, «se transformant au point d'endosser de menaçantes ou énigmatiques significations». Aragon lloa tota la panòplia d'objectes habituals de les pel·lícules americanes, sobre la que Epstein també insistia (el revòlver, un telegrama o un telèfon, etc.). Antonin Artaud també reflexionava sobre el misteri dels objectes en la pantalla com una de les eines del cinema a «Sorcellerie et cinéma» (redactat vora 1927, segons Ghali [1995, b388]):

Hay en el cine todo un arte de imprevisto, y de misterioso, que no se encuentra en las otras artes. Es cierto que toda imagen, la más seca, la más banal, llega traspuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. (...) A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a desprenderse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada (Artaud 2002, 16)

Noureddine Ghali, al seu estudi *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, dedica un capítol a «L'objet et le fragment» i reconstrueix part de les idees de Fernand Léger que a *Ballet mécanique* portaria aquest interès per l'objecte a la pràctica (tot i que sense un vocabulari tant animista com el d'altres contemporanis; on emoció i plasticitat s'ajunten sense revelar cap «ànima» dels objectes més que aquesta bellesa o interès que els fan propis de l'època moderna):

L'événement le plus significatif de notre temps est la mise en valeur de l'objet, des objets. Cela répond à ce sentiment très actuel du souci du détail, du fragment. (Leger citat a Ghali 1995, 238)

Le vrai cinéma, c'est l'image de l'objet totalement inconnu pour nos yeux et qui est émouvant si on sait le présenter. (Leger citat a Ghali 1995, 238]

En altres casos són fórmules concretes que semblen potser viatjar entre reflexions de diversos autors i d'Epstein. Abel es fixa en un text de Delluc on descriu Hayakawa i Charlot (dues figures repetides en l'escriptura cinematogràfica a França de l'època, com es veu) com elements que fan que l'espectador descobreixi coses d'ell mateix, particularment sobre la soledat i la tristesa, com si

fossin un mirall. Per això Abel relaciona aquest idea de Delluc amb la posterior baixada de l'escala de miralls d'Epstein:

Delluc perceived these extraordinary creatures, not as characters within the context of a continuity system dependent on the shot/reverse shot convention and on point-of-view shots, but rather as seemingly detached mirror images for the spectator that disturbed as much as they delighted. For in them, particularly the images of male actors, he discovered an essentially modern human condition, of suffering and unspoken alienation. The cinema's power of representation turned on a male-oriented, quasi-psychoanalytical system of looking -to be developed further by Jean Epstein- which led Delluc to a poignantly pessimistic form of self-knowledge. (Abel 1988, 109)

Aquest mateix coincidir en fórmules concretes (més que en idees àmplies), es pot trobar en la caracterització d'Artaud (2002, 10) del cinema com un excitant que ataca cos i cervell:

El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. (...) El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por todo esto, el objeto del film no puede ser inferior a su poder de acción, y debe participar de lo maravilloso.

La conclusió d'Artaud no seria compartida per Epstein, que més aviat la giraria dient que tot fet cinematografiat participa d'allò meravellós.

En aquest mateix camp semàntic, l'analogia entre la Bell-Howell i el cervell que fa Epstein, també tindria relació –eco, en aquest cas– amb un text de Vuillermoz de 1927 (i de fet, també amb un altre de Vuillermoz mateix que s'ha citat abans on es comparava la pel·lícula amb el cervell, en una línia semblant a la de Münsterberg):

L'appareil de prises de vues a été peu à peu enrichi de tant de perfectionnements qu'il possède maintenant la constitution d'un cerveau humain. Ses milliers de cellules enregistreuses ont la sensibilité de notre matière grise. Les impressions les plus fugaces y gravent leurs sillons et y laissent une trace définitive. (Vuillermoz 1927, 40)

Una altre exemple de texts o fórmules concretes que són interessants per posar en relació amb

Epstein serien aquells que fan referència a pel·lícules científiques i a l'ús del ralenti o l'accelerat. Un cas paradigmàtic és el d'un dels articles de l'escriptora Colette que explica la reacció d'un públic infantil a un conjunt de pel·lícules científiques que mostren animals movent-se en càmera lenta o plantes creixent en *time lapse*:

Yl y eut deu moments où toutes les jeunes mains battirent, où les bouches exhalaient et continrent aussitôt leur « ah... ». La première fois, un « ralenti » souleva du sol, immobilisa dans l'air, puis berça, calée sur le vent, une mouette. L'ondulation et le gauchissement des rémiges, le mécanisme des rectrices-gouvernails de la queue, tout le secret du vol, tout le mystère simple de l'aviation, en un instant révélés, éblouirent et mouillèrent les yeux. Un peu plus tard, « l'accélééré » enregistra la germination d'un haricot, la naissance de ses radicelles foreuses, le bâillement avide de ses cotylédons d'où: jaillit, dardant sa tête de serpent, la première tige. À la révélation du mouvement intentionnel, intelligent de la plante, je vis des enfants se lever, imiter l'ascension prodigieuse d'une plante qui grimait en spirale, tournait un obstacle, tâtait son tuteur: «Elle cherche! Elle cherche!» cria un petit garçon passionné. Il rêvait d'elle le même soir, et moi aussi. (Colette 1924, 1)

Aquesta referència, que és també comú als escrits i conferències de Germaine Dulac (Williams 2014: 154), mostra la importància dels films científics com a motiu de reflexió i com exemple de «revelacionisme». Però també es cita aquí per com descriu, al final, la reacció d'imitació que causa en un dels infants. Aquest seria un exemple senzill i quotidià que es pot posar en relació, no només amb l'espectador hipnotitzat d'Epstein, sinó també amb les teories psicofisiològiques que s'han vist abans i que inflüen al seu pensament.

Per últim, i al marge de grans tendències o exemples concrets, s'ha d'indicar com la relació entre literatura i cinema que realitza Epstein, amb els seus escrits i interessos, no és tampoc única en l'època sinó que és un camí que transiten diverses figures. Així el ja citat Blaise Cendrars escriu tant assaig on explica les seves idees sobre el cinema –*L'ABC du cinéma* (1926)–, com l'utilitza com un motiu literari –per exemple a *La fin du monde, filmée par l'ange N.-D* (1919). El cinema també és un motiu en l'obra de poetes com Apollinaire (veure, per exemple, Ramírez [1995]), Aragon (veure Vigier, 2015) o Desnos (veure Aurouet, 2016), alguns dels quals escriuen crítiques o guions.

Descriure adequadament tots els lligams d'Epstein amb els teòrics o escriptors contemporanis

francesos requeriria d'una tesi doctoral per si sola. Per això en aquest cas només s'ha fet un breu recorregut que indica algunes similituds, principalment en base a estudis que ja s'han fet sobre l'escriptura cinematogràfica francesa d'aquella època. Allò més important, des del punt de vista que s'adopta aquí, és entendre que no es tracta que les idees d'Epstein siguin completament singulars, ni estiguin deslligades del seu context més proper. Sinó que, fent cas al seu caràcter heterogeni i no exclusivament cinematogràfic, s'ha volgut obrir-les a d'altres contextos.

7.2 Alguns discursos cinematogràfics internacionals: el context soviètic, Balázs i Kracauer

El subapartat anterior s'ha centrat en el context francès com a context primari d'Epstein; en aquest, el punt de vista s'amplia per indicar algunes relacions que es poden establir entre Epstein i diferents autors del context internacional. No es planteja com un resum dels principals discursos –tot i que es mencionaran alguns breument–, sinó a partir d'alguns exemples que indiquen una sintonia entre idees. Abans s'ha fet això amb el cas de Benjamin, que s'ha tractat com un cas d'estudi relativament detallat; en aquesta secció només es donaran alguns apunts de relacions que es podrien desenvolupar amb estudis concrets. La intenció principal és entendre que les idees d'Epstein, que s'han vist relacionant-les amb camps anteriors a ell, també es podrien estudiar en paral·lel amb altres autors contemporanis i amb una perspectiva internacional. Es podrien haver mencionat aquestes relacions al llarg del text, però es fa aquí per si el fet d'agrupar-les ajuda a percebre aquest caràcter de tendència internacional.

A la introducció d'aquesta tesi, s'han explicat algunes tendències en la història de la teoria del cinema que val la pena recordar ara. Si s'intenten establir grans caracteritzacions o tendències de l'època dels 20, en general es podria dir que és un període on els escrits sobre cinema intenten legitimar-lo, principalment com un art específic (o canviant o destruint què és l'art, també). Un projecte en el qual, és evident, també es pot situar a Epstein. Aquesta legitimació va acompanyada d'una definició de què és el cinema i quines són les seves característiques. Tradicionalment s'han vist dues grans tendències a aquesta pregunta, que es plantegen al voltant de la relació entre el cinema i la realitat (donat que el cinema està en el context de la imatge fotogràfica i la seva capacitat reproductiva): una que insisteix en el caràcter autònom del cinema (la seva capacitat de transformar la realitat) i una que insisteix en el caràcter realista (fent de la possibilitat de captura l'essència específica). Aquestes idees, presents per exemple a l'estudi clàssic d'Andrew (1993), acostumen a situar-se cronològicament; sent l'autònoma («formativa» en el vocabulari d'Andrew) la predominant als anys 20 i la realista la predominant a meitats del segle. A aquestes dues

tradicions Malcolm Turvey (2008) hi ha sumat una tercera tendència/resposta que seria la revelacionista. Aquesta proposaria que allò específic del cinema és la capacitat de veure la realitat d'una manera diferent i revelar-ne aspectes desconeguts. Turvey situa en aquesta tendència a Epstein, així com també a Vertov, Kracauer o Balázs –dels quals se'n parlarà a continuació. En relació amb aquesta idea, també es pot recordar la caracterització de Michelson dels escrits de l'època dels 20 o 30 com marcats per una «epistemological euphoria». Amb això es refereix a la idea que el cinema pot servir com a element cognitiu (més que expressiu o reproductiu). En part, és semblant a la tendència revelacionista, però també inclou altres propostes (com seria, per exemple, el projecte d'Eisenstein de filmar *El Capital* de Marx; és a dir, no revelar veritats per mitjà de l'observació sinó ser capaç de transmetre idees i raonaments).¹⁸ Que el cinema sigui un instrument de coneixement també és una idea compartida per Epstein, com s'ha vist.

Si això es pot veure pensant en grans tendències o caracteritzacions, es vol parlar ara atenció a alguns casos concrets perquè en ells pot haver-hi ressonàncies directes amb el que s'ha explicat i vist d'Epstein. Un primer cas, que es tractarà breument, pot ser el context soviètic on es pot detectar una influència de teories fisiopsicològiques en els directors i teòrics dels anys 20. En aquella època, a la Unió Soviètica, les teories de fisiòlegs com Pavlov o Betcherev sobre la reflexologia eren particularment conegudes, així com tenia gran importància tota la investigació en ciències del treball (per exemple amb els estudis de biomecànica de Gastev a l'Institut del treball [Johansson 1983]). És coneguda la influència de la reflexologia en Eisenstein (veure Bordwell [1996, 116] o Aumont [2004, 29]) i les seves idees del muntatge d'atraccions, que busca exercir sobre els espectadors «presiones calculadas sobre su mente» (citada a Elsaesser i Hagener 2015, 39) o que vol ser un «cine-puny». També es pot establir un paral·lelisme entre aquest camp i Vertov. En primer lloc per motius biogràfics, ja que Vertov va estudiar en la seva joventut a l'Institut de Neurofisiologia de Bechterev (com també van fer altres directors com Abram Rom) (Pozner 2006). Però també es pot aprofitar aquest fet –així com algunes referències a Pavlov que hi ha als seus escrits– per resseguir, com fan Barreiro (2010) o Cook (2007), les possibles influències de la fisiologia a la seva obra escrita i pràctica fílmica. Per últim, es pot invocar el cas de Pudovkin que va dedicar la seva primera pel·lícula, *Mecàniques del cervell* (1925), al laboratori de fisiologia de Pavlov (Vöhringer 2001). No es proposa aquí seguir cap d'aquests casos amb detall; el que es vol assenyalar principalment és com aquesta vinculació entre les ciències fisiològiques i el camp

18 Aquesta idea del cinema com una eina epistemològica, Michelson l'aplica sobretot als cineastes europeus dels anys 20 i al cinema experimental nordamericà dels anys 60 i 70. En un article sobre *2001* de Kubrick –que suposa un objecte d'estudi no habitual en els seus escrits– planteja aquesta idea en relació al cos a partir d'estudis com els de Piaget; per exemple, amb com la simulació d'experiències de moure's en absència de gravetat es una mena d'exercici en «genetic epistemology» (Michelson 1969, 62).

cinematogràfic és relativament comú en el context soviètic i, per tant, tant directe com ho era per a Epstein.

Un teòric de l'època que es pot vincular especialment amb Epstein és Béla Balázs, que va escriure a la dècada dels 20 els llibres *Die Sichtbare Mensch* [L'home visible], 1924, i *Die Geist der Film* [L'esperit del cinema], 1930 (a la dècada dels 40 va escriure el seu darrer llibre sobre cinema traduït al castellà com *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*). Les idees de Balázs es poden vincular amb Epstein en el sentit revelacionista que afirma Turvey, però també per altres aspectes més concrets que val la pena també destacar. En primer lloc, Balázs reivindica una teoria que pugui ser exploratòria i que en això estigui un dels seus valors al marge de la seva validesa –en una reflexió que es podia haver incorporat a la introducció d'aquesta tesi, quan es parlava de la discussió sobre què és una teoria del cinema. El caràcter utòpic que s'ha destacat en el pensament d'Epstein es trasllada aquí, en primer lloc, cap al valor de la teoria, de la que Balázs ([1924] 2010, 3] afirma «theory opens up the vistas of *freedom* for every art. It is the road map (...) showing (...) pathways and opportunities». Entre les idees del seu llibre hi ha algunes també de caràcter utòpic, en tant, com Epstein fa als 20 i seguirà fent als 40, veu en el cinema l'anunci d'un canvi epocal cap a una «cultura visual». Un canvi que, també com en el cas d'Epstein, és un retorn cap a una cultura que es va veure trastocada per la paraula i la impremta (aquesta idea en Epstein es veurà en el següent capítol):

The discovery of the printing has gradually rendered the human face illegible. People have been able to glean so much from reading that they could afford to neglect other forms of communication. (...)

In this way, the *visual spirit* was transformed into a legible spirit, and a *visual culture* was changed into a conceptual one. (...)

Now another device is at work, giving culture a new turn towards the visual and the human being a new face. It is the cinematograph, a technology for the multiplication and dissemination of the products of the human mind, just like the printing press, and its impact on human culture will not be less momentous. (Balázs [1924] 2010, 9)

Com es veu per la cita, el rostre té una importància particular en aquesta cultura visual –el cinema ensenyaria a llegir les cares– i amb ell el primer pla cinematogràfic és un motiu privilegiat. La relació amb Epstein, i d'altres, és evident via aquest motiu, però val la pena fixar-se també en com descriu Balázs alguns rostres en primer pla:

The expression of horror on her face is gradually modulated through the entire scale of feelings from hesitant doubt, anxious hope and cautious joy, right through to exultant happiness. We watch her face in close up for some twenty meters of film. We see every hint of expression around her eyes and mouth and watch them relax one by one and slowly change. For minutes on end we witness the organic *development of her feelings*, and nothing beyond. (Balázs [1924] 2010, 34)

But the camera has since moved in closer. And lo and behold! *Inside* the face partial physiognomies come into view which betray qualities very different from those that could be gleaned from the overall expression. It is in vain that a figure on screen furrows his brow and flashes his eyes. The camera comes in even closer, shows just his chin, and reveals it as weak and cowardly. A sensitive smile dominates his face as a whole. But nostrils, ear lobes and neck all have their own face. And played in isolation, they reveal a hidden coarseness, stupidity barely masked. (...)

In directing its aim in close up at those minute surfaces of the face that we ourselves do not control, the camera can photograph the unconscious. From close-to, the face becomes a document as writing does to the graphologist. But graphology is a rare gift as well as a science. His microphysiognomy, on the other hand, has become common knowledge familiar to us all. (Balázs [1930] 2010, 102-103)

Aquests dos fragments, provinents cada un d'un dels dos llibres de Balázs dels anys 20, es poden relacionar amb els fragments d'Epstein que es veien al capítol anterior –i no només per com descriu el rostre; el caràcter d'aprenentatge del cinema que aporta a un coneixement comú i familiar per a tothom seria també una relació. És interessant fixar-se en el caràcter detallat i parcial que dona al rostre i com s'admira de veure «el desenvolupament orgànic dels sentiments» –al primer fragment– o com li atorga la característica de mostrar el subconscient, traint el que pogués voler expressar el rostre complet. Tots dos són motius importants en Epstein. Potser també és interessant assenyalar que tot i compartir aquesta proximitat amb el rostre, no sembla haver-hi un caràcter sensual en les descripcions de Balázs mentre que aquest era prou important als escrits d'Epstein.

El tercer i últim cas al que es vol fer referència és el de Sigfried Kracauer. Es podia haver parlat d'ell en la secció dedicada a Simmel i Benjamin, ja que, de fet, també es considerava deixeble del primer i amic del segon; però s'incorpora aquí perquè es tracta amb aquest caràcter d'exemple d'altres relacions possibles i no com un estudi de cas concret (com eren les pàgines sobre

Benjamin). Kracauer té una obra àmplia que inclou una vessant periodística important – particularment coneguts són els seus assaigs d’entreguerres al diari *Frankfurter Zeitung*– i també la publicació de diferents estudis en forma de llibre, com *Theory of film* que va publicar l’any 1960. Si la visió tradicional de la seva visió del cinema ha estat inscriure’l en una corrent realista (Andrew 1993), en els darrers anys s’ha anat fent més complexa la seva imatge gràcies a diferents estudis que porten a reconsiderar-la i tornar-la a llegir. Així sobre el llibre de 1960 escriuen Elsaesser i Hagener (2015, 155):

Incluso la teoría de Siegfried Kracauer, normalmente considerada, junto con la de André Bazin, la teoría clásica del realismo cinematográfico, hace referencia en más de un punto a una comprensión somático-fenomenológica de la relación entre espectador y película. En su introducción, Kracauer habla del hecho de que como espectadores «asimilamos antes aquello que parece no esencial» y que «el camino (la) lleva desde (y a través de) lo corporal hacia lo espiritual». (...) En el capítulo acerca del espectador, concluye que «al contrario que otros tipos de representaciones visuales, las imágenes fílmicas afectan en primer lugar a los sentidos del espectador, comprometiéndolo fisiológicamente antes de que se halle en condiciones de responder con el intelecto.» Y en las conclusiones hace una observación que parece destacar la imbricación e implicación del cuerpo en el mundo material más que el ojo descorporeizado y el punto de vista objetivo atribuido al realismo: «Lo que queremos, pues, no es solo tocar la realidad con la punta de los dedos sino agarrarla y entrar en contacto con ella».

Si es va al llibre original, es poden trobar altres exemples d’aquest plantejament, i que també repeteixen idees vistes en aquest capítol. Així Kracauer ([1960] 1997, 158) escriu «Movement is the alpha and omega of the medium. Now the sight of it seems to have a «resonance effect,» provoking in the spectator such kinesthetic responses as muscular reflexes, motor impulses, or the like.»

Aquesta lectura nova de Kracauer es deu en part a la influència dels estudis que n’ha fet Miriam Hansen (1993 i 2011). En particular és molt interessant, pel plantejament en el que s’inscriu aquesta recerca, la seva recuperació d’un extens manuscrit previ de 1940 on traçava diferents idees d’estètica del cinema. En aquests quaderns, que ja no són contemporanis de l’Epstein dels 20, s’insisteix en la importància de la recepció i en el caràcter fisiològic de l’espectador de manera més directa i evident que al llibre de 1960. Per exemple, Hansen (1993, 458) destaca com:

If film makes us confront this historical physis, it does so not only on the level of representation

and subject matter but, more fundamentally, on the level of reception, through the ways in which it engages the viewer as subject. As I said earlier, the discussion of the material dimension in the chapter «With Skin and Hair» crucially concerns the subject, the «human being assigned to» or addressed by film. Resuming his earlier comparison with the «subject assigned to theater» («the human being in long shot»), Kracauer reiterates that film by contrast addresses its viewer as a «corporeal-material being»; it seizes the «human being with skin and hair»: «The material elements that present themselves in film directly stimulate the material layers of the human being: his nerves, his senses, his entire physiological substance» (M, 1:23). Pointing to the example of «archaic pornographic flicks,» Kracauer comes close to describing the physical, tactile dimension of film spectatorship in sexual terms (though not in terms of gender); in striving for sensual, physiological stimulation, he notes, such «flicks» realize film's potential in general.

Aquesta concepció d'un espectador encarnat –«with skin and hair» com de fet titula Hansen el seu estudi– i del potencial del cinema per tocar-lo, també es pot posar en relació amb les idees d'Epstein, fins i tot amb aquelles més relacionades amb la tactilitat i la sensualitat.

Una de les idees d'aquesta recerca és estudiar com el pensament d'Epstein està ancorat en un marc de pensament previ; això s'ha fet amb un cas concret que s'ha traçat abans en aquest capítol (els discursos fisio-psicològics i expressions afins en el camp de la cultura popular, arribant fins al cas cinematogràfic) però es podria plantejar de més maneres (per exemple, la sensació de meravella o fins i tot els usos de paraules com «diabla» o «alcohol» per lligar amb el cinema –que es veuran al pròxim capítol– poden tenir relació amb les primeres dècades d'aquest i els seus discursos). Si es volgués establir un estudi entre Epstein i aquests casos que s'han mencionat ara, també es podria plantejar d'on provenen en ells aquestes idees que es veuen com afins. En el cas soviètic, per exemple, es pot aventurar que l'interès per la fisiologia té un component molt més contemporani que en Epstein, en tant es planteja com un discurs oficial de voler fer un «home nou» per a la revolució. En el cas de Balázs podria venir d'una tradició com la de la fisiognomonia que cita a partir de Goethe, però no sembla, com a mínim en una lectura directa sense una recerca en profunditat, que s'hi basi de manera molt important. En el cas de Kracauer, Hansen (1993, 435) ho lliga a un projecte polític de crítica del «subjecte burgès».

Com es deia abans, els exemples que s'han donat en aquesta subsecció tenen el caràcter d'indicar possibles relacions entre Epstein i alguns dels seus contemporanis. No és l'argument central

d'aquesta recerca desenvolupar aquests lligams sincrònics, sinó que s'ha centrat l'exposició d'aquest capítol en veure les tradicions prèvies de les quals venen part de les idees d'Epstein. La teoria revelacionista o l'eufòria epistemològica, el cas soviètic amb la influència de la fisiologia, la teoria utòpica de Balázs i la seva escriptura sobre el rostre o l'espectador que planteja Kracauer poden ser elements importants que donin una perspectiva interessant sobre el primer Epstein i que permetin entendre que, de la mateixa manera que les seves idees es basen en una xarxa de discurs anterior on tenen sentit, també si es posen en sincronia amb els discursos del moment poden prendre altres ressonàncies.

Capítol 3.

ELS ESCRITS DE MADURESA D'EPSTEIN: TEORIA DEL CINEMA

En el primer capítol s'ha exposat, de manera detallada i completa, la primera teoria de Jean Epstein; el seu vessant psicofisiològic, la interpretació de la societat contemporània, l'anàlisi de la literatura com a símptoma cultural i la importància del cinema i la caracterització que se'n fa. En el segon, s'ha situat aquesta teoria en consonància amb diversos contextos culturals en els quals es basa o amb els que es pot relacionar; aquest context permet entendre millor el que explica Epstein i mostra que és un discurs imbricat amb la seva època (si algunes idees semblen excèntriques al trobar-les en Epstein, es veu que són possibles a la seva època i, per tant, menys estranyes del que semblen). Al capítol anterior no s'han esgotat les possibilitats de relació, sinó que s'han seleccionat i escorat cap aquelles que ressalten allò que també es volia destacar de la primera teoria d'Epstein: el vessant corporal i orgànic, que en els escrits dels anys 20 pot ser un factor essencial en la caracterització del cinema i del seu funcionament sobre l'espectador. En aquesta tercera part de la tesi la pregunta de recerca que es planteja és què perviu d'aquestes idees en l'obra de maduresa d'Epstein. És a dir, com són les seves idees als escrits dels anys 40-50 i què es manté de la primera teoria i de la seva vessant orgànica i corporal.

Tot i que ja s'ha insistit en diversos apartats d'aquesta tesi, cal recordar que l'obra publicada d'Epstein és, des de 1923, exclusivament de reflexió o teoria cinematogràfica, al contrari que l'heterogeneïtat de temes d'estudi als seus primers escrits. Per tant, quan es parla dels escrits dels anys 40-50, s'està parlant d'escrits sobre cinema. L'obra d'aquest període –després d'uns anys de menys publicacions i fins i tot silenci absolut– es diferencia de l'anterior en diversos aspectes. Un seria, per exemple, la seva recepció; ja que Epstein és algú que, als anys 40, com escriu Le Forestier

(2009, 124), sembla aïllat dels debats cinematogràfics. Però al marge de l'aspecte biogràfic i de context, la diferència fonamental és la forma i ambició d'aquests escrits de maduresa. A partir de la segona meitat dels anys 40, Epstein publica i escriu llibres complets amb voluntat teòrica; és a dir, un plantejament diferent dels escrits en els quals bolcava el seu pensament sobre cinema anteriorment (el format llibre argumentatiu contra els articles breus; recordem que tant *Bonjour cinéma* com *Le cinématographe vu de l'Etna* sorgien com a recopilacions d'articles independents). En aquests escrits de maduresa, la reflexió d'Epstein pren forma en una exposició més concreta, argumentativa i detallada que ens els primers escrits. És per aquest motiu, i no només pel cronològic, que aquests llibres constitueixen un període en sí mateix.

Aquest major desenvolupament dels escrits de cinema dels anys 40-50, podria portar a pensar que la relació amb el seu pensament sobre el cinema dels anys 20 sigui lleu. Com si fos la d'una sèrie d'intuïcions per una banda i el desenvolupament més argumentatiu d'algunes d'aquestes anys més tard, afegint també noves idees. No obstant, si els primers escrits es tracten com un tot sumant els llibres d'altres temes (*La Poésie d'Aujourd'hui*, etc.), aleshores l'obra dels 20 guanya en gruix teòric i apareixen més similituds i continuïtats temàtiques entre tots dos períodes. Per exemple, una idea de base que perviu és la de la transició epocal cap a un model de coneixement que no es basi únicament en la raó; el que als primers escrits encarnava el neologisme de la lirosòfia. Tot i això, aquesta idea no perviu amb la mateixa terminologia ni amb els mateixos exemples; es donen una sèrie de desplaçaments dels focus de reflexió entre tots dos períodes. Entre els elements que varien o es perden, de fet, hi ha precisament alguns dels que més s'han destacat anteriorment. El concepte de fatiga es perd com a punt important de l'argument (front a d'altres models d'estats alterats) i tant en l'argumentació com en l'estil d'escriptura desapareix força la vessant sensual i orgànica (es podria dir que, com es veurà, en el pla teòric, Epstein passa d'arguments més fisiològics a arguments més psicològics, quan a la primera teoria els uns no anaven sense els altres). No seria correcte dir que desapareixen del tot (es fa referència a la fatiga, per exemple), però sí que és evident que s'atenuen molt i que, si un cas, és gràcies a la primera teoria i la importància que hi tenen que en podem veure la presència a la segona; com uns reflexos més que com unes presències.

Aquesta narració del pensament d'Epstein és la que es pot fer quan es llegeix la seva obra publicada, però, de fet, és incompleta perquè la seva obra també es compon d'una sèrie d'escrits inèdits. Aquests escrits s'han conservat fins avui a l'arxiu de la Cinémathèque, però no s'han tingut encara en compte al parlar de la seva obra. És important destacar que no es tracta de projectes, com en el cas del text inèdit que es veia al primer capítol (*Esculape*), sinó que són escrits complets i

acabats (com a mínim en una primera versió). Aquests inèdits, un cop es llegeixen, es mostren com una peça essencial per a conèixer i jutjar l'obra d'Epstein. En primer lloc, perquè no són escrits sobre cinema sinó de temes diversos i això fa que el relat de la seva obra es modifiqui substancialment. Si la idea habitual, com s'ha dit, és que després d'un principi heterogeni (literatura, avantguarda, medicina i cinema) la seva obra i pensament es concentra en un únic objecte de treball i estudi (el cinema); l'obra inèdita reequilibra aquesta visió i ensenya que l'heterogeneïtat de temes i interessos també és una característica de l'obra de maduresa. És important remarcar que els escrits sobre cinema mostren una amplitud de mires i interessos considerable (es cita, per exemple, les idees de físics contemporanis com Heisenberg), però aquesta amplitud s'aplica a un únic objecte d'estudi (a partir del qual es salta a altres camps, però sempre amb ell com a motiu); mentre que en l'obra inèdita aquesta amplitud és també amplitud d'objectes d'estudi i, fins i tot, de formes (ja que inclou tant assaigs com obres literàries). A més d'aquesta qüestió, els escrits inèdits permeten noves exploracions de l'obra d'Epstein; identificant nous motius de reflexió o emfasitzant-ne d'altres. Particularment important per aquesta tesi és el fet que, en aquesta obra inèdita, l'interès per les qüestions orgàniques i fisiològiques hi segueix sent molt present (reprenent part de la terminologia i referents dels primers escrits) i també que la sensualitat explota en tot el seu esplendor en un text literari sobre el desig. És a dir, al sumar els inèdits, la resposta a la pregunta de recerca de què perviu de la primera teoria en l'obra de maduresa pot canviar molt.

Aquesta obra inèdita, com ja s'ha dit a la introducció, no ha estat considerada ni tractada en la bibliografia sobre Epstein. Només un inèdit ha estat objecte d'estudi de manera parcial: *Ganymède* per part de Wall-Romana (2013, 89-90; 2014 i 2016] (al llarg de la investigació d'aquesta tesi, he publicat dos articles on s'estudien aquests inèdits volent valorar-los com a part substancial de la seva obra [Pitarch 2013 i 2016]; conjuntament amb Wall-Romana i al marge de comptades referències esparses, aquesta és tota la bibliografia sobre aquests inèdits). La publicació dels escrits complets d'Epstein, que s'està duent a terme a França, és una bona notícia en relació a aquesta obra inèdita; ja que aquests escrits també formen part de l'edició i podran així veure la llum pública finalment. Fins ara, ja que l'edició consta de diversos volums i s'ha vist interrompuda durant uns anys, d'aquesta obra inèdita de maduresa només s'ha publicat el volum que inclou *Ganymède* (Epstein 2014a) però queda pendent encara la publicació del volum que inclogui la majoria de texts dels quals es parlarà aquí. Per aquesta recerca l'obra inèdita s'ha estudiat a partir dels manuscrits conservats a la Cinémathèque française. Incorporar aquesta obra inèdita a la reflexió i l'estudi d'Epstein és també, com s'ha dit a la introducció, un dels objectius d'aquesta tesi doctoral.

Aquesta tercera part de la tesi doctoral es dedicarà a estudiar aquestes dues vessants de l'obra de maduresa. Tot i que constitueixen en sí mateixes una unitat per cronologia, s'ha optat per separar-les en dos capítols per clarificar la lectura. La introducció que se n'acaba de fer serveix per a totes dues seccions i indica la sincronia entre aquestes dues cares, així com la importància de conèixer-les totes dues. Aquest capítol estudia els texts sobre cinema dels anys 40-50 proposant-ne una síntesi i planteja què perviu de l'argument dels anys 20 i quins desplaçaments s'operen sobre les idees on el cos i l'organisme eren importants, com el cas de la fatiga. El següent capítol es dedica als texts inèdits destacant d'una banda l'amplitud de temàtiques que contenen (característica de l'Epstein dels anys 20) i de l'altra com es reprenen i evolucionen els aspectes corporals que s'han destacat dels seus primers escrits.

1. Teoria del cinema: els escrits dels anys 40

Quan s'ha exposat la primera teoria de Jean Epstein, s'han tractat els seus escrits fins l'any 1928 i ara aquest capítol es centra en els llibres publicats o escrits a la dècada dels 40. Entre tots dos períodes, la seva obra escrita no s'atura del tot. Hi ha un període de silenci entre 1936 i 1946 –que es correspondria, *grosso modo*, amb els anys de la 2a Guerra Mundial–, però entre els anys 1929 i 1936 Epstein segueix publicant. La producció d'escrits sobre cinema als anys 30 és quantitativament menor i es compon bàsicament d'articles de revista i d'una *plaquette* (*Photogénie de l'impondérable*, 1935). També s'ha d'incloure en la producció d'aquests anys, tot i que és un fet que no sempre es té en compte, dues novel·les que Epstein publica els anys 32 i 34: *L'or des mers* i *Les recteurs et la sirène*. El que defineix aquest període intermedi, tant la majoria d'articles com les novel·les, és la seva relació amb les pel·lícules bretones d'Epstein. Aquestes anomenat «cicle bretó», que començaria l'any 1928 amb *Finis terrae*, es caracteritza per la voluntat de filmar i rodar en llocs allunyats i inhòspits amb actors no professionals que viuen en aquest entorn.¹ Així els escrits, sense perdre el fil teòric que uneix tota la seva obra, es centren en aquesta experiència (articles com «L'île» [(1930) 1974-85b]) o recreen aquest món amb la ficció literària (les novel·les esmentades). L'anàlisi de l'obra completa d'Epstein, està incomplet sense entrar a fons en aquest període. Però donat que no es poden tractar tots els aspectes de la seva obra i que aquests texts es poden agrupar com una unitat, s'ha decidit deixar de banda, en aquesta recerca, precisament aquest bloc.²

A la segona meitat dels anys 40 Epstein torna a publicar i ho fa tant en format de llibre com també d'articles (que seran, en molts casos, incorporats a llibres com a capítols; de fet, més que articles independents, es podria dir que són capítols dels llibres que es publiquen abans que el llibre sencer). Al contrari dels primers escrits –dels quals s'ha cregut necessari mostrar-ne la complexitat en el tot el seu detall per ser l'objecte d'estudi principal d'aquesta tesi–, en aquest període es tractarà bàsicament els llibres i no els articles, ja que és en aquests que les idees es desenvolupen de manera més sistemàtica. Els llibres d'aquest període publicats en vida d'Epstein són *L'intelligence d'une machine* (1946) i *Le cinéma du Diable* (1947). També cal incloure el pòstum *Esprit de cinéma* (1955), publicat dos anys més tard de la seva mort i que inclou també una sèrie d'il·lustracions provinents d'imatges de les seves pel·lícules així com una filmografia completa (aquest aparell gràfic i documental li dona al llibre, en la seva publicació original, un aire d'homenatge a la figura

1 Sobre el cicle bretó d'Epstein veure Guigueno (2003) o Quintana (2009).

2 La *plaquette Photogénie de l'imponderable* sí que estarà en part present en les pàgines que segueixen, ja que alguns fragments els reutilitza Epstein directament als llibres posteriors.

d'Epstein; no sembla tant que les imatges completin el llibre –com passava als anys 20 a *Bonjour cinéma* o a *Le cinématographe vu de l'Etna*– com que el llibre sigui doble, d'una banda l'escrit i de l'altra l'homenatge fotogràfic).³ Així mateix, forma part d'aquest mateix període el llibre inèdit, però publicat a les obres completes d'escrits sobre cinema dels anys 70 (edició en dos volums preparada per Marie Epstein amb el títol de *Écrits sur le cinéma*), *Alcool et cinéma*. Finalment, es pot incloure en aquest conjunt de llibres el projecte *Le film et le monde*, del qual publica dos capítols a la revista *Les Temps Modernes* («Le monde fluide de l'écran» [(1950) 1974-75] i «Le film et le Monde» [(1955) 1974-75] i del qual un tercer («Civilisation de l'image») es pot llegir als *Écrits sur le cinéma* dels anys 70 (on també s'inclou un índex manuscrit per aquest projecte). Aquests escrits són els que constitueixen el seu pensament cinematogràfic de maduresa.

El caràcter diferent d'aquests llibres dins l'obra d'Epstein l'han destacat alguns estudiosos. Per exemple, Trond Lundemo (2012a i 2012b) els qualifica de més consistents que els escrits anteriors i, en relació principalment a *L'intelligence d'une machine*, afirma que busca en el cinema una «filosofia del temps» i que «because this discourse is far away from that of most 'Impressionist' and avant-garde theory, his later writings have often been overlooked» (Lundemo 2012b, 311). Caracterització i conseqüència que, de fet, ja es donava quan Epstein els va publicar. En un conjunt de comentaris breus d'una línia que André Bazin publicava als anys 40, *L'intelligence d'une machine* es resumeix en «pour ceux qui aiment la philosophie» (citada a Thys 2016a, 56). Le Forestier (2009, 116 i 136) referencia altres ressenyes del mateix llibre d'Epstein que en parlen com «ardu» o «réclame un effort de lecture, presque un 'travail'». Així mateix els seus cursos a l'IDHEC es van truncar segurament per ser massa teòrics (Leprohon 1964, 60). És a dir, l'Epstein dels anys 40 té aquesta característica de ser més ardu i més abstracte; allunyat en l'estil d'escriptura del component líric i polèmic dels textos curts dels anys 20.

Jacques Aumont també qualifica de més abstractes aquests llibres, però no per això deixa de veure-hi un lligam amb els escrits dels anys 20 pel que fa a temes que tracten (i també destaca un altre aspecte important, que és el seu caràcter autònom respecte el cinema que s'està fent):

À contre-courant absolu par rapport à une histoire des films que ses écrits superbement ignorent, cet oeuvre théorique tardif est approfondissement et déviation de ses réflexions des années vingt. Deux livres au titres programmes fulgurants, *l'Intelligence d'une machine* et

3 Segons Joël Daire (2014, 173), Epstein va preparar personalment aquesta edició, incloent l'aparell gràfic. També cal puntualitzar que aquest llibre, al contrari que els altres, sí que està més format per articles independents, tot i que agrupats per temàtiques i amb un argument que es podria seguir.

Esprit de cinéma, déplacent la notion de photogénie, l'amplifient, lui donnent sa forme philosophique et psychologique générale. Dans cette seconde période, qui est la plus longue et la plus copieuse, la réflexion se déroule dans l'abstrait, sans empirie, comme discussion de phénomènes généraux et de catégories a priori envisagés en eux-mêmes, dans leur possibilité ou leur virtualité, jamais dans leur actualité. (Aumont 1998, 89)

En un autre fragment del mateix estudi Aumont remarca el caràcter insistent de l'obra i l'escriptura d'Epstein, que tornar i retorna sobre els mateixos temes:

Quant à l'écriture, elle semblera, faustiennement, en plus jamais vouloir ou en plus pouvoir vieillir, fixée pour toujours dans l'instant si beau de la révélation. Le temps, passant sur Epstein, fera de son oeuvre une méditation sur le Temps –mais qui jamais n'abandonnera les thèmes, les termes, les thèses et jusqu'aux exemples de cette première esthétique photogénique. (Aumont 1998, 93)

Una característica de la seva obra escrita que també remarca Le Forestier [s.d.] (amb alguns matisos diferents als d'Aumont, però):

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.

Del que es tractarà en les pàgines que segueixen és d'explicar l'argument que contenen aquests escrits de maduresa, destacant especialment quines continuïtats es donen amb els primers escrits i com es produeixen també una sèrie de desplaçaments. La síntesi del seu pensament cinematogràfic de maduresa que es proposa en aquesta recerca es divideix en tres argumentacions bàsiques: una primera dedicada al cinema com una màquina que aporta nous coneixements, que genera i propaga una filosofia particular (el relativisme, seria la paraula clau); una segona que argumenta que el cinema té un paral·lelisme amb el pensament introspectiu de les persones (a partir de l'exemple del món oníric); i per últim, una que situa el cinema en el seu context històric contemporani, pensant la

seva funció social actual i les seves conseqüències futures (com funciona com un element socialment terapèutic i alhora revolucionari de les mentalitats).

Aquesta síntesi intenta aportar una visió de conjunt de la seva obra de maduresa que no sempre es realitza o es té en compte. En alguns casos l'enfoc que es planteja és concret i parcial, com quan es decideix centrar-se en llibres particulars. Així Lundemo (2012a) parlaria més del primer aspecte que es proposa aquí a partir sobretot de *L'intelligence d'une machine* i Cortade (2005) es centra en l'aspecte social a partir de *Le cinéma du Diable*. Això fa que de vegades hi hagin afirmacions que, en una perspectiva global de l'obra d'Epstein, es podrien matisar. Cortade (2005, 9-10) per exemple afirma que:

Le cinéma du diable is unusual in that it is not simply a theoretical work on cinema or aesthetics. It is one of the first works addressing both the aesthetics and the reception of cinema. Its modernity resides in its interest in the social modalities of the reception of the moving image. To question the social effects of the cinema is to postulate the existence of an effect of filmic forms on the spectators. It is not so much a matter of evaluating the impact of an informational political message as of gauging the effect of a new poetic language on the general public.

Si atenem als primers escrits d'Epstein, i ho fem incloent no només els cinematogràfics, es pot dir que aquest interès en la recepció i en els efectes d'un nou llenguatge poètic en el públic general és un interès sostingut i no nou.

Respecte altres síntesis que s'han proposat del pensament d'Epstein, la que es fa aquí està més centrada a identificar l'articulació d'un argument en aquests texts. En d'altres casos s'ha proposat un concepte aglutinador, com la idea «revelacionista» en Turvey aplicada a tota la seva obra, o l'evolució cap al sagrat que narra Tognolotti (2003 i 2005a). O s'ha articulat com una varietat de motius més o menys oberta, com en el cas de Wall-Romana (2013, 165–171) que planteja un mínim de set camps com a idees centrals d'Epstein, afirmant que n'hi hauria més –els títols de les seccions/idees són: 1. Cinema is about bodies, 2. Cinema is non-human, 3. Cinema creates physical and affective realities (not just illusion), 4. Cinema alters knowledge, 5. Cinema responds to a modern ethical and social need, 6. Cinema is democratic, 7. Time is multiple.

La síntesi que es fa aquí es vol que sigui representativa, però això implica una selecció; en aquest

sentit no és d'una exhaustivitat que tingui en compte totes les característiques dels llibres. Per exemple, a nivell quantitatiu, es podria dir que és el primer apartat –els nous coneixements que porta el cinema– el principal en aquests llibres; mentre que el segon i tercer apartat (la similitud amb el pensament introspectiu i la funció social) ocupen menys pàgines. Això fa també que, com escriu Le Forestier (2009, 121), de vegades alguns d'aquests fragments puguin semblar estranys en els propis llibres, com si fossin salts en l'argumentació.⁴ També es podria tractar, evidentment, les particularitats de cada llibre; per exemple l'ús del concepte diabòlic a *Le cinéma du Diable* que serveix per caracteritzar tot allò mòbil i l'oposició contra qualsevol doctrina fixa, que representaria Déu. Un altre aspecte que es deixa de banda, i que només s'explicarà esporàdicament, és com en aquests llibres hi ha reflexions sobre la història del cinema i la seva evolució (de manera no central, però).

En definitiva, a continuació s'exposarà una síntesi del pensament cinematogràfic de maduresa d'Epstein, per poder reflexionar després sobre què es manté i què es perd dels primers escrits que s'han estudiat al primer capítol.

4 Le Forestier (2009, 121) es refereix al final del llibre *Le cinéma du Diable*, principalment al capítol «Poésie et morale de gangsters», del que diu que «consacrée à l'influence du cinéma sur les spectateurs, peut paraître rompre avec les parties précédentes de l'ouvrage et donner ainsi l'impression, peut-être d'un ajout tardif». Aquest article de Le Forestier es centra en les possibles relacions entre Epstein i la Filmologia.

2. La lliçó del cinema: l'univers cinematogràfic i el relativisme

En tots els seus escrits, Epstein sempre defensa que el cinema difon unes ensenyances que els espectadors absorbeixen poc a poc. A *Bonjour cinéma* (1921b, 117) es referia a aquestes lliçons no com una idea sinó com un sentiment, que era «le souvenir d'une terre nouvelle, d'une réalité seconde, muette, lumineuse, rapide et labile.» En aquests darrers escrits la formulació i descripció de les ensenyances del cinema es fa més explícita. La idea que les resumiria o les conté totes seria la del relativisme:

[S]ous une apparence innocente ou peu condamnable, les images animées véhiculent sournoisement l'enseignement révolutionnaire d'un relativisme bien plus général encore que celui qu'élaborent, d'autre part, d'hermétiques mathématiciens. ([1947] 1974-75, 363) [CdD]

Mais, sous ce radieux clinquant, la valeur la plus significative de l'invention du cinéma reste d'avoir apporté la possibilité d'expériences qui contribuent à promouvoir le relativisme aussi caractéristique de l'esprit de notre temps que l'humanisme et l'encyclopédisme furent caractéristiques respectivement de la Renaissance et de la Révolution. Par relativisme, on entend une forme de mentalité consciente de son incapacité de connaître ou de créer, dans quelque domaine que ce soit, des valeurs fixes et des systèmes absolus. ([1947] 1974-75, 378) [CdD]

Le film vulgarise, lentement mais sûrement, le doute numéro un: celui qui met en question la possibilité de tout absolu. (1955, 25) [EdC]

La teoria d'Epstein no seria revelacionista, com la qualifica Turvey (2008), en el sentit d'accedir a una realitat fixa nova, sinó que la revelació que diu que aporta el cinema és la de la relativitat; la de la manca de valors fixes i absoluts, la de la variació de tot.

Evidentment, això ho diu Epstein seguint les idees de la filosofia dels anys 20, com una erosió de la racionalitat com a valor absolut (a *Le cinéma du Diable* escriu: «S'il fallait conclure d'une phrase la leçon que nous apporte le cinématographe, on pourrait le faire en disant: la raison nous trompe, à sa manière, autant que les sens» [(1947) 1974-75, 402]) i seguint aquella idea de que avui en dia «saber és un verb que es conjuga en condicional», que escrivia als seus primers texts. Nicolas Thys

(2016b, 52), en un article sobre *La Lyrosophie*, caracteritza aquesta posició d'Epstein dins l'epistemologia de les ciències (en relació a Thomas Kuhn o Feyerabend) com a «subjectivisme epistemològic» i afirma que constitueix «l'une des caractéristiques majeures de sa pensée philosophique». El que Epstein desenvolupa en els escrits dels anys 40 –de manera més sistemàtica que als primers i, en certa manera, aclarint punts foscos d'aquells, si acceptem que les idees són les mateixes– és una descripció de diferents categories del nostre pensament que, segons ell, el cinema desfà en mostrar un univers on no tenen el valor central i d'apriori que tenen en el nostre. En més d'una ocasió es refereix a l'univers de la pantalla com un univers que és transcartesiana, transeuclidià i transkantiana; referint-se a pilars del pensament occidental.

Tot seguit es veuran algunes d'aquestes categories que Epstein afirmaria que el cinema desfà; però abans cal recordar que una estratègia bàsica en la seva manera de pensar i d'escriure és la de la literalitat. És des d'una descripció volgudament literal de què passa a la pantalla que treu les conclusions que treu. Per exemple, els canvis d'escala entre plans els llegeix literalment com una variació infinita en la mida de les coses, com una manca d'una dimensió i formes constants. Per seguir el seu argument cal acceptar aquest punt de partida; un punt de partida que cada vegada és més difícil de sostenir al llarg del segle però que potser no ho és tant per algú que prové de les primeres dècades del cinema, on potser aquesta literalitat encara no estava recoberta pel costum i el llenguatge clàssic. Si la lectura és literal, també cal recordar la seva altra estratègia d'orientar-se utòpicament; la majoria d'exemples que dona li semblen senyals que indiquen que hi ha moltes més possibilitats esperant ser actualitzades en un cinema futur. Literalitat i utopia són dos bases de la seva manera d'escriure.

2.1 Temps, espai, identitat i els regnes de la natura: meravelles i prodigis del cinema

La concepció del temps seria un dels elements que el cinema ens obligaria a repensar; aquesta és una qüestió que apareix a diversos capítols o seccions dels seus escrits amb títols com «Le temps intemporel» (a *L'intelligence d'une machine*), «Logique de temps variable» (a *Alcool et cinéma*) o «Diversification du temps» (a l'article «Le monde fluide de l'écran»). La representació cinematogràfica demostraria que el temps és una dimensió més –la quarta dimensió, que es diria– i com a tal pot ser variable; podem situar les coses en diferents escales de temps o perspectives temporals («Le cinématographe a détruit cette illusion; il montre que le temps n'est qu'une perspective» [(1946) 1974-75, 266] [IdM]) i, el que és més important, veure-ho –experimentar-ho com a una evidència– i no només pensar-ho com una idea. Epstein diu això principalment en relació

al ralenti, l'accelerat i la inversió de temps. Aquests recursos cinematogràfics donarien a veure un univers que abans era molt menys imaginable; un univers, per exemple, on els fenòmens de causa i efecte s'intercanvien (destruint el principi de causalitat, segons escriu més d'un cop) o on què és inert i què és viu és variable (una planta «gesticula», diu Epstein, si la veiem filmada amb un *time lapse*). Això incideix en aquesta idea del relativisme i la variabilitat dels coneixements:

C'est un autre des étonnants mérites du cinématographe, de multiplier et d'assouplir immensément les jeux de la perspective temporelle, d'entraîner l'intelligence à une gymnastique qui lui est toujours difficile: passer d'un absolu invétéré à d'instables conditionnels. ([1946] 1974-75, 282) [IdM]

De plus, par son jeu continuuel de grossissement et de rapetissement des choses, par son pouvoir d'accélérer ou de ralentir à volonté le cours des événements, l'image animée enseigne la relativité, l'inconstance totales de toutes les dimensions de l'espace et du temps. (1955, 24) [EdC]

De la mateixa manera que el temps, una altra categoria bàsica es veu foradada pel cinema: l'espai. El muntatge de plans ofereix l'experiència d'un món de múltiples punts de vista:

[J]amais avant le cinématographe, notre imagination n'avait été entraînée à un exercice aussi acrobatique de la représentation de l'espace, que celui auquel nous obligent les films où se succèdent sans cesse gros plans et long-shots, vues plongeantes et montantes, normales et obliques selon tous les rayons de la sphère. A l'écran, l'œil peut être plus grand que la tête, et, à l'instant d'après, l'homme plus petit qu'une fourmi. Vu d'un avion, le village minuscule se balance comme une tache sur une feuille morte, portée par un vent léger. Mais, nous voici au pied du clocher, immobile et droit, qui nie qu'il ait jamais pu ou puisse bouger et qui, tout à coup, tourne sur lui-même, s'incline selon la courbe qu'une voiture décrit pour le quitter. Qui est-ce qui se déplace? Est-ce le voyageur ou le paysage? L'un et l'autre? Ni l'un ni l'autre?... Chacun peut maintenant vérifier de ses yeux qu'il n'y a pas un haut et un bas, mais trente-six hauts et trente-six bas interchangeables; qu'il n'y a pas de distance certaine, ni de grandeur fixe. Ce brassage d'une multiplicité infinie d'échelles et d'angles dimensionnels constitue la meilleure expérience préparatoire à la critique et à l'assouplissement de toutes les vieilles notions qui se prétendaient absolues, à la formation de cette mentalité relativiste, qui, aujourd'hui, pénètre généralement tous les domaines de la

connaissance. ([1947] 1974-75, 365-366) [CdD]

Així en aquesta lectura d'Epstein, la càmera de cinema feta per obtenir una imatge realista del món en base a les lleis de la perspectiva es converteix, gràcies al muntatge, en un mecanisme que ataca la mateixa base de la perspectiva. No hi ha a la pantalla un únic punt de vista al qual referir tot allò que es veu, l'egocentrisme de la representació espacial (el punt de vista ideal i privilegiat de la perspectiva) es desfà en qualsevol pel·lícula i, amb ell, es perden més coses:

De tels objets indiquent un espace non homogène, non symétrique, où l'égocentrisme habituel, avec sa proportionnalité humaine, se trouve désorganisé. Parmi ces spectres, aussi évanescent dans leurs relations réciproques que dans leur conformation individuelle, comme visqueux, aucune identité ne peut être entièrement établie. ([1950] 1974-75, 147-148) [MF]

En aquest univers on l'espai i el temps són variables i múltiples, doncs, el propi concepte d'identitat es veu atacat i perd la seva estabilitat.

Dans le monde de l'écran, où les choses ne restent jamais ce qu'elles sont, comment le principe d'identité maintiendrait-il sa rigueur? Le principe d'identité suppose un espace-temps homogène, dans lequel les figures demeurent superposables à elles-mêmes. Dans l'espace-temps variable à volonté, que conçoit l'instrument cinématographique, chaque chose devient continuellement une infinité d'aspects-choses qui ne possèdent même souvent aucune commune mesure. Quand toutes les formes se liquéfient dans une perpétuelle mobilité, le principe d'identité leur devient aussi inapplicable qu'aux vagues de la mer. (1955, 39) [EdC]

La identitat com a element constant i fix es perd a la pantalla, on el muntatge de diferents perspectives sobre els objectes pot fer que dubtem de la seva unicitat.⁵ Però aquest dubte no es

5 Evidentment, a la llum de l'animisme modern que tant interessa a Epstein, que posi exemples de destrucció de la identitat dels objectes és interessant i remarcable:

Voici une table que l'objectif – en sautant, en glissant, en volant – approche, éloigne, grandit, rapetisse, étale, incline, abaisse, élève, élargit, étire, illumine, obscurcit, reforme et retransforme chaque fois que cet objet se présente dans le champ et jusque dans le cours des plans. Sans même tenir compte ici d'autres évolutions qu'un exemplaire table peut subir par maquillages en vue d'un rôle dans une fiction dramatique, sans vouloir considérer plus que la variété des aspects accidentels que ce meuble reçoit à l'écran, on en vient déjà souvent à douter qu'il s'agisse d'une seule et même table, à douter de la reconnaître, à ne pas savoir la définir, à se demander si on n'a pas vu deux ou trois tables différentes. ([1950] 1974-75, 146-147) [MF]

dirigeix únicament als objectes sinó, de manera més radical, als subjectes, als éssers humans. La tira de pel·lícula ofereix a Epstein un exemple que dona més d'un cop:

C'est ainsi qu'en regardant, image par image, le visage filmé d'un ami, on dit: Là, il est vraiment lui-même; ici, ce n'est pas du tout lui. Mais, s'il y a plusieurs juges, les avis s'opposent: dans telle image, l'homme qui est lui-même pour les uns n'est pas lui pour d'autres. Alors, quand est-il quelqu'un et qui? ([1947] 1974-75, 392-393) [CdD]

Passant a la unitat dels fotogrames, Epstein veu un rostre que a cada imatge és diferent (el cinema ofereix, en aquesta escala oculta durant la projecció, una imatge «continuellement différente d'elle-même» [Esprit de Cinema]). No només succeix això en aquest nivell intern –generalment amagat a l'espectador, ja que és un recurs cinematogràfic que no s'utilitza habitualment i que Epstein tampoc utilitza a les seves pel·lícules, a diferència del ralenti–, si no que també pot succeir gràcies al muntatge. En aquest cas, Epstein recorre, com exemple, al gènere fílmic del cinema domèstic:

On trouve des exemples de ce procédé dans la plupart des films et jusque dans le cinéma d'amateur, qui permet aux familles de collectionner des portraits animés de leurs membres, filmés à l'occasion de réunions, au cours desquelles aussi on projette volontiers ces bandes-albums. Alors il apparaît que le petit Paul, jouant au cerceau, n'avait pas grand-chose de commun avec le bébé Paul qui tétait son biberon; et que Paul, sur sa première bicyclette, fut encore un autre garçon, qu'il eût été légitime de renommer Jacques ou Pierre, pour le distinguer du précédent; que ce Paul, ou Jacques, ou Pierre, en bachelier, en soldat, en fiancé, n'ont vraiment été ni Paul, ni Jacques, ni Pierre; qu'ils ont été aussi des individus distincts, auxquels le prétendu Paul qui se réjouit maintenant de la naissance de sa première fille, ne ressemble pas plus qu'il ne ressemble à l'un ou à l'autre de ses cousins germains. Où caractériser le Paul de l'état civil, et en existe-t-il seulement un dans ce continuel changement? ([1950] 1974-75, 149-150) [MF]

Si la identitat individual es trenca en els fotogrames o en el muntatge, una altra experiència que trastoca la individualitat ja no seria desfer-la interiorment (multiplicar-la), sinó esmorteir-la en identitats col·lectives, en unitats supraindividuals (Epstein parla, en termes semblants als del

Encara que sigui un lligam feble, no es pot deixar de recordar que també una taula servia d'exemple a Marx a *El capital* (1867) en la seva descripció del fetitxisme de la mercaderia, que feia que oblidéssim la realitat sensible dels objectes per a que, al veure'ls com a mercaderies, facin coses «més extravagants que si es possessin a ballar».

mètode gràfic de la fisiologia o d'altres ciències, d'una estratègia d'anàlisi i d'una de síntesi). Aquesta idea la dona Epstein també en relació a una pel·lícula familiar i la porta més enllà:

On peut entendre, on peut voir deux ou trois générations d'une famille, dans un raccourci voulu pour commémorer, depuis trente ans et presque mois par mois, toute sorte de petits événements dynastiques. A l'écran, se forme peu à peu un fantôme imposant, qui parle d'une étrange voix; de cette voix d'ombre qu'entendit Poe et qui n'était la voix d'aucun vivant, mais d'une multitude de vivants, variant de rythme de mot en mot, insinuant dans l'oreille les intonations bien-aimées de beaucoup d'amis perdus. De l'aïeul au benjamin, toutes les ressemblances toutes les différences tissent un seul caractère. La famille se dresse comme un individu dont même les membres dissemblables ne rompent pas l'unité, s'avèrent au contraire nécessaires à son équilibre.

(...)

Quand le cinématographe comptera un siècle d'existence, si l'on a dès maintenant les moyens d'installer les expériences et de préserver la pellicule, il aura pu capter de nombreuses espèces de monstres grégaires: familiaux, professionnels, sociaux, nationaux, des apparences saisissantes et pleines d'enseignements. Bien d'autres entités attendent du cinématographe leur personnification: les affections de l'âme, les maladies, les tempéraments... (1955, 13) [EdC]⁶

Aquestes idees per al cinema es poden comparar amb algunes aplicacions de la fotografia al segle XIX; és a dir, podria ser un altre exemple de com el pensament d'Epstein està fins a cert punt ancorat en algunes idees i imaginaris d'aquell segle. Seria el cas del retrat fotogràfic compost que

6 Aquesta idea ja apareix en texts dels anys 30 com «Le cinématographe continue» ([1930] 1974-75a: 225)

Lorsqu'on projettera d'une famille cette perspective temporelle où les naissances et les morts apparaîtront comme la suite que réellement elles sont, l'hérédité se révélera comme un personnage visible, agissant, volontaire ou fantasque, impitoyable ou bienfaisant. Et il ne sera que l'un, le premier évoqué de l'innombrable règne des anges. Le cinématographe prêtera -cela peut arriver demain- une forme plus sensible aux entités qui évidemment continuent la vie, au-delà de l'homme, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'échelle des êtres, dans le mystère de cette insoluble contradiction: la hiérarchie et l'infinité.

O a l'article «L'intelligence d'une machine» (que és diferent que el llibre del mateix títol) ([1935] 1974-75, 241-247):

D'autre part, il peut abaisser jusqu'à nos sens, l'entité d'autres êtres de l'existence desquels nous ne doutons pas, mais que nous saisissons mal. S'il y a une échelle d'anges, le plus proche, celui dans lequel l'homme s'inscrit directement, est l'ange de la famille. Je l'aperçus sur un petit écran de salon, tendu de guingois à son cadre de bambou, tandis qu'un enfant s'évertuait en vain à régler un haut-parleur nasillard.

va proposar a la dècada de 1880 Francis Galton i que consistia en superposar diferents fotografies esperant trobar una imatge que representés una mitjana d'aquestes (en un sentit estadístic, Stephen Jay Gould [(1981) 2003, 91] el qualifica d'«apòstol de la medicació» al seu llibre *La falsa mesura del home*) [fig. 28]. Que Galton sigui el proponent de l'eugenèsia i que apliqués aquest retrat a aspectes com la criminalitat o l'ètnia, no deixa d'indicar també una altra perillosa cara d'aquestes idees. Això no vol dir, però, que el procediment no es pogués utilitzar també amb altres intencions com explica Allan Sekula (1986, 52):

Galton's composite process enjoyed a wide prestige until about 1925. Despite its origins in a discourse of racial essentialism, the composite was used to make a variety of point, some of which favored «nurture» over «nature». For example, Lewis Hine made a number of crude composite prints of girls millworkers in 1913, in what was evidently an attempt to trace the general effects of factory working conditions on young bodies. [fig. 29]

En relació a la identitat, Epstein també reprèn un dels seus exemples clàssics dels primers escrits; l'angoixa i rebuig cap a la imatge d'un mateix cinematografiada, degut a que hi veiem coses que no sabem o que no volíem saber. Veure's a un mateix a la pantalla és una mena de baptisme que trastoca la imatge ideal que tenim de nosaltres mateixos, diu Epstein:

Incrédule, déçue, scandalisée, Mary Pickford pleura quand elle se vit à l'écran pour la première fois. Qu'est-ce à dire, sinon que Mary Pickford ne savait pas qu'elle était Mary Pickford; qu'elle ignorait être la personne dont des millions de témoins oculaires pourraient encore aujourd'hui attester l'identité. Cette aventure, en général pénible, d'une redécouverte de soi, est le lot de la plupart de ceux et de celles qui reçoivent le baptême de l'écran. Leur étonnement rappelle ces récits anciens de voyageurs, qui disent l'émerveillement et l'effroi avec lesquels des sauvages apercevaient, dans un bout de miroir, leur visage qu'ils n'avaient encore jamais vu avec cette précision. ([1947] 1974-75, 392) [CdD]

Aquesta destrucció del concepte d'identitat, per tant, no té tant a veure amb la seva multiplicitat o pèrdua en diferents entitats majors, com amb la destrucció de la imatge que ens fem de nosaltres mateixos.⁷ En aquests exemples d'Epstein, sí que sembla traspuar-se més una revelació que un

⁷ Notis també la relació entre primitiu i cinema que ja s'ha indicat anteriorment. La unió d'allò més actual amb allò més antic, és una metàfora comú a la teoria dels anys 20 i 30 (veure Moore [1999]). En la teoria d'Epstein dels anys 20, s'ha vist en relació a la càbala i també amb l'elecció de l'Etna com a lloc on pensar el cinema.













SPECIMENS OF COMPOSITE PORTRAITURE		
PERSONAL AND FAMILY.		
 <p><i>Alexander the Great From 6 Different Medals.</i></p>	 <p><i>Two Sisters.</i></p>	 <p><i>From 6 Members of same Family Male & Female.</i></p>
HEALTH.	DISEASE.	CRIMINALITY.
 <p><i>23 Cases. Royal Engineers, 12 Officers, 11 Privates</i></p>	 <p><i>6 Cases</i></p>  <p><i>9 Cases</i></p> <p><i>Tubercular Disease</i></p>	 <p><i>8 Cases</i></p>  <p><i>4 Cases</i></p> <p><i>2 Of the many Criminal Types</i></p>
CONSUMPTION AND OTHER MALADIES		
<p>I</p>  <p><i>20 Cases</i></p> <p>II</p>  <p><i>36 Cases</i></p> <p><i>Co-composite of I & II</i></p> <p><i>56 Cases</i></p> <p><i>Consumptive Cases.</i></p>	 <p><i>100 Cases</i></p>  <p><i>50 Cases</i></p> <p><i>Not Consumptive.</i></p>	

Figura 28. Fotografia composta de Galton

Retrat fotogràfic compost al frontispici de *Inquiries into human faculty and its development* (1883) de Francis Galton.



Figura 29. Fotografia composta per Lewis Hine

Una de les fotografies compostes de Lewis Hine conservades a Library of Congress, Prints & Photographs Division, National Child Labor Committee Collection.

relativisme; però és una revelació que té caràcter destructiu, de fondre la categoria sòlida sobre la que pensàvem que ens construïem:

Or, l'horreur ou, tout au moins, la gêne que le cinématographié éprouve devant son image animée, fait soupçonner que celle-ci publie quelque chose du secret personnel dont le sujet s'était imposé à lui-même l'ignorance. Tous les nains, les bossus, les boiteux, les grêlés, les obèses, accoutumés depuis longtemps à leur reflet inversé, gauche pour droite, dans les miroirs, s'y voient moins disgrâciés que la nature les a faits; et tous les hommes, dans le travail de leur imagination, se jugent moins lâches et moins fourbes, presque honnêtes, beaux ou intelligents ou distingués autant que possible. L'objectif cinématographique n'a pas ces complaisances. Dans son double à l'écran, ce que le spectateur remarque d'abord, ce sont cette vulgarité d'une attitude, cette gaucherie d'un geste, cette honte du regard, que, justement, il avait le plus peiné et cru réussir à cacher. Mais le fantôme parle aussi, et d'une voix que le vivant, en toute sincérité, ne reconnaît pas, qu'il ne peut pas reconnaître, parce qu'il ne l'a jamais entendue encore du dehors, portée par un autre souffle que le sien. Le microphone et le haut-parleur transmettent des accents d'une impudeur insupportable, où se révèlent la naïveté du faux-orgueil, l'aigre amertume des succès niés, l'inquiétude sous l'assurance et le rire, toutes les faiblesses et toutes les roueries d'un caractère qui se croyait droit, trempé, victorieux de lui-même. Ils ne sont pas nombreux, les confesseurs qui ont pu voir et écouter aussi loin dans l'âme que ce regard du verre et cette ouïe photo-électrique! ([1946] 1974-75, 304) [IdM]

Les relacions entre un mateix i la pròpia imatge reproduïda són un tema de reflexió important en Epstein i també comú en l'època; per això val la pena aturar-se un moment aquí i establir una sèrie de relacions, encara que es faci un parèntesi llarg en l'exposició de l'argument d'Epstein. Es pot recordar, per exemple, el que s'ha vist al capítol anterior que escrivia Benjamin ([1934] 2017, 233-234) sobre que «En la era del máximo extrañamiento entre los seres humanos, y de las relaciones infinitamente mediadas, (...) se inventaron el cine y el gramófono. En el cine, el ser humano no reconoce lo que es su propio paso; en el gramófono, tampoco reconoce su voz». Aquest motiu es podria estudiar com un *topos* –en el sentit que s'ha vist a la introducció que li dona Huhtamo–, que apareix en l'escriptura i la reflexió sobre cinema i tecnologia, sigui teòrica, periodística o literària. En una antologia recent de texts sobre cinema escrits a Alemanya entre 1907 i 1933 –*The Promise of Cinema German Film Theory, 1907–1933* editada per Anton Kaes, Nicholas Baer i Michael Cowan (2016)– hi ha una breu crònica periodística de 1910 que reflexiona sobre aquests

desdoblaments a partir d'una sessió de cinema. El text descriu una sessió a la que assisteixen els kàisers d'Alemanya i Àustria i on també apareixen a la pantalla:

[T]his moment, when the two monarchs sat together in the cinematographic theater... and watched themselves. They saw a true likeness of themselves one that appeared to speak, salute, and laugh. And the audience in the picture applauded. And the audience in the theater also applauded. And the monarchs in the picture showed their appreciation. And the real monarchs showed their appreciation in reality. But then, all of a sudden, one of the films ripped, and the theater went dark. At that moment, shivers went down my spine. What? Did that tear also go through the real people? Horrified, I asked myself, who here is the real one?

I cannot get it out of my mind, this terrifying doubleness [Doppelgängertum] of representation. The chosen One, who ought to authenticate the existence of whole peoples simply by walking, talking, and saluting –indeed, walking talking, and saluting as typically possible– doubled? Is one allowed to copy majesty so wantonly? It is it not too much for one moment to have two, no, four kings? Up there, on the screen, one of them fulfills his high duty, while below, in the theater, the same one sits as a mere mortal, taking human pleasure in the likeness of his dignity. Or does he merely fulfill his duty once again? Where does representation begin? Where does it end? And the people, twice present here, and therefore doubly delighted, cheering at their own cheers, hailing their naïve existence in the mirror: Is that not dangerous? Could they not become frightened, as if they had seen their own ghost? Could they not instinctively react and go mad? (Viertel [1910] 2016, 78)

Aquestes reflexions, sigui d'aquest article o dels texts d'Epstein i Benjamin, es donen en un context on no tanta gent podia veure la seva pròpia imatge cinematografiada. Per a un plantejament d'aquest motiu com un *topos* es podria tenir en compte la importància d'una certa difusió o expansió del cinema domèstic. L'escriptora Annie Ernaux, al seu llibre autobiogràfic *Les Années* (2008), escriu sobre l'experiència de veure's per primer cop enregistrat en moviment a la pantalla –o sentir-se la veu en un magnetòfon– als anys 70 a França:

En el crepitjar del projector, veure's caminar per primer cop, moure els llavis, riure silenciosament a la pantalla desplegada a la sala d'estar, era del tot desconcertant. Ens corpreniem de nosaltres mateixos, dels nostres gestos. Era una sensació nova, sens dubte anàloga a la que va sentir la gent del segle XVII quan es va veure al mirall per primer cop, o els nostres avis quan van veure el seu retrat fotogràfic. No gosàvem dir res dels nostre trasbals, i

preferíem mirar els altres, parents, amics, a la pantalla, més conformes al que ja eren per a nosaltres. Sentir la pròpia veu al magnetòfon encara era més terrible. Ja no podríem oblidar mai més aquella veu que els altres escoltaven. Guanyàvem en coneixement de nosaltres mateixos, perdíem en despreocupació. (Ernaux 2019, 109)

Si es dona aquest exemple, d'una novel·la actual rememorant els anys 70, és perquè descriu la mateixa sensació de la que parla Epstein o Benjamin i ho fa recurrent també a termes com «trasbals», «terrible» o «coneixement». Aquesta sensació d'inquietud davant la pròpia imatge al cinema, doncs, apareixeria com una experiència o reflexió comú als primers anys del segle, però que pot tenir una vida més llarga del que sembla. Així com també és interessant insistir en els diferents caràcters dels exemples que s'han donat –un article periodístic de la dècada dels 1910, un motiu en el pensament d'algú com Epstein des dels anys 20 als 40 i una obra literària actual. Es veu així com és un *topos* que viatja pel segle i per diferents tipus d'escriptura.

En el camp de la teoria del cinema, es troben reflexions molt similars en el llibre d'Edgar Morin *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), on s'escriu sobre aquesta qüestió en part a partir de citar fragments d'Epstein:

La vision cinématographique de soi-même est beaucoup plus émouvante et riche que l'auto-contemplation photographique. (...) Nous sommes à vrai dire saisis par le sentiment profond, contradictoire, de notre ressemblance et de notre dissemblance. Nous nous apparaissions en même temps extérieurs et identiques à nous-même, moi et non-moi, c'est-à-dire en fin de compte ego alter. (...)

L'espace d'un instant; du salut à l'exclamation « me voilà », il a pu s'étonner de son double étranger, l'admirer et aussitôt l'assimiler fièrement. (...) Le premier signe de dédoublement est en effet de réagir, si peu que ce soit, devant nous-même. Le plus souvent, nous rions, et le rire indique plus que la surprise. (...) Fierté et honte, honte de cette fierté, ironie pour notre émerveillement candide, il y a dans nos rires auto-cinématographiques, un complexe d'étonnement, d'admiration, de gêne, d'étrangeté... (Morin 1956, 45-46)

Morin segueix, parlant de la pose com una reacció davant la incomoditat d'aquesta futura auto-observació i també com una reacció a aquesta sensació de poder analític que podria tenir la càmera (és interessant com la idea de l'anàlisi que sembla potser hiperbòlica en Epstein, pot tenir una traducció senzilla en aquesta idea de posar com una reacció a sentir-se sota la mirada de la càmera;

evidentment, això es pot lligar amb el projecte dels *Screen Tests* de Warhol del qual se n'ha parlat al capítol anterior).

Parfois la gêne et la honte dominant ce complexe. Epstein nous fait encore remarquer que l'écran nous révèle « la vulgarité d'une attitude, la gaucherie d'un geste, la honte du regard ». Nous réagissons souvent en effet comme si la caméra extralucide pouvait nous arracher notre masque socialisé et découvrir, à nos yeux et ceux d'autrui, notre âme inavouée. La preuve n'en est-elle pas que, sitôt appelés devant un appareil de photos ou de prises de vue, nous « posons », c'est-à-dire ajustons un masque, notre masque le plus hypocrite : le sourire ou la dignité. (...) La pose essaie également de masquer la peur et l'intimidation qui naît de la caméra. Elle traduit cette difficulté, cette quasi-impossibilité d'être naturel devant un regard extralucide. (...) (Morin 1956, 46)

Morin lliga aquestes qüestions amb estats perceptius alterats –dels que també parlen Epstein i Benjamin i que també s'han vist al parlar de la cenestèsia al capítol anterior, on un dels seus casos patològics seria el sentiment de despersonalització, veure's a un mateix com extern–, però manté a distància una associació literal entre tots dos. I també destaca un caràcter meravellós i plaent d'aquesta visió i no només la inquietud de l'estranyament:

Pour ma part, j'ai très fortement ressenti à m'entendre à la radio comme à me voir à l'écran, une brève confusion honteuse, comme si m'apparaissait brusquement mon petit Mister Hyde. Il est probable que dans de tels cas, une sorte d'auto-fantomalité, parente de l'hallucination autoscopique, s'éveille. Certes la différence est essentielle : le double de l'hallucination, quoique à la limite des phénomènes perceptifs normaux, est vu par un sujet en situation névrotique. Par contre l'auto-spectateur se voit en situation psychologique normale. Aussi son double ne peut-il déployer cinématographiquement son étrangeté, son fantastique, sa fatalité. Il provoque très rarement l'horreur et quelquefois seulement le chagrin, comme dans ces cas que cite Epstein, dont celui de Mary Pickford qui « incrédule, déçue, scandalisée... pleura quand elle se vit à l'écran pour la première fois ». Il n'y a donc pas d'équivalence entre expérience auto-cinématographique et vision autoscopique, mais la première peut présenter les caractéristiques naissantes de la seconde.

Effectivement, c'est un double à l'état naissant qui se révèle à nos yeux sur l'écran ; c'est pourquoi, plus que celui de l'hallucination, il est proche du double que découvre l'enfant dans le miroir ou l'archaïque dans le reflet, étrange et familier, affable et protecteur, déjà légèrement

majoré mais pas encore transcendant... C'est pourquoi nos réactions courantes sont plus riches en plaisir et en émerveillement qu'en gêne et en honte, au sein du complexe affectif où se mêlent à la surprise et au trouble réalistes de la découverte de soi-même, la surprise et le trouble surréalistes de la découverte du double. (Morin 1956, 46-47)

Aquesta visió no forçosament trasbalsadora de veure's a un mateix, també serveix per recordar com en els primers anys del cinema s'utilitza aquesta possibilitat com un recurs publicitari. És a dir, el fet de filmar a la pròpia ciutat era un atractiu publicitari que podia portar públic esperant veure's en pantalla. Si això s'explica sovint dels operadors Lumière, també es pot veure per exemple en la coneguda pel·lícula *Barcelona en tranvía* de 1909, que anunciava el seu rodatge al diari «para que todos los que quieran aparecer en dicha película puedan elegir el sitio en cualquiera de los puntos que a continuación citamos» (*La Vanguardia*, 23/04/1909, p. 2).

Tots els exemples que s'han donat parlen de l'experiència literal de veure's a un mateix cinematografiat i per tant s'utilitza la metàfora del mirall amb una certa literalitat. Dins la teoria del cinema hi ha, és evident, un ús més metafòric del mirall com un argument per explicar els mecanismes de participació de l'espectador; la identificació imaginària amb allò que succeeix a la pantalla. Elsaesser i Hagener (2015, 54) en parlen en relació a Morin en els següents termes:

El espectador se encuentra entre dos polos, la proyección y la identificación: en cuanto a lo externo, la proyección permite al espectador sumergirse en la película, disolver temporalmente parte de sus límites corporales y renunciar a su condición de sujeto individual en favor de una experiencia colectiva y una cosificación autoalienante; y, en cuanto a lo interno, la identificación implica que el espectador puede absorber la película, hacerla suya, esto es, incorporar el mundo fílmico a sí mismo y así constituirse como sujeto «imaginario». El sociólogo y antropólogo Edgar Morin basó su clásico estudio *El cine o el hombre imaginario* en la oscilación polimorfa entre estas dos posturas. Morin insiste en el hecho de que los personajes de ficción en la pantalla funcionan como Doppelgänger o dobles del espectador; eso, por un lado les confiere el estatus de interfaz de proyección, a través de la cual se puede entrar en la película, y, por el otro, les otorga un carácter fantástico, como si estos personajes fueran la encarnación de lo que es demasiado familiar y al mismo tiempo terrorífico en nosotros mismos: de ahí la preeminencia y pertinencia de lo «asombroso» y el «retorno de lo reprimido» (Freud) en algunas teorías del cine (así como el renovado interés teórico por las películas de terror).

En la teoria dels anys 60 i 70, el mirall pren una rellevància particular. Dudley Andrew (1984, 134) es refereix a la teoria clàssica com construïnt-se al voltant de dues metàfores de la pantalla: entesa com a finestra o entesa com a marc. Segons Andrew, la teoria moderna proposaria una nova metàfora:

Classical film theory could go no further. Only by shifting the discourse to another plane and invoking another system could modern theory develop. A new metaphor was advanced: the screen was termed a *mirror*. On the force of this coinage, new relations suddenly came to light and were for the first time open to systematic inquiry. Questions about the connections cinema maintains with reality and with art (window and frame, respectively) were subsumed under the consideration of cinema's rapport with the spectator. A new faculty, the unconscious, instantly became a necessary part of any overarching film theory, and a new discourse, psychoanalysis, was called upon to explain what before had been of little consequence, the fact and the force of desire.

Andrew reconeix que aquestes qüestions aparèixen també abans, però diu que és en la teoria moderna que es plantegen «into a set of categories involving a system larger than that of film» (Andrew 1984, 135); és a dir, que es faria de manera més teoritzant i més depenent de les teories psicològiques. Els escrits de Christian Metz agrupats a *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma* (1977) serien una mostra d'aquest pensament i de l'ús del mirall com a metàfora i argument teòric. I en relació a la psicoanàlisi, no es pot deixar de referència la importància del concepte de «l'estadi del mirall» que formula Lacan i que influencia no només a Metz, sinó a molts altres teòrics com, per exemple, Mulvey (1975).

Si s'ha fet aquest parèntesi en l'explicació de les idees d'Epstein és perquè tenen molta ressonància en altres escrits cinematogràfics com s'ha vist i dels quals no se n'havia parlat encara. També pot servir com un exemple de com es planteja en aquesta recerca doctoral l'aproximació a l'obra d'Epstein. No es tracta d'establir la comparació amb l'ús teòric del mirall –la projecció i identificació amb els personatges–,⁸ sinó destacar el caràcter més literal de l'exemple d'Epstein; és

8 Encara hi hauria altres usos a assenyalar, evidentment. Abans s'ha vist un punt intermedi entre un cert autoreconeixement i la projecció imaginària en unes reflexions de Delluc sobre Hayakawa i Chaplin (veure la secció «7.1 Els escrits sobre cinema a França dels anys 10 i 20» del capítol anterior).

De manera no tan argumentativa com els exemples que s'han desenvolupat, el mirall també és un element metafòric per a tota teoria i pràctica que postuli un caràcter reflexiu de l'obra de creació cap a ella mateixa. Un argument de ressonàncies diverses (per exemple, el distanciament de Brecht) i que té un desenvolupament clau en el cinema dels anys 60 i 70. Tant en el cinema d'autor d'Europa (per dir dos títols simplement, es pot pensar en *Persona* –1966, I. Bergman– o *Le mépris* –1963, J. L. Godard) com en el cinema d'avantguarda i

a dir, el veure's literalment a un mateix reproduït a la pantalla, que té la seva pròpia tradició de reflexió, no tant teòrica sinó en forma de motiu. Un interès per aquest motiu, també podria incloure els nombrosos i variats usos de miralls o reflexes que fa Epstein a la seva filmografia [fig. 30.1, 30.2 i 30.3].

Tornant a l'exposició que s'estava fent dels arguments d'Epstein, el darrer element que creu que el cinema destrueix i substitueix per un relativisme és la divisió entre diversos regnes de la natura o entre inert i viu.

L'univers cinématographique peut encore sembler exposé à une autre contradiction. On sait qu'à l'écran, par de simples variations de la perspective spatio-temporelle, notamment par le jeu de l'accélééré et du ralenti, on obtient une mobilisation générale des formes: des cristaux végètent et se déplacent; des plantes agissent et s'expriment; des visages et des gestes humains s'abêtissent et s'animalisent; des êtres vivants involuent et se minéralisent, puis, à volonté, se réaniment, retrouvent leur intelligence et leur âme. Ainsi devient évident le caractère arbitraire et relatif des frontières, par lesquelles nos classifications ont voulu segmenter la continuité des formes, compartimenter l'unité de la nature. Ainsi, de proche en proche, s'effritent les cloisons étanches établies entre l'inerte et le vivant, le mécanique et l'organique, la matière et l'esprit, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence. ([1947] 1974-75, 384) [CdD]

Seul, le cinéma peut nous montrer une vie vingt fois plus lente ou cinquante mille fois plus rapide, dans laquelle nous découvrons la reptation du minéral, la floraison des cristaux, l'élasticité et la solidité de l'eau, la viscosité des continents, la gesticulation des plantes, la rigidité des nuages, lancés à travers le ciel comme des flèches, la pétrification de l'homme lui-même, devenant sa propre statue.

Ces aspects remarquables font apparaître bien précaires les principes fondamentaux de nos classifications qui distinguent l'immobile du mobile, l'inconstant du constant, l'être du devenir, l'inerte du vivant, les trois états de la matière, les trois règnes de la nature, les trois catégories d'organismes animés. (1975a, 217) [AC]

experimental (per exemple, la voluntat minimalista de treballar amb els components bàsics de l'obra d'art, cridant l'atenció així sobre la pròpia materialitat fílmica).

Aquest caràcter reflexiu s'ha destacat en l'Epstein dels anys 20 en el sentit de que el cinema treballa amb experiències comunes i socials de l'espectador; i també s'aplica a l'exemple de Delluc que s'acaba de mencionar.



Figura 30.1. Miralls a algunes pel·lícules de Jean Epstein

Personatges mirant-se al mirall a les pel·lícules de Jean Epstein. Columna 1: *Coeur fidèle* (1923). Columna 2: *La belle Nivernaise* (1923). Columna 3: final de *La Glace a trois faces* (1927) amb l'intertítol sobre les diferents imatges que donen del protagonista tres dones diferents i la desaparició final d'aquest en el mirall del títol.



Figura 30.2. Escena del suïcidi a *Six et demi, onze* (1927)

Escena del suïcidi a *Six et demi, onze* (1927) on s'utilitza el mirall com a motiu visual introspectiu (les sobreimpressions inicials) i de projecció personal (disparar contra la pròpia imatge). A *Six et demi, onze* la fotografia hi té un paper important; per això també apareix en aquesta escena, establint-se també un lligam possible entre aquesta i el mirall o, fins i tot, el revòlver.



Figura 30.3. Superfícies reflectants a algunes pel·lícules d'Epstein: deformacions i multiplicacions
 Usos de superfícies reflectants per a la deformació o la multiplicació. Deformacions produïdes per un mirall còncau a *Coeur fidèle* (1923) (fila 1 i 2) –simulant el record i la percepció alterades per l'alcohol– i a la superfície del Sena a *La belle Nivernaise* (1923) (fila 3). Multiplicacions de la imatge amb un calidoscopi a *Coeur fidèle* (1923) (fila 4) i, presumiblement, amb una òptica múltiple a *L'home a l'Hispano* (1933) (fila 5).

Com mostren aquestes citacions, i com diu diverses vegades, les variacions en la escala de temps no només destrueixen la idea d'un temps únic sinó que afecten a les divisions que fem entre inert i viu, animal i humà o líquid i sòlid. Aquest univers altre on el temps és una perspectiva variable trastoca com entenem el nostre entorn i la nostra natura. Segurament són aquests passatges on, en l'obra de maduresa, es troben les descripcions més literàries i belles, per copsar aquestes transmutacions:

Les chevaux planent au-dessus de l'obstacle; les plantes gesticulent; les cristaux s'accouplent, se reproduisent, cicatrisent leurs plaies; la lave rampe; l'eau devient huile, gomme, poix arborescente; l'homme acquiert la densité d'un nuage, la consistance d'une vapeur; il est un pur animal gazeux, d'une grâce féline, d'une adresse simiesque. ([1946] 1974-75, 257) [IdM]

I entre els objectes d'aquestes transmutacions es troba també el cos humà, recuperant part de l'escrutini corporal que als primers escrits es revestia de sensualitat:

A une projection ralentie, on observe, au contraire, une dégradation des formes qui, en subissant une diminution de leur mobilité, perdent aussi de leur qualité vitale. Par exemple, l'apparence humaine se trouve privée, en bonne partie, de sa spiritualité. Dans le regard, la pensée s'éteint: sur le visage, elle s'engourdit, devient illisible. Dans les gestes, les maladresses – signe de la volonté, rançon de la liberté – disparaissent, absorbées par l'infailible grâce de l'instinct animal. Tout l'homme n'est plus qu'un être de muscles lisses, nageant dans un milieu dense, où d'épais courants portent et façonnent toujours ce clair descendant des vieilles faunes marines, des eaux mères. La régression va plus loin et dépasse le stade animal. Elle retrouve, dans les déploiements du torse, de la nuque, l'élasticité active de la tige; dans les ondulations de la chevelure, de la crinière, agitées par le vent, les balancements de la forêt; dans les battements des nageoires et des ailes, les palpitations des feuilles; dans les enroulements et les déroulements des reptiles, le sens spirale de toutes les croissances végétales. Plus ralentie encore, toute substance vive retourne à sa viscosité fondamentale, laisse monter à sa surface sa nature colloïdale foncière. Enfin, quand il n'y a plus de mouvement visible dans un temps suffisamment étiré, l'homme devient statue, le vivant se confond avec l'inerte, l'univers involue en un désert de matière pure, sans trace d'esprit. ([1946] 1974-75, 288) [IdM]

La pantalla que ofereix totes aquestes imatges destrueix divisions i classificacions, mostrant, diria

Epstein, que hi ha una unitat entre allò que separem. Es tracta d'una lluita contra categories duals i les barreres que creen:

Par l'accélééré et le ralenti, le cinéma transforme profondément tout l'univers qui nous est familier, et atteint notre foi dans les catégories, les règnes, les genres, au moyen desquels nous avons compartimenté la nature. Parce qu'elle est à vitesse variable de temps, la représentation filmée nous fait découvrir le fragile arbitraire des frontières que nous avons tracées entre l'inorganique et l'organique, l'inerte et le vivant, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence, la matière et l'esprit. Ainsi, la culture cinématographique naissante tend à s'opposer au dualisme classique ou, plutôt, à le dépasser. (1955, 27) [EdC]

Temps, espai, identitat i les categories de classificació del món perden el seu caràcter absolut, segons Epstein, si atenem al que succeeix a la pantalla cinematogràfica (així com el principi de causalitat, que només s'ha mencionat en relació al temps, però al que Epstein també dedica pàgines en exclusiva). Es tracta, com s'ha dit, d'una estratègia de literalitat on, per exemple, les plantes no sembla que gesticulin sinó que gesticulen efectivament (veiem com ho fan i se'ns imposa com una evidència) i això els confereix una consciència com la que acompanya els gests humans. Són tot exemples de «le monde fluide de l'écran» com titula un dels seus escrits ([1950] 1974-75). I no només de la pantalla, ja que una novetat en aquesta obra de maduresa d'Epstein és que incorpora la reflexió sobre el so. La possibilitat d'enregistrar i reproduir el so la tracta de manera anàloga a la càmera i el muntatge –parla de les possibilitats del «primer pla del so» o del «ralentí sonor», per exemple a les seccions «Le contrepoint du son» i «Le gros plan du son» d'*Esprit de cinéma*–, és a dir, valorant el seu suposat caràcter líquid i generador de relativismes.⁹

Tot i que no sigui fonamental per a l'argument en sí, es vol destacar també un altre aspecte que és important per a l'expressió d'aquest. Epstein es refereix al cinema i als seus efectes –i particularment aquests que mostren un món tan diferent del nostre– com una mena de meravella o prodigi

Miraculeux, tel apparaît d'abord, à tous les spectateurs, le temps qui règne à l'écran et qui entretient là comme une dernière réserve du féérique, comme un parc international du

⁹ No es desenvolupa aquest camp perquè no canvia substancialment l'argument de base. No obstant, és important indicar que aquesta és una novetat en el pensament de maduresa d'Epstein que es troba també en articles com «Le ralenti du son» ([1947-48] 1974-75). Veure també l'article de Turvey (2016) sobre aquest tema en Epstein.

merveilleux, où l'homme préserve de l'extinction totale l'espèce vieillissante du prodige. ([1947] 1974-75, 389) [CdD]

Le monstre et la merveille sont en tout, surgissent de tout: d'un visage surpris, d'une démarche libre, d'un ciel en fuite, d'une eau saisie, d'un arbre qui est tout à coup comme s'il ne savait pas qu'on le regarde. (1955, 98-99) [EdC]

Par sa faculté de reproduire le mouvement, par son don d'ubiquité, de grossissement et de rapetissement dans l'espace et dans le temps, le cinéma a mis à la disposition des créateurs de films une telle masse d'insolite qu'ils sont, certes, loin encore de l'avoir épuisée. (1955, 118) [EdC]

Com es veu, parla d'una meravella o prodigi com recuperant una tradició antiga que semblaria perduda i que el cinema, no només recuperaria, sinó que ara ho trobaria per tot; com una mena de recurs natural que acabéssim de descobrir i que està «lluny d'esgotar-se». Davant d'aquestes meravelles i prodigis, l'espectador experimentaria una sensació de sorpresa:

La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature qu'à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par épuiser, par nous expliquer entièrement, par cesser même de voir. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a encore été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible. (1955, 58) [EdC]

La transformation des apparences dans la variabilité de l'espace-temps cinématographique nous guérit de notre inattention, de notre aveuglement par l'habitude. Sous leur innocent air d'aller de soi, les conjonctures les plus communes, les plus claires, celles qui n'exigeaient plus aucune explication, révèlent soudain une complexité stupéfiante et une inexplicable obscurité. Le cinématographe rend l'acuité de l'étonnement à notre regard et à notre esprit, usés par la routine des aspects et des problèmes trop coutumiers. Eckermann fait dire à Goethe que l'étonnement est l'attitude spirituelle la plus noble. C'est, en tout cas, la plus féconde dans un climat mental d'inquiétude suffisante.

Devant le spectacle de la nature, renouvelé par la représentation cinématographique, l'homme retrouve quelque chose de son enfance spirituelle, de l'ancienne fraîcheur de sa sensibilité et de sa pensée, des chocs primitifs de surprise, qui ont provoqué et dirigé sa

compréhension du monde. Ainsi, devant ces merveilles que sont la naissance d'une plante ou la multiplication de cristaux, vues à l'accélééré, la reptation de l'eau ou du feu, vue au ralenti, l'explication qui s'impose d'abord au spectateur, appartient au vieil ordre animiste et mystique. ([1947] 1974-75, 389-390) [CdD]

Són efectes de meravellar-se i d'astorament que funcionen, segons Epstein, com un estranyament de les nostres concepcions. És interessant remarcar totes dues coses; d'una banda entendre que està parlant d'efectes d'estranyament, de veure de nou el que pensàvem que ja havíem vist i descobrir-hi coses noves, i també de les sensacions que ho acompanyen, que serien la d'estranyesa (incloent la inquietud) i la de sorpresa i astorament. Així com també és interessant, i això es veurà més tard, que digui que aquestes sensacions són favorables a recuperar altres maneres de pensar.

2.2 Tecnologia: la filosofia de les màquines i la propaganda secreta

Que el cinema posi en crisi les diferents categories que s'han vist, Epstein no ho planteja com un fet aïllat o com una curiositat, sinó que ho eleva a portar a tota una manera de pensar diferent. Creu que el cinema, com d'altres tecnologies segons ell, pot generar una filosofia; una manera de pensar que no es sosté sobre el mateixos pilars que els humans. En aquests escrits de maduresa es reprèn i es fa més explícit un pensament sobre la tecnologia que ja estava present als seus primers escrits (recordem per exemple el títol de «L'objectif lui-même» [(1926) 1974-1975b]); les tecnologies creen noves percepcions (imatges, en aquest cas) que fan que ens replantegem el nostre coneixement (l'interès per tot tipus de tecnologies també és una característica de l'obra filmogràfica d'Epstein [fig. 31.1, 31.2 i 31.3]). Telescopi i microscopi són dos exemples privilegiats d'aquest cas:

La règle est générale: chaque fois que l'homme crée, à son idée, un instrument, celui-ci, à son tour et à sa manière, re façonne la mentalité de son créateur.

Si, avec l'aide du Diable, l'homme a inventé la lunette astronomique, la lunette, elle, a inventé les images du ciel, qui ont obligé Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Laplace et tant d'autres à penser d'une certaine façon et non d'une autre, selon ces images-là et non pas selon d'autres. ([1947] 1974-75, 337) [CdD]

Là encore, des lentilles fournissent, c'est-à-dire fabriquent, des images, les choisissent pour les rendre visibles dans l'invisible, les séparent de ce qui va rester inconnaissable, les élèvent soudain, de la non-apparence, du non-être, au rang de réalités sensibles. Et cette



Figura 31.1 Tecnologies per a la comunicació a distància a algunes pel·lícules d'Epstein
 Tecnologies per la comunicació a distància a *Le lion des mogols* (1924) (fila 1), *La glace a trois faces* (1927) (files 2 i 3) i *Les feux de la mer* (1948) (files 4 i 5).



Figura 31.2. Instruments per augmentar els sentits a *La Chute de la maison Usher* (1928)
Instruments per augmentar la visió i l'oïda a *La Chute de la maison Usher* (1928).



Figura 31.3. Fars a algunes pel·lícules de Jean Epstein

Els fars són un motiu important a la filmografia d'Epstein. Fotogrames de *Mor Vran* (1930) (fila 1), *Les feux de la mer* (1948) (fila 2) i *Le tempestaire* (1947) (files 3 a 5), on la tecnologia es barreja amb la màgia del personatge del títol, capaç de guarir la tempesta amb el seu instrumental màgic.

première sélection dont dépend tout le développement ultérieur de la pensée, c'est l'instrument seul qui l'opère selon le seul arbitraire de ses affinités et de ses réceptivités particulières.

(...)

L'instrumentation qui se laisse ensuite plus ou moins diriger, mais qui, dans sa première réalisation, est d'un empirisme tout à fait aléatoire, commande à la pensée par les données qu'elle lui propose ou qu'elle ne lui propose pas. ([1947] 1974-75, 338) [CdD]

Com es veu, i com fa més d'un cop, Epstein personalitza les tecnologies dotant-les d'una mena de consciència. Això no s'ha d'entendre només com una metàfora, sinó també com un seguiment de la idea d'indiferència entre dualismes –en aquest cas entre mecànic i orgànic– i també com una continuació del materialisme que s'havia identificat en el primer Epstein: «Mécanique ou organique, la complexité d'un appareil y crée un aspect psychique», escriu a *L'Intelligence d'une machine* ([1946] 1974-75, 307). Per recolzar aquesta idea recorre a Ribot, en una de les poques relacions directes amb el camp de la psicologia i fisiologia francesa que tan important era als seus primers escrits: «Ainsi, l'observation fondamentale de Ribot, soulignant que le psychisme naît avec l'accroissement du nombre des réactions possibles entre de multiples éléments nerveux, peut être transposée dans le monde inorganique où elle s'applique à l'entrejeu d'éléments mécaniques» ([1946] 1974-75, 308).

Les màquines pensen, insisteix Epstein, i s'intueix un futur on cada cop serà més important aquest pensament mecànic:

Non, la machine à penser n'est plus tout à fait une utopie; le cinématographe, comme la machine à calculer, en constituent les premières réalisations qui sont déjà mieux que des ébauches. Leibniz, qui disposa des notes et des brouillons laissés par Pascal, parvint à mettre au point le système de rouages que le mathématicien janséniste avait inventé mais dont il n'avait pu obtenir un fonctionnement docile. Depuis, sans cesse perfectionné, un dispositif purement mécanique sait grouper les chiffres qu'on lui fournit, selon les algorithmes fondamentaux des mathématiques, non pas exactement comme le fait l'esprit humain mais mieux, parce que sans erreur possible. Cependant – soutiendra-t-on encore – cette machine ne pense pas. Que fait-elle donc quand elle remplace par son travail plus que parfaitement le travail cérébral du calculateur? Il faut admettre qu'il existe, à côté et à la ressemblance de la pensée organique, une pensée mécanique, qu'on commence seulement à savoir mettre en

branle, mais qui foisonnera dans les robots futurs, dont la réalisation se trouve logiquement inscrite dans le développement de notre civilisation. Cette pré-pensée mécanique serait inconsciente, ce qui ne constitue d'objection ni à son existence, ni à sa parenté avec l'âme humaine, dont on admet aujourd'hui qu'elle est, en immense partie, inconnue à elle-même. ([1946] 1974-75, 310) [IdM]

És interessant remarcar d'aquesta citació els dos elements que s'estan veient; que la idea de pensament es pot aplicar no només a les persones sinó també a les màquines (que comparteixen, com diu provocativament, que sigui un pensament no conscient) i que el cinema és un exemple d'aquesta cadena tecnològica que cada cop serà més important, remarcant el caràcter utòpic del pensament d'Epstein, orientat cap a situacions futures.

Aquestes reflexions d'Epstein sobre el cinema com a pensament es poden vincular amb tota una tradició de reflexió i creació que aniria dels autòmats a la intel·ligència artificial. De fet en més d'una ocasió, Epstein parla del cinema com d'un robot («intel·lectual» a *L'intelligence d'une machine* [(1946) 1974-75, 310]), «paranoic» a *Esprit de cinéma* [1955, 177]). Entre els nombrosos textos que conformen aquesta tradició –de la que una bona mostra és l'antologia editada per Sonia Bueno Gómez-Tejedor i Marta Peirano (2009): *El rival de Prometeo*– es pot fer referència, per exemple, a «El maestro de Ajedrez de Moxon» d'Ambrose Bierce de 1893. En aquest conte apareix la figura d'un inventor que fa afirmacions com «creo que una máquina piensa en el trabajo que está haciendo» (Bierce [1893] 2009, 130) o que «la Conciencia es hija del Ritmo» (136). En forma de literatura fantàstica el conte de Bierce serveix per veure com circulen motius, com, per exemple, la vida d'allò que es considera inert:

No existe nada que pueda considerarse materia muerta e inerte: todo está vivo; todo está imbuido de fuerza actual y potencial; todo está sometido a esas fuerzas en su entorno y es susceptible de contagiarse de aquellas que son más potentes o sutiles y que se hallan en organismos superiores cuando entran en relación con ellos, o del hombre que la ha diseñado como un instrumento de su voluntad. Asume una parte de su inteligencia y de sus objetivos: tanto más cuanto mayor sea la complejidad de la máquina resultante y de su funcionamiento. (Bierce [1893] 2009, 134)

Una y otra vez sus palabra volvían a mi pensamiento: «La Conciencia es hija del Ritmo». Aunque la frase era simple e inquietante, ahora me parecía infinitamente atractiva. (...) Si la

Conciencia es hija del Ritmo, todas la cosas son conscientes, porque todo tiene movimiento, y todo movimiento es rítmico. (Bierce [1893] 2009, 137)

El caràcter utòpic que es remarcava a la cita anterior d'Epstein, és un element sempre present als seus escrits, com s'ha anat veient ja al primer capítol. Quan parla de les potències del cinema no es refereix tant a un cinema realitzat (on troba alguns exemples que avancen què serà, i a més el troba en elements excèntrics a la institució cinema –com serien la tira de pel·lícula, el cinema domèstic, el científic, etc.) sinó que espera un cinema futur (que exploti encara més aquest relativisme, que serveixi per conèixer-se a un mateix, etc.). Així mateix quan parla dels efectes del cinema en les mentalitat hi veu també una conseqüències febles actualment però unes futures majors. A les primeres pàgines de *Le cinéma du diable*, Epstein parla del telescopi com fonamental per l'astronomia arribant fins a Einstein i del microscopi com fonamental per a la microbiologia fins arribar a la física quàntica contemporània; la pregunta subjacent al relat, hiperbòlica com tota pregunta utòpica, seria fins a on ens portarà aquesta nova màquina que és el cinema.

Le véritable procès de l'image animée introduit des problèmes d'une portée plus générale. Le cinématographe est-il de cette classe d'appareils, d'opérateurs qui, comme la lunette et le microscope, découvrent, dans l'univers, de vastes horizons originaux, dont, sans ces mécanismes, nous ne connaîtrions rien? Se trouve-t-il capable de mettre à la portée de nos perceptions, des domaines jusque-là inexplorés? Ces représentations nouvelles ont-elles pour destin de devenir la source d'un si large et profond courant intellectuel qu'il puisse modifier tout le climat, dans lequel se meut la pensée? qu'il puisse mériter le nom de philosophie du cinématographe? Enfin, cette philosophie, si réellement l'écran l'annonce, est-elle de cette lignée antidogmatique, révolutionnaire et libertaire, diabolique en un mot, dans laquelle s'inscrivent les philosophies de la lunette et de la loupe? ([1947] 1974-75, 339)

L'associació amb el telescopi i el microscopi, situa el cinema en paral·lel a la revolució científica del s. XVII i tots els canvis que suscita. Laura Snyder (2016, 5-8), al seu estudi sobre les innovacions en òptica d'aquesta època a partir dels casos de Vermeer i Leeuwenhoek, explica:

This newly pervasive interest in observing, representing, and measuring nature demanded new instruments, and inventive minds of the seventeenth century obliged; the thermometer, the barometer, the air pump, and the pendulum clock were all devised during this period. Most thrilling of all were two other novel devices: the telescope and the microscope. Never before

had instruments extended the reach of the human senses. (...)

A new idea of what it meant to *see* emerged: one that allowed that there was more to nature than meets the naked eye, and that lenses, and other optical instruments, could help us see a part of nature that was otherwise hidden. This new idea of what it meant to see went hand in hand with a new idea of science, one in which enhanced sense perception –not ancient texts, not logical deduction, not even raw visual experience– was the foundation of knowledge of the natural world.

The transformation of scientific ideas in astronomy, physics, biology, anatomy, and chemistry now associated with the Scientific Revolution came about in large part because of the new optical instruments, the theories that provided the groundwork for using them, and the startling ability to see beyond what was available to the naked eye. For the first time the question of *how* we see assumed a central place in science, and what it meant, precisely, *to see*, was radically reconceived.

Epstein aprofita aquesta tradició i l'explosió de coneixements que porta –així com, si seguim a Snyder, la reconfiguració de la visió que és condició i conseqüència de la mateixa– per contagiar al cinema de les seves mateixes característiques. L'estratègia retòrica i de pensament d'Epstein és aquesta translació dels valors de la tradició dels instruments òptics científics al cinema. Però també és interessant remarcar que hi ha tota una sèrie de similituds entre reflexions dels primers usos del telescopi o microscopi i els escrits d'Epstein. Per exemple, la historiadora de l'art Svetlana Alpers al seu estudi clàssic *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, cita alguns fragments de l'escriptor holandès Constantijn Huygens (pare del científic Christiaan Huygens):

Discernir todo con tus ojos como si lo estuvieras tocando con tus manos; nos movemos en un mundo de criaturas diminutas hasta ahora desconocidas como si se tratar de un continente recién descubierto de nuestro planeta. (...)

Al fin los mortales pueden ser, por así decirlo, como dioses. Si pueden ver cerca y lejos, aquí y en todas partes. (...)

Sobre las mismas lentes

¿Quién sabe si el Tentador

Acaso dispuso ya de esos cristales,

Puesto que mostró al Señor

Todos los reinos de la Tierra? (citat a Alpers (1983) 2016: 60-61)

Aquests fragments utilitzen motius com la proximitat tàctil, la percepció sobrehumana (associada a la divinitat) i també l'associació entre el Diable i els instruments; tots motius que s'han vist anteriorment en Epstein pensant sobre el cinema com un nou instrument òptic.

Més endavant es reprendrà el caràcter revolucionari que Epstein atorga al cinema en el seu context històric. Es vol insistir ara en la idea que el cinema comportaria una filosofia pròpia que es derivarà de les imatges que es capaç d'oferir-nos; unes imatges que evidencien, com s'ha vist abans, una sèrie de ruptures de valors clàssics del pensament (temps, espai, identitat i dualismes).¹⁰ Aquestes ruptures no serien fets anecdòtics sinó propis de l'univers cinematogràfic, del seu sistema particular de percebre i comprendre el món. Els escrits d'Epstein analitzarien, segons ell, no determinats procediments o pel·lícules, sinó l'aparell en sí. És un pensament que voldria basar-se en la tecnologia particular, donant-li una ontologia i una teleologia:

Les caractères essentiels de la culture cinématographique, à la naissance de laquelle nous assistons, il faut les rechercher dans les caractères de l'instrument qui la construit, qui la répand. (1955, 18) [EdC]

Art ou pas art, le cinéma accroît ainsi sans cesse sa faculté d'interpréter les phénomènes, d'inventer des formes visibles et audible, de communiquer des émotions, de traduire des pensées. Art ou non, la poussée de la technique cinématographique travaille ainsi continuellement à enrichir, étendre, préciser, caractériser originalement, un certain système de représentation de l'univers. (1975a, 248) [AC]

Toutes ces contingences préexistaient dans l'instrument, puisqu'elles en ont surgi ou en ont été tirées, et, donc, en dernière analyse, c'est bien l'instrument qui permet ou suggère ou échéance. (...) Une machine contient, à l'état latent, le potentiel de son perfectionnement à venir. Il existe ainsi une prédestination mécanique. (1975a, 178) [AC]

10 És interessant, per acabar d'entendre com pensa Epstein, insistir en la idea de la literalitat i en la filiació amb tecnologies òptiques científiques com el telescopi o el microscopi. Així al voltant de la falsedat o veritat de les imatges que veiem a la pantalla, escriu:

Soutenir que les aspects d'une germination que l'écran nous montre dans un temps ralenti sont plus faux que les apparences de la même germination, vue dans le temps du calendrier, cela revient à affirmer qu'un timbre, d'être regardé à la loupe, devient un faux timbre. (1975a, 218) [AC]

És en base a aquesta ontologia de l'aparell que Epstein insistiria que la filosofia del cinema es transmet de manera inevitable en qualsevol pel·lícula. Epstein utilitza expressions com «propaganda secreta» (títol d'un dels capítols de *Esprit de Cinéma*) o «verí», que expliquen molt bé aquesta idea. Es tracta de que aquell relativisme que es veia –tot i que pugui tenir recursos privilegiats com el ralenti o l'accelerat– es derivaria de qualsevol pel·lícula, més enllà de la seva intenció o forma particular. Nicole Brenez ha assenyalat aquesta característica del pensament d'Epstein, indicant com l'uneix en part amb d'altres teòrics i també com es diferencia en part d'aquests mateixos per la seva atenció al dispositiu:

Louis Delluc, Jean Epstein, Gilles Deleuze défendent le principe d'un génie du cinéma conçu comme un ensemble inaliénable de propriétés et de puissances qui, de fait, irriguent les films indépendamment même d'un projet artistique. (...)

Pour Jean Epstein, le cinéma est en soi un «dispositif expérimental, qui construit, c'est-à-dire qui pense, une image de l'univers»; et une telle conception détermine (...) l'investissement de toute l'énergie théorique sur les propriétés spontanées et permanentes du dispositif, au détriment par exemple de l'étude des films (au contraire de Louis Delluc) ou d'une réflexion sur l'histoire des formes (au contraire de Gilles Deleuze). (Brenez 1998, 205-206)

És en aquest marc d'uns efectes que es poden donar en qualsevol film, que és important, com diu a *Esprit de cinéma* (1955, 18), que el cinema no només porta una filosofia com el microscopi i el telescopi sinó que també ha suscitat, a diferència d'aquests, un art popular que en permet la seva expansió. Que sigui un cinema comercial no evita que transmeti un missatge relativista (que queda al marge de què representa o dels seus mitjans d'expressió concrets) i el seu èxit popular no fa més que expandir aquest missatge:

Ainsi, les abandons et les compromis, qu'impose la recherche du plus grand succès public, se justifient, en fin de compte, sur un plan plus général, car ils permettent la diffusion la plus vaste de la fondamentale doctrine secrète et l'infiltration insidieuse de celle-ci dans le plus grand nombre d'esprits.

Tous ces drames, ces comédies, ces policiers, ces burlesques, ces voyages, qui drainent les foules, n'apportent pas seulement les sourires et les pleurs des vedettes aimées, la curiosité des intrigues, la poésie de l'exotisme, mais aussi, sous cet appât voyant, sous ce pavillon bigarré, une subtile marchandise comme de contrebande, une drogue spirituelle, qui échappe

aux douaniers des censures, parce qu'elle est consubstantielle à l'image. A la longue, quelque chose de ce trafic a fini par transpirer et semer une certaine inquiétude, mais mal informée et tout à fait incapable de susciter une réaction efficace. En effet, le venin, s'il s'agit de venin, que distillent les images animées et qui n'a rien de commun avec la moralité ou l'immoralité de l'anecdote que colportent ces images, ce ne sont pas du tout les producteurs de films, qui le mettent dans la pellicule ou qui peuvent l'en enlever; c'est la machine elle-même qui fabrique le prétendu poison, comme le résultat inévitable de son fonctionnement, comme son expiration la plus naturelle.

(...)

Malgré ces rigoureuses précautions, malgré la faiblesse des complicités qui interviennent parfois, une étrangeté spécifique sature plus ou moins tous les films. (1975a, 179-180) [AC]

Le film n'exerce son action dissolvante sur les concrétions traditionnelles de la pensée qu'avec discrétion et lenteur; il distille son subtil venin intellectuel à doses toujours très faibles, noyées dans un énorme excipient d'images séduisantes et inoffensives en apparence. Cette abondante édulcoration de la pilule en retarde l'effet, mais elle permet à l'intoxication de s'installer sournoisement dans l'organisme, avant que celui-ci soit assez averti du danger pour pouvoir réagir à temps. ([1947] 1974-75, 396) [CdD]

Una característica fonamental de l'interès d'Epstein en aquesta filosofia del cinema és que permet fugir d'una perspectiva antropocèntrica. El sistema de referència que crea el cinema és un món on l'ésser humà no és el centre i la mesura de totes les coses:

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

Dans une certaine mesure, d'autant plus appréciable que l'occurrence en est exceptionnelle sinon unique, le cinéma libère notre vision de l'assujettissement à la perspective égocentrique, au préjugé anthropomorphiste, dont la monotonie est aussi un nivellement, source de méconnaissance. (1975a, 223) [AC]

Per resumir l'univers que crea el cinema (insistim que és aquesta la pregunta que es fa: «Quels sont les caractères particuliers aux mondes que le cinématographe nous permet de nous représenter? Quel est le système de références dans lequel les événements s'inscrivent sur le film?» [1955, 10]) Epstein utilitza diferents conceptes. Abans s'ha parlat de «relativisme» com a idea aglutinadora. Altres metàfores que utilitza són la d'allò diabòlic entès com a variació front a l'estabilitat i permanència de Déu o la d'un univers líquid (així, per exemple, a l'article «Le monde fluide de l'écran» [(1950) 1974-75] o al capítol «Logique du fluide» d'*Alcool et cinéma*). També recupera el concepte de fotogènia (que apareix diverses vegades al llarg d'aquests llibres) i la seva llei de la mobilitat, «d'où découle tout le système cinématographique» (1955, 167) [EdC]. Si el relativisme és la comprensió que faria poc a poc l'espectador, l'experiència que li proporciona aquest relativisme seria la del moviment, la de veure que tot varia i res es manté estable.

Le cinématographe nous arrache à ce rêve de la solidité, par un autre rêve, par le cauchemar d'un univers fluidifié, dans l'inconstance duquel les barrières de nos classifications s'en vont à la dérive, les règles de nos déterminations se dissolvent. (...) Il s'agit d'une seule nature, d'une seule essence: le mouvement qui en se réalise que par son propre changement, par un mouvement de mouvement.

C'est à cette entrevue d'une mobilité foncière (...) que nous amènent finalement les faux dieux de l'écran, comme à la partie ésotérique de leur culte. Vrais mystères du cinéma, dans la célébration desquels les profanes et les néophytes en comprennent qu'un récit d'aventures imaginaires, qu'une narration de voyage, mais où le myste recueille une kabbale dont l'enseignement n'est pas si nihiliste que certains ont bien voulu le dire. (1955, 36) [EdC]

No com a metàfora, sinó com un altre model contemporani amb el que es relacionaria el cinema, Epstein es fixa en escrits científics de l'època, particularment en el camp de la física quàntica, amb noms com els de Heisenberg, Plank, de Broglie o Bohr (veure al respecte l'article de Thys [2016a]). La ciència contemporània li sembla a Epstein que comporta una crisi dels criteris estables de temps, identitat, causalitat, etc.; és a dir, els mateixos que comporta l'univers cinematogràfic. En el cas de la ciència es tractaria de que el racionalisme es condueix més enllà d'ell mateix. El cinema li sembla que acompanya aquesta experiència (no les explica, sinó que en comparteix els efectes) i permet que una idea similar arribi al gran públic:

dans les domaines de l'astro- de la microphysique, où, principalement, cette nouvelle économie du temps dispose aussi de moyens de s'accréditer, elle n'offre que des formes

abstraites ou très indirectement sensibles, qui attirent l'attention seulement de quelques initiés. Par contre, l'écran est bien le premier lieu où la masse d'un public moyen puisse acquérir, par connaissance visuelle, aussi directe et aussi éloquente qu'il soit possible de l'imaginer, une notion d'espace à temps variable.

Ainsi s'est déjà ouverte une nouvelle ère philosophique, que le cinématographe ne doit certes pas prétendre avoir inaugurée, mais dans laquelle il est jusqu'ici seul à jouer le rôle indispensable d'appareil vulgarisateur. ([1947], 1974-75, 388) [CdD]

La plupart des îles de la nouvelle réalité sont difficilement accessibles. N'y pénètrent – encore est-ce par effraction – que de très habiles physiciens, de très audacieux psychiatres. Seul, le domaine cinématographique entrouvre sa porte au grand public. ([1947], 1974-75, 408) [CdD]

le développement du cinématographe et de sa mentalité intuitive accompagne l'éclosion de systèmes plus ou moins non cartésiens ou transcartésiens, en géométrie, en mécanique, en physique, en philosophie générale. (...)

Le rationalisme cartésien nous a enfin conduits au-delà de lui-même, et c'est un scandale qui en toucherait peut-être jamais l'esprit du grand public sans la propagande discrète, mais pénétrante et infiniment étendue, de cet instrument de représentation non cartésienne qu'est essentiellement le cinématographe. (1955, 27-28) [EdC]

La recherche scientifique, le plus rationnellement conduite et contrôlée, a fait surgir de nouveaux aspects physiques, insolubles par le raisonnement, rebelles à la détermination exacte. En même temps, la physique mathématique et statistique a pulvérisé le lien de causalité, qui paraissait absolument nécessaire à la science. (1975a, 253-254) [AC]

Cal remarcar com, en aquests escrits de maduresa, Epstein utilitza les ciències com un model de referència, com ho feia també als primers escrits. En aquells, però, era la psicofisiologia i altres ciències del cos que li interessaven particularment; en aquest el model és, principalment, el de la física com a investigació d'un univers on no funcionen els mateixos principis que en el nostre.

3. El funcionament del cinema: el pensament visual

El primer apartat que s'ha vist d'aquesta teoria del cinema de maduresa d'Epstein és com defineix,

de manera més clara que als primers escrits, quin és aquell «nou món» que el cinema porta. La pregunta que es fa és quin univers crea la representació cinematogràfica i la resposta que hi troba és un que desfà una sèrie de fonaments de la nostra manera de pensar. Un univers que qualificaria d'irracional (Epstein parla d'una anti-filosofia)¹¹ i que estaria en sintonia amb les ciències físiques del moment. En part, com s'ha explicat abans, aquest apartat de les ensenyances del cinema i la seva filosofia és el que més pàgines ocupa en aquesta teoria de maduresa (el llibre *L'intelligence d'une machine* s'orienta principalment cap aquí i els llibres posteriors reprenen moltes de les seves idees); però l'argument complet no s'acaba aquí.

El segon apartat que es veurà és la relació del cinema amb un pensament visual o pre-verbal, també relacionat amb l'interès als primers escrits pels sistemes no lògics de pensament (el sentimental, etc.). De la mateixa manera que en aquells escrits hi havia encadenats propis del subconscient i encadenats propis de la raó, aquí oposa un pensament visual, sensorial o introspectiu amb el pensament verbal. Epstein defensa que el segon seria un succedani del primer, una mena d'abstracció que se n'ha fet al llarg de la història

Dans la plupart des cas, les mots, aussi bien parlés que pensés, ne servent donc qu'à provoquer un phénomène de télévision psychique, ne jouent que comme intermédiaires, d'un cerveau à un autre, entre deux images mentales, entre deux représentations de caractère éminemment sensoriel, formées par une autre pensée et plus profonde que la pensée verbale, par la pensée visuelle.

Les représentations visuelles ne constituent qu'une variété de la pensée qui procède par évocation d'impression sensorielles, et dans laquelle on peut distinguer, selon le sens dont elles tirent leur qualité dominante, des formes: auditive, tactile, olfactive, douloureuse, gustative, cénesthésique, sensuelle même.

11 Ho fa en aquest passatge de *L'Intelligence d'une machine* on resumeix el caràcter autònom de la mentalitat del cinema. També és interessant del fragment la caracterització del cinema com un robot intel·lectual, que s'ha destacat abans:

Le cinématographe est un de ces robots intellectuels, encore partiels, qui, à l'aide de deux sens photo et électro-mécaniques et d'une mémoire enregistreuse photochimique, élabore des représentations, c'est-à-dire une pensée, où l'on reconnaît les cadres primordiaux de la raison, les trois catégories kantienne de l'étendue, de la durée et de la cause. Ce résultat serait déjà remarquable si la pensée cinématographique, ainsi que le fait celle de la machine comptable, ne se constituait qu'à l'imitation servile de l'idéation humaine. Mais nous savons que le cinématographe marque, au contraire, sa représentation de l'univers de caractères propres, d'une originalité qui fait de cette interprétation non pas un reflet, une simple copie des conceptions de la mentalité-mère organique, mais bien un système différemment individualisé, en partie indépendant, qui contient en germe le développement d'une philosophie s'éloignant assez des opinions courantes, pour qu'il convienne peut-être de l'appeler antiphilosophie. ([1946] 1974-75, 310)

(...)

Mais il faut reconnaître que, chez l'homme moyen, la pensée des sens ne se trouve pas très développée en conscience. (...) Dans les mentalités ordinaires, les souvenirs des sensations sous-tendent certainement toute la vie de l'esprit, mais ils émergent plus rarement, de l'inconscient ou du subconscient, comme centre d'attention. Ils représentent, en effet, un mode de penser, très ancien et fondamental, instinctif et intuitif, qui apparaît déjà dans la série animale, qui se développe d'abord dans la préhistoire de l'humanité, qui marque toujours le comportement de la première enfance, mais qui a été soudain freiné par sa propre dérivée: la pensée verbale, et refoule par elle à l'arrière-plan de l'activité intellectuelle. (1975a, 182) [AC]

L'expressió d'aquest pensament de les imatges mentals ha tingut diversos vehicles al llarg de la història (com el gest o la mímica) però no ha estat fins al cinema que ha trobat un mitjà prou adequat.

Qu'apportait cette machine, au succès de laquelle ses auteurs eux-mêmes, les frères Lumière, en croyaient d'abord guère? Essentiellement, la possibilité de transmettre à des foules des images conçues par un cerveau, extrêmement semblables aux représentations visuelles, qui constituent naturellement une forme de l'activité mentale. C'est-à-dire qu'on venait enfin de découvrir le moyen de communiquer la pensée visuelle, d'homme à homme, de façon, sinon entièrement exacte, du moins suffisamment fidèle et infiniment plus directe, rapide et précise que par le truchement dénaturant de la pensée verbale et du langage parlé. De ce fait, la pensée visuelle acquérait ce qui lui avait surtout manqué pour concurrencer l'expression parlée : l'efficacité sociale. (1955, 48-49) [EdC]

Als primers escrits, un model que representava l'erupció d'aquests pensament interior era la fatiga. En aquests escrits de maduresa, la paraula fatiga apareix de manera molt menor. El model més dominant és el del somni:

Aujourd'hui, la plupart des psychologues et des psychiatres, qu'ils soient les partisans ou les adversaires de Freud, reconnaissent au monde imaginaire par excellence, au rêve, une vérité psychologique supérieure à celle de la pensée extravertie et rationalisée, objectivée et prétendument réaliste. En effet, la personnalité du dormeur, délivrée de la majorité des contraintes logiques et morales de la vie extérieure, peut se manifester plus librement et

révéler davantage de sa nature intime dans les images oniriques.

(...)

Or, les procédés qu'emploie le discours du rêve et qui lui permettent sa sincérité profonde, trouvent leurs analogues dans le style cinématographique. ([1946] 1974-75, 315) [IdM]

Entre somni i cinema Epstein hi veu diverses similituds i això fa que pensi que el cinema pot ser una eina privilegiada per expressar aquestes capes interiors de la subjectivitat i el seu pensament en imatges. Algunes de les característiques compartides entre somni i cinema les explica, entre molts d'altres passatges, en aquest fragment de *Le cinéma du Diable*:¹²

Il existe une étroite parenté entre les façons dont se forment les valeurs significatives d'un cinégramme et d'une image onirique. Dans le rêve aussi, des représentations quelconques reçoivent un sens symbolique, très particulier, très différent de leur sens commun pratique et qui constitue une sorte d'idéalisation sentimentale. (...)

L'analogie entre le langage du film et le discours du rêve ne se limite pas à cet élargissement symbolique et sentimental du sens de certaines images. De même que le film, le rêve grossit, isole des détails représentatifs, les produit au premier plan de l'attention qu'ils occupent tout entière. De même que le rêve, le film peut dérouler son temps propre, capable de différer largement du temps de la vie extérieure, d'être plus lent ou plus rapide que ce dernier. Tous ces caractères communs développent et appuient une communauté fondamentale de nature, puisque film et rêve constituent, tous deux, des discours visuels, d'où on peut conclure que le cinématographe doit devenir l'instrument approprié à la description de cette vie mentale profonde, dont la mémoire des rêves, si imparfaite qu'elle soit, nous donne un assez bon exemple. ([1947] 1974-75, 356)

Les característiques compartides que evoca en cinema i somni, ja s'havien vist als primers escrits en relació al subjecte alliberat del control de la raó. Es tracta del caràcter particular i personal del significat de les coses (no signifiquen en abstracte sinó de manera molt precisa i concreta i només per a un únic cas –persona, somni o pel·lícula), l'aïllament i la magnificació del primer pla i les seves conseqüències (animisme, etc.) o l'alliberament de l'escala temporal; en d'altres escrits també hi suma el pensament per contigüïtat o associació que destacava a la primera teoria. Per aquestes similituds el cinema li sembla a Epstein «comme une sorte de rêverie de confection, préfabriquée,

12 Veure també els fragments “Le cinématographe, machine à rêver” i “Le préjugé contre le rêve d'une machine” de *L'intelligence d'une machine*.

standardisée à l'usage du plus grand nombre, tout juste un peu plus raisonnablement cohérente que le phénomène naturel» (1955, 51) [EdC].

En la descripció del pensament visual apareix l'alliberament del temps com a constant, en la qual insistia al descriure l'univers cinematogràfic. Evidentment, hi ha una mena de relació entre aquest univers irracional que construeix/revela el cinema i el pensament visual pre-verbal. Així quan parla de «l'anti-univers visible à l'écran» a *Le cinéma du Diable*, Epstein remarca que podria estar en consonància amb les nostres experiències psíquiques:

La découverte de ce monde à l'envers nous a appris que l'appareil cinématographique fabrique, pour y inscrire les événements, une qualité particulière de temps, qui est toujours à dimension unique, mais à double sens. Si cette spécialité ne nous reste pas entièrement incompréhensible, c'est que nous en possédions déjà une certaine expérience psychique. ([1947] 1974-75, 379)

Per definir la similitud entre el cinema i el somni, Epstein no només es fixa en les característiques de la narració cinematogràfica (la significació particular, per exemple) o els seus recursos d'estil (el primer pla), sinó també en les condicions de recepció:

Nous avons constaté aussi que le film est un discours visuel, étroitement apparenté au rêve, exutoire naturel de toute tendance censurée. De plus, toutes les conditions habituelles, dans lesquelles a lieu la projection des films, concourent à accuser la similitude entre les images oniriques et celles de l'écran. Immobiles, commodément assis, détendus dans l'ombre protectrice qui les entoure, les spectateurs s'abandonnent à une sorte de léthargie où ils se sentent délivrés de leur monde extérieur quotidien, à l'hypnose qu'exercent cette seule lumière et ces seuls bruits qui viennent de l'image animée. Ils raisonnent peu et ne critiquent guère; ils ont à peine conscience qu'ils continuent à penser; ils vivent un rêve préfabriqué, que leur apporte la pellicule, une poésie déjà aux trois quarts imaginée, qui leur est fournie prête à absorber et à user un potentiel d'émotion en quête d'emploi. ([1947] 1974-75, 399) [CdD]

Tot i que el somni sigui una expressió privilegiada, Epstein recorda que no es tracta només d'estats particulars com aquests, sinó que es tracta d'un pensament bàsic i previ al verbal que funciona en tot moment i per a tothom:

Mais, au-dessous de cette pensée verbale, d'autant plus cohérente logiquement qu'elle est plus consciente et plus proche de sa réalisation orale ou graphique, il existe une vie mentale plus intime, moins consciente, mais extrêmement active, où les images jouent un très grand rôle. Ainsi, le souvenir émouvant d'un ami, d'une journée de vacances, d'un deuil, c'est d'abord une galerie de tableaux vivants, portraits et paysages, conservés par la mémoire, retouchés par l'oubli. Les mots ne s'accrochent que plus tard à ces éléments visuels, dont, souvent, ils ne parviennent que très imparfaitement à rendre le climat affectif. La pensée par images n'est donc pas réservée au rêve, à la rêverie, au délire; elle fait partie de la banale, diurne aussi bien que nocturne, de l'âme, et cela de façon si continue qu'il faut de l'attention pour l'apercevoir et y reconnaître l'assise de la pensée verbale. (1955, 142) [EdC]

Es per això que li atorga un caràcter més íntim a l'expressió d'aquest pensament. En això hi veu Epstein dos perills segons a la moral comú. D'una banda, i de manera utòpica, es pregunta per com a prop estem de poder transmetre directament els nostres pensaments i veure els dels altres i si no portaria això a una forma de desastre:

Rendre visible la pensée, ce désir magique, qui a hanté l'humanité primitive, survit dans les vœux et les jeux des hommes d'aujourd'hui. Une foule de charlatans, de voyantes, de fakirs, de professeurs de télépathie, exploite le pressentiment humain de la formidable puissance qui appartiendrait au moyen permettant à un regard, venu de l'extérieur, de pénétrer les imaginations et d'en saisir le spectacle intérieur. Comparée à une arme si perçante, si destructrice de tout secret et de toute frontière entre individus, la bombe atomique paraîtrait un faible brûlot.

L'invention du cinéma qui, image pour image, publie la pensée visuelle du scénariste, et qui, ainsi, simplifie et accélère déjà considérablement les transmissions mentales entre un auteur et son public, entre un instructeur et ses élèves, entre un informateur ou un propagandiste et les gens à renseigner ou à convaincre, marque assurément un pas vers la réalisation de la très dangereuse compénétration directe des esprits. Si chacun pouvait porter en poche un appareil, ni plus encombrant, ni plus compliqué qu'un stylo ou une montre, et capable de reproduire immédiatement les images de la pensée, les inconvénients de la compréhension mutuelle parfaite apparaîtraient tout de suite catastrophiques. (1975a, 196) [AC]

Un aspect interessant d'aquest fragment, evidentment, és aquesta figuració de tecnologies audiovisuals futures que puguem «portar a la butxaca, no més complicades que un bolígraf o un

reelotge» com diu¹³. Però el que és més interessant és com torna a aquesta exposició de l'interior que, sigui a l'escala de miralls de Sicília o sigui davant de la pròpia imatge cinematografiada, Epstein deia que s'experimenta com una angoixa. El poder analític de la representació cinematogràfica i el seu escrúpol s'emmirallen en l'escrúpol davant de l'exploració del pensament visual, com a pensament íntim, que pot realitzar el cinema. Aquest seria el segon perill que veuria la moral comú:

Et, si cet instrument peut, il doit contribuer de façon éminente à établir et à vulgariser une forme de culture presque ignorée jusqu'à hier (...). Culture réputée dangereuse pour la raison et la morale, comme il est facile de le comprendre, puisqu'elle est puisée dans l'étude du moi affectif, irrationnel, dont les mouvements sont antérieurs à toute opération logique ou éthique. Culture, cependant, qui, à côté de la découverte des domaines de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, instaure la science de l'infiniment humain, de l'infiniment sincère, plus merveilleuse et plus nécessaire peut-être que toutes les autres, en ce qu'elle remonte aux sources de la pensée qui juge de toute grandeur et de toute petitesse. S'il est normal que l'homme éprouve du vertige à sonder ses propres abîmes, de même qu'il en a ressenti en tentant, pour la première fois, de saisir l'immensité des galaxies ou l'infinité des électrons aujourd'hui, il semble puéril de respecter de tels malaises au point de les tenir pour des avertissements providentiels, destinés à marquer prophylactiquement le seuil des connaissances nocives.

Ici, s'abandonner à la pusillanimité, se laisser arrêter par de prétendus conseils d'hygiène mentale, reviendrait à renoncer à une conquête dont on soupçonne que la valeur doit être proportionnée à la rigueur des interdits qui voudraient en barrer le chemin.

(...)

Le cinématographe trouvera-t-il, lui aussi, des inventeurs courageux, qui lui assureront la pleine réalisation de son originalité comme moyen de traduire une forme primordiale de pensée par un juste procédé d'expression? ([1947] 1974-75, 357) [CdD]

En aquesta citació, la idea del pensament visual pren una importància nova pel que tindria de

13 També exposa la mateixa idea a *Esprit de cinéma* (1955, 139) sense enunciar-ho com un perill:

Et, assurément, si on pouvait constituer, à la manière du cinéma, un langage visuel d'usage individuel et généralisé, si chacun portait, dans sa poche, au lieu de stylo, un petit appareil capable d'enregistrer et de projeter aussitôt toutes les images de la pensée, l'humanité disposerait d'un moyen de s'entrecomprendre, si miraculeusement précis et rapide, subtil et complet, qu'auprès de lui, la parole et l'écriture paraîtraient de barbares survivances.

coneixement d'un jo previ a barreres morals i de raó; en tant en el cinema es pot mostrar i expressar.¹⁴ És molt interessant, dins el vocabulari de l'obra d'Epstein, l'expressió «infiniment humà», ja que lliga aquest coneixement de la subjectivitat amb els coneixements científics que porten tecnologies com el microscopi o el telescopi, que són les que permeten estudiar allò infinitament petit o infinitament gran. Igual que l'estudi dels microorganismes o, encara més petit, d'estudis de física sobre els àtoms –universos que escapen de l'escala de l'antropocentrisme–; el cinema permetria descobrir el món de l'infiniment humà –ja que permetria expressar-lo–, també aliè a la visió comú i per tant, en certa manera, a l'antropocentrisme (en el sentit d'allò humà com s'ha conegut fins ara). Aquestes idees també recorden a un fragment d'un dels seus texts no cinematogràfics dels anys 20 –«Coeurs de René» (1922o, 332)– on parlava de la realitat exterior i de la realitat mental i deia que si «l'une, réalité extérieure, chaque jour - il semble, au moins - déchiffre un signe, l'autre nous livre si peu que rien, de son ordre». El cinema seria una manera d'anar coneixent aquest ordre.

El fet que el cinema tingui aquesta similitud amb el pensament visual i amb la subjectivitat pre-verbal explica també part del seu poder cap als espectadors.¹⁵ Si en l'apartat anterior es parlava de propaganda secreta o verí, com l'expressió que remarcava que tota pel·lícula propagava relativisme; en aquest cas Epstein torna a utilitzar els conceptes de contagi i imitació que ja han sortit al primer i

14 En aquest cas Epstein dona exemples de pel·lícules avantguardistes si bé matisa que n'hi ha d'altres més involuntaris i sincers (sense explicitar quins serien):

Très rares sont les films (comme *La Coquille et le Clergyman*, *Un Chien andalou*, *Le Sang d'un Poète*) ou même des fragments de films (moins voulus, plus sincères) qui marquent les tout premiers pas, timidement faits, vers la révélation à l'écran d'une vie intérieure plus profonde, avec son perpétuel remuement, ses méandres enchevêtrés, sa mystérieuse spontanéité, son symbolisme secret, ses ténèbres peu pénétrables à la conscience et à la volonté, son inquiétant empire d'ombres chargées de sentiment et d'instinct. Ce domaine, toujours nouveau, toujours inconnu, que chacun porte en soi et dont chacun vient, un jour ou l'autre, à s'effrayer, ce fut et c'est encore pour beaucoup le laboratoire où le Diable distille ses poisons. ([1947] 1974-75, 357) [CdD]

Aquest fragment és interessant perquè, en general, Epstein es mostra contrari a l'avantguarda més provinent de les arts en el cinema (cubisme, surrealisme, etc.), ja que troba que no entendrien que el cinema ja fa les coses que ells busquen de manera més forçada (d'aquí que aquí segueixi insistint en que hi ha altres exemples que serien «moins voulus, plus sincères» i, per tant, millors).

15 Un resum d'això i, de nou, de les característiques compartides es troba a *Esprit et cinéma* (1955, 70-72)

La puissance d'action de l'automate cinématographique s'explique d'abord par cela que le discours de cette machine est fait principalement d'images animées, qui, par leur caractère visuel et mobile, s'apparentent assez aux images mentales pour pouvoir imiter celles-ci dans leurs modes de conformation, d'association et de transition. Tout naturellement, le style propre au cinéma s'est défini dans l'usage des grossissements et des isollements d'objets aux dimensions flottantes et incommensurables; des durées vagues ou fulgurantes ou infiniment paresseuses; des impressions d'ubiquité; des symboliques de transpositions d'identité et de transferts sentimentaux; des enchaînements par liaison d'ordre effectif. Tout cela à l'instar de cette vieille et profonde pensée visuelle, que publient les rêves et certaines rêveries.

segon capítols d'aquesta tesi (així com una economia particular de la despesa psíquica):

D'autre part, les représentations fournies par le film, parce qu'elles ne sont soumises qu'à un tri logique et critique beaucoup plus sommaire, y perdent peu de leur force émouvante et viennent toucher brutalement la sensibilité du spectateur. Cette puissance supérieure de contagion mentale, les dispositions légales la reconnaissent implicitement au cinématographe partout où elles maintiennent une censure des films, alors que la presse a été affranchie – en principe tout au moins – de la tutelle des pouvoirs publics. Le premier aperçu raisonnable de l'image cinématographique est si fugace que la véritable idée, à laquelle cette image peut donner naissance, ne se produit qu'après que le sentiment a déjà été mis en branle et sous l'influence de celui-ci. Même s'il répand des convictions qui pourront être ultérieurement confirmées par le raisonnement, le film reste, par lui-même, une voie peu rationnelle, une voie sur laquelle la propagation du sentiment l'emporte de vitesse sur la formation de l'idée, une voie, somme toute, romantique.

(...)

Le spectacle cinématographique met premièrement en œuvre des facultés plus anciennes, donc fondamentales, qu'on qualifie de primitives: celles de s'émouvoir et d'induire.

(...)

Et, parce que l'enseignement qu'apporte le film va droit au cœur, parce qu'il ne laisse guère de temps ni d'occasion à la critique de le censurer au préalable, cet acquis devient tout de suite passion, c'est-à-dire potentiel ne demandant qu'à travailler, qu'à se décharger en actes à l'imitation de ceux au spectacle desquels il est né. Ainsi le cinématographe semble pouvoir devenir, s'il ne l'est déjà, l'instrument d'une propagande plus efficace que celle de la chose imprimée. ([1947] 1974-75, 352-353) [CdD]

Una novetat en aquests escrits de maduresa és com apareixen reflexions sobre la història del cinema. Com en el cas del so, no es desenvoluparan aquí aquests arguments per no desviar-se en excés de l'argument de base; però sí que cal indicar com aquesta proximitat del cinema amb el pensament visual o introspectiu Epstein creu que va tenir un moment privilegiat en el període mut:

Mais, plus dangereux encore étaient ces maîtres à rebours, quand, silencieux ou presque, ils s'exprimaient par leurs attitudes et leurs gestes, par les mouvements subtils de leur visage, par le rayonnement de leur regard, immensément agrandis. Alors, l'émotion d'un homme se transmettait à une foule, sans avoir à passer par le truchement des mots, ni écrits, ni parlés.

Le crible de la raison, épurateur et organisateur, que la voie orale se trouvait encore obligée de traverser plus ou moins superficiellement, la voie purement visuelle ne faisait que l'effleurer. L'image fournie par l'écran était une représentation mentale toute faite, qui se trouvait absorbée telle que par le spectateur, aussitôt ému à l'unisson, avant que la critique raisonnable ait pu jouer, avant même qu'elle ait été seulement avertie. Ainsi, l'image animée apportait à l'âme un aliment directement émouvant, nourrisseur par excellence de romantisme, et d'une puissance de contamination jamais encore égalée, parce que, justement, le phénomène de mimétisme sentimental entre l'acteur et le public s'accomplissait à peu près à l'exclusion de tout contrôle rationnel. (1955, 32) [EdC]

En diversos llibres parla del cinema com a «llengua universal» en relació a l'expressió d'aquest pensament visual. En aquest sentit el sonor li sembla un fre (tot i que en altres passatges en celebra les noves possibilitats) fruit «de la force d'inertie, qui protège les vieux équilibres établis» (1955, 22) [EdC]. En la seva perspectiva utòpica això semblaria deixar una possibilitat del cinema en un suspens diferent, el d'un futur passat:

Si ce mouvement n'avait pas été interrompu par l'invention du parlant, si les auteurs de films avaient réussi à imposer leur volonté de en s'exprimer que par images, le cinéma serait, sans doute, déjà devenu tout autre que nous le connaissons, la véritable langue universelle, dont la nécessité se fait sentir, et chaque jour davantage, depuis la triste aventure de Babel. (1955, 90) [EdC]

Amb aquests pensaments sobre el sonor com un fre i la primacia de la imatge en el període mut, Epstein s'apropa a molts contemporanis. Benjamin, per exemple, afirmava que el sonor era un moviment reaccionari contra les possibilitats del cinema mut (Adorno i Benjamin 1998, 284) (per bé que canvia la seva opinió sobre aquest aspecte a l'assaig de «La obra de arte en la época...»). També es pot destacar el cas de Balázs que per al seu darrer llibre escrit als anys 40 –*El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*– recuperava un capítol del primer, *Der Sichtbare Mensch* [L'home visible] escrit als anys 20, on elogiava el caràcter de llenguatge universal del cinema com a art d'imatges i gestualitat. Per a ell aquest passat havia de ser un futur:

A mi entender, el cine, en su estado actual de evolución, está recorriendo uno de esos caminos tortuosos dirigido hacia el pasado; debemos revalorizar los objetivos alcanzados y superados por el cine mudo. Por eso inserto aquí esta apología del cine mudo, escrita en 1922. (Balázs

Si en el cas anterior la física constituïa un mirall per al relativisme del cinema –aquest divulgava de manera popular una sensació d'indeterminació que es podria relacionar amb les noves propostes de la física quàntica– en aquest camp del pensament visual Epstein es refereix a menys fonts científiques. El referent que apareix més cops és el de la psicoanàlisi. Així escriu que aquesta confirmaria l'existència d'aquestes capes de la subjectivitat que el cinema podria explorar: «la thérapie freudienne confirme, par le critère de l'utilité, l'existence d'une âme profonde, dont les bizarreries de comportement ne sont donc pas, non plus, qu'imaginaires» ([1947] 1974-75, 407) [CdD]. En certa manera si la física contemporània provaria un «transrationnel physique» el psicoanàlisi trobaria un «infrarationnel psychique», escriu a *Alcool et cinéma* (1975a, 255) (on també diu que «quant au monde intérieur, la psychanalyse en a, certes, abondamment révélé l'irrationalité profonde»). I més d'un cop es refereix el cinema com una eina que pot fer una tasca similar a la de la psicoanàlisi explicant l'interior de les persones. En algunes pàgines, però de manera molt menor que als primers escrits, es reprèn el concepte de fatiga recordant, per exemple, la seva funció de regulació entre estats conscients i inconscients.¹⁶ Però tant en relació a les fonts de referència d'aquest camp, com al propi argument escrit, en aquesta obra de maduresa Epstein passa a un vocabulari més psicològic i menys fisiològic; al contrari que als anys 20 on sempre anaven units. Aquest és un moviment que Gerard Leblanc (1998, 30) mencionava de passada al seu article «La poétique epsteinienne» quan parlava dels darrers escrits: «Epstein déplace le champ de son investigation de la physiologie à la psychanalyse, de façon, il faut le reconnaître, assez sommaire.» Però en general no és un canvi que es tingui en compte o s'identifiqui sempre en la bibliografia sobre Epstein. A la secció següent es tornarà a veure aquest desplaçament en relació a l'espectador aquest cop i quan es tracti l'obra inèdita, al pròxim capítol, es veurà com aquest gir potser no és tan evident com sembla.

En aquest segon apartat, ens hem fixat no en allò nou que ensenya la pantalla sinó en com el funcionament del cinema és semblant al pensament visual o introspectiu que, segons Epstein, conforma la nostra intimitat de manera més directa que el verbal –una idea que, com s'ha vist al capítol anterior, compartia un psicòleg com Hugo Munsterberg al seu estudi *The Photoplay*–. La similitud entre el cinema i el somni és un dels arguments que porten a pensar que el cinema pot

16 En concret a un capítol d'*Esprit de cinéma* sobre el que es tornarà més endavant «Rapidité et fatigue de l'homme spectateur»: «La fatigue intellectuelle -nous apprend la psycho-physiologie– agit sur le centre de subordination, qui se trouve dans la base du cerveau et qui règle les oscillations de la vie mentale entre les états de veille et de sommeil.» (1955, 60)

expressar aquest aspecte de la subjectivitat. Això li dona la seva força com a eina de propaganda (actua sobre aquests estats pre-verbals) i li obre un camp d'expressió que seria explorar aspectes de la subjectivitat que la consciència intentaria mantenir a distància (aquest «infinitament humà» que es veia). Aquesta similitud i la possibilitat d'oferir-se com un «somni prefabricat» de quantitat industrial, també li dóna una funció social, que és la que es tractarà al següent apartat. Com es veu ens trobem amb idees que ja estaven a la primera teoria, però que ara sorgeixen directament del cinema i que adquireixen altres matisos.

4. La funció social del cinema: una visió epocal

Com en els primers escrits, Epstein es pregunta pel seu context socio-històric i per la seva evolució. La seva idea no és descriure el cinema per sí sol, sinó que vol situar-lo dins la seva època. Si abans es veia una teleologia tecnològica (el cinema, siguin com siguin les pel·lícules, anirà descobrint-nos un univers diferent al nostre; seria el resum de la idea) ara ens trobem amb una teleologia cultural. Epstein voldria respondre quin és el motiu de l'aparició del cinema («on en se demande pas assez pourquoi le cinéma est apparu dans le monde» [1955, 42] [EdC]; i en l'ús de la paraula «aparèixer» hi ha també l'eco de la meravella que es destacava abans), quina seria i com podria «remplir sa mission, atteindre sa fin, justifier son occurrence dans l'histoire de la culture» (1975a, 181) [AC].

Com s'ha vist abans amb la relació entre cinema i la física contemporània, Epstein s'interessa per trobar elements que puguin caracteritzar una època i li sembla que, en això, tan important són els conceptes com les arts:

Et il semble juste que la civilisation de l'ancienne Grèce, qui s'est montrée si habile à fixer les formes dans le marbre, ait été marquée aussi, dans la pensée générale, par la victoire du statisme des éléates et des catégorèmes d'Aristote, sur les intuitions ioniennes d'une perpétuelle métamorphose de confluences contradictoires. Aujourd'hui, c'est une harmonie analogue mais opposée, qu'offre notre civilisation dans la conjonction de ses efforts pour extraire et exploiter le plus possible de mouvements, de ses tendances à penser des rapports variables, des dialectiques ondoyantes, des sciences de flux et de vibrations, aussi de sa réussite d'une instrumentation qui produit en masse des images animées. (1975b, 145)

Les imatges, i encara més en concret el cinema, li semblen ser una característica fonamental de la societat actual i futura i per això utilitza expressions com «Civilisation de l'image» (que dona nom l'article del que prové la citació anterior i que havia de ser un capítol de *Le film et le monde*), «Homme spectateur» o «Culture cinématographique»:

Nous vivons une civilisation qui multiplie sans cesse les formes visibles et qui reproduit mille fois cette multiplicité en figures reportées partout sur toute surface accessible, imposées à tous les regards, distribuées à tous les passants, imprimées jusque dans la poussière et la boue des trottoirs, lancées en fumée et en feu jusque dans le ciel. (1975b, 139)

L'Homo faber, l'homme artisan était devenu, grâce au livre, l'Homo sapiens, l'homme savant et raisonnable. Celui-ci, grâce à la photographie, grâce au film, qui flattent sa paresse et nourrissent plus directement sa faim d'émotions, à son tour devient comme un être d'une autre espèce, l'Homo spectator l'homme qui ne lit plus, fût-ce un journal, fût-ce une affiche, mais à qui il suffit de les regarder pour s'en émouvoir. (1955, 101) [EdC]

C'est l'expansion prodigieuse de l'image, et surtout de l'image animée, qui constitue le fait nouveau, commandant l'apparition d'une forme nouvelle de culture directement visuelle. (...) Par culture, on entend évidemment ici, no pas l'érudition de minorités spécialisées par de longues études, mais ce fonds disparate de connaissance, dont tout esprit se charge, sans les rechercher, en exerçant banalement ses facultés, et qui constitue la dominante du climat mental d'une époque. Culture sommaire, mais infiniment répandue, continuellement et partout utilisée, sous le jour de laquelle tout le monde est cultivé sans le savoir; culture qu'aujourd'hui le film forme plus que le livre, en nourrissant d'images très puissantes notre mémoire et notre imagination. (1955, 17) [EdC]

Aquestes caracteritzacions són interessants en part per la seva terminologia mateixa, que s'ha tornat avui en dia molt més comuna. Però el que més desenvolupa Epstein és aquest canvi de «savant et raisonnable» al desenvolupament de la capacitat d'emocionar-se. El cinema, escriu a *Esprit de cinéma* (1955, 33), treballa, com a mínim, a «freiner la dépréciation de valeurs émotives» (Walter Benjamin [(1928) 2017b, 300] escrivia a *Einbahnstraße* [Carrer de direcció única] que la gent aprenia de nou a plorar al cinema: «como esas personas a las que ya nada les conmueve, que vuelven a aprender a llorar en el cine»). El que fa és situar la diferència entre pensament verbal i pensament visual, que es veia succintament abans, en una perspectiva històrica com un canvi de tendència epocal, que s'està produint avui en dia i en el qual el cinema juga un paper clau.

En més d'una ocasió, utilitza la comparació amb la impremta per imaginar aquest canvi (una comparació que s'ha vist abans que fan altres teòrics contemporanis, com era el cas de Bálazs). Per a Epstein la impremta representa l'expansió, també com una propaganda secreta, del racionalisme perquè tota expressió escrita seria una expressió racional (en tant utilitza el llenguatge i la gramàtica) fins i tot si vol atacar-ho:

Dans cette évolution rationalisante, l'imprimerie est apparue et demeurée comme un des facteurs d'accélération, les plus généraux et les plus effectifs. Elle a apporté une immense

commodité, en mettant le livre –c'est-à-dire la manière logique, logiquement exprimée, de se servir de tout– à la portée de tous. Le système logique ne serait autrement pas parvenu à l'épanouissement dans lequel nous le voyons, s'il n'avait eu quelque chose comme les livres pour conserver et transmettre sa forme précise, pour répandre universellement son usage. Si les vagues de fond des divers romantismes n'ont jamais réussi qu'à troubler plus ou moins l'ordonnance classique de la pensée consciente, c'est, pour une bonne part, que cet ordre de cette pensée s'est trouvé incorruptiblement coulé en caractères d'imprimerie, en innombrables armes de propagande et de défense, depuis les dictionnaires et les traités qui remplissent les bibliothèques, jusqu'aux prospectus qui voltigent aux vents des rues. (1975a, 256) [AC]

En aquesta comparació, el cinema podria ser per a una nova època, el que la impremta ha estat pel racionalisme («L'invention du cinématographe marquera-t-elle, dans l'histoire de la civilisation, une date aussi importante que celle de la découverte de l'imprimerie?» es pregunta a *Le cinéma du diable* [(1947) 1974-75, 352]); ja que «un film est toujours foncièrement un moyen d'expression et de propagation d'un état d'esprit romantique, alors qu'un texte, quelles que soient aussi les idées qu'il porte, est, d'abord, de par son organisation linguistique, une leçon de rationalisme classique» (1955, 50) [EdC]. Aquestes idees també es podrien posar de costat amb contemporanis d'Epstein com Balázs, que veia en el cinema una mena de retorn d'una cultura visual que havia quedat oblidada per la cultura escrita. Si al capítol anterior s'ha mencionat com Balázs exposava aquestes idees als seus llibres dels anys 20, aquí es pot indicar com al seu darrer llibre, de finals dels 40, segueix reivindicant aquestes idees, reprenent paraula per paraula un capítol dels escrits dels 20 (Balázs 1957, 27-32)

La caracterització d'Epstein de la societat contemporània que fa als anys 40 no difereix gaire de la que feia als anys 20. Es tracta de nou d'un doble moviment: una cultura racional que es troba a la base de la societat actual i una nova cultura que en sorgeix i que, de manera aparentment paradoxal, és més llunyana a la racionalitat. El relativisme i el pensament visual que porta i expandeix el cinema es situarien en aquesta narrativa com a formes d'una nova mentalitat, que s'està allunyant del racionalisme. El que acaba de tancar l'argument és que no ho veu com un fet circumstancial, sinó que sorgeix del propi context històric, quasi com una necessitat social. En el context socio-cultural contemporani el cinema respon a uns desequilibris socials i alhora ens apropa a una nova època (aquí es pot recordar la insistència en les funcions socials del cinema, que es veia en Walter Benjamin, i que també es podria resseguir en d'altres contemporanis).

Per a Epstein la societat del s. XX està profundament impregnada de racionalitat, provinent d'una cultura eminentment verbal:

le rationalisme ne s'est pas seulement épanoui dans l'esprit des philosophes, des savants, des littérateurs et des intellectuels de toute sorte ; il en a débordé, il a pénétré et transformé l'industrie, le commerce, l'agriculture, toute l'organisation économique et sociale, toutes les professions, chaque foyer, la vie privée et publique de tout homme. La mentalité la plus moyenne de notre époque apparaît profondément imprégnée non seulement de routine rationnelle mais encore d'idéal rationaliste. (1975a, 191) [AC]

Ainsi, il reste peu d'hommes qui ne croient qu'on ne puisse un jour dévisser et revisser tout dans l'univers comme une simple bougie dans une auto. Tout, la santé par l'hygiène et le sport, la prospérité par l'économie dirigée, le bonheur par répartition statistique, doit obéir à ce déterminisme mécaniste qui permet de construire des avions et des gratteciel, des frigidaire et des poumons d'acier. (1955, 47) [EdC]

Aquesta racionalització de la vida, Epstein creu que porta a conseqüències en les subjectivitats, que es veuen forçades a deixar de banda tota una part de la vida mental; aquella que tenia a veure amb el pensament introspectiu (sentimental, emotiu, de desigs, etc.):

Mais, en attendant de pouvoir transformer la terre en un paradis électrifié, ce glorieux planisme impose le travail à la chaîne, le minutage de la moindre distraction, la normalisation de chaque geste, la standardisation des individus, mille règlements, mille restrictions, mille contraintes, et tend à faire de l'homme, pendant les trois quarts de ses journées, un automate, un robot, en qui personnalité serait vice rédhitoire, et fantaisie, péché mortel. (1975a, 191) [AC]

Notre civilisation scientiste tend à créer une variété humaine parfaitement accordée à l'emploi technique et social qui doit en être fait. Ce produit, normalisé typifié et extraverti à l'extrême on peut bien l'appeler surhomme, puisque le surmoi, professionnel et civique doit y dominer péremptoirement la fantaisie individualiste du moi. Surmoi, lui-même aussi unifié et aligné que possible sur des moyennes de groupes, permettant de constituer des collectivités homogènes, dont le comportement et le rendement soient sûrement prévisibles. Et sans doute une conjoncture de pénuries alimentaires, de restrictions économiques, de

moeurs policiers et généralement totalitaires, favorise cet autoplanisme humain, psycho-technique et psycho-politique, en contribuant de cent façons à diminuer l'élan original de l'individu. Celui-ci, cependant n'est pas encore si soumis qu'il ne souffre et ne se plaint des refoulements dont le surcharge la censure méthodique des pensées, des gestes, des accomplissements, inutiles ou nuisibles à l'activité communautaire. La perpétuelle controverse, l'incessant mouvement d'échanges, la dialectique, si on veut, entre la rationalité qu'exige le milieu et l'affectivité irrationnelle qui anime l'être, paraissent ainsi avoir atteint un déséquilibre et une acuité de crise. (1955, 69) [EdC]

A aquesta crisi, igual que passava amb la diagnosi de fatiga crònica social als anys 20, Epstein li dóna un caràcter de malaltia social, en aquest cas de neurosis i psicosis col·lectives (que sorgeixen, com també passava als escrits dels anys 20, de l'ordre i la contenció que imposa la civilització):

En général, le degré d'une civilisation est en raison directe des contraintes que la société impose à l'individu. Les codes et les usages brident, canalisent, étouffent, obligent à sublimer certaines aspirations et certains instincts selon les besoins de la communauté, estimés supérieurs aux besoins individuels. Cette adaptation plus ou moins pénible de l'homme à la vie sociale ne va pas sans refoulements imparfaits dans un grand nombre de consciences qui en restent troublées. En se sommant dans une âme de foule, ces malaises forment des névroses ou des psychoses collectives, qui expriment une moyenne des malaises de chacun (...)

On sait que l'homme parvient à supporter ses refoulements, à satisfaire en partie ses tendances opprimées, par le moyen du rêve, de la rêverie, de toute espèce de fiction. ([1947] 1974-75, 398) [CdD]

És en aquest context que Epstein situa el cinema, doncs, com un antídot o remei contra l'excés de racionalitat i les seves conseqüències. Ho fa preguntant-se pels efectes de les pel·lícules en els espectadors, pensant en la seva recepció (la sala de cinema i els espectadors és un motiu que navega al llarg de la tesi, en aquest sentit és interessant que Epstein inclogués una escena en un cinema a una de les seves pel·lícules dels anys 20 –*La Belle Nivernaise*, 1923– que es centra en les seves cares i reaccions [fig. 32]). És per aquestes preguntes que autors com Cortade (2005) o Le Forestier (2009) remarquen la modernitat d'Epstein i l'anticipació en ell de les intencions d'estudis posteriors com els de Édgar Morin o els de la Filmologia. Cortade i Le Forestier es refereixen, en concret, a un projecte d'enquesta sobre la influència del cinema en els espectadors comuns que Epstein va voler



Figura 32. Escena del cinema a *La belle Nivernaise* (1923)
 Fotogrames de l'escena de la sala de cinema a *La belle Nivernaise* (1923).

portar a terme cap a l'any 1951, i que porta per títol «Le cinéma du diable?» –afegint un interrogant al títol del seu llibre. Si es pot dir que Epstein anticipa aquestes propostes, també és interessant entendre que en elles ressonen les preocupacions d'estudis previs com els que s'han vist al capítol anterior (com amb la literatura mèdica, per exemple); és a dir, que tenint cadascuna les seves característiques formen part d'una tradició llarga que es pregunta pels efectes del cinema.

No només en el cinema veu Epstein una resposta epocal a l'excés de racionalitat, sinó que també situa l'alcohol dins d'aquest raonament. L'alcohol com agent social contra les psicosis de l'època és un raonament aparentment estrany, però que és representatiu de com pensa Epstein i també és interessant perquè recupera, en part, la qüestió de la malaltia que sorgia als primers escrits (i també pot ser un exemple de com segueixen sortint qüestions que provenen de principis de segle, on els discursos anti-alcoholics eren particularment importants i, per exemple, van ser un tema comú en el cinema dels primers temps; com el propi *Bonjour cinéma* prova referint-se als «facteurs de films anti-alcooliques» [1921b, 117]). És per això que mereix que ens hi fixem i que s'entengui el per què del títol tan estrany d'un dels seus llibres: *Alcool et cinéma*. Així doncs, l'alcohol és una força que permet fer aflorar el pensament introspectiu i posar remei, parcialment, als frens i barreres de la racionalitat

En lui-même, le cinéma porte donc assez de vertus pour justifier son succès. On peut penser, cependant, que celui-ci a rencontré une circonstance adjuvante dans l'imprégnation alcoolique, qui est parfaitement sensible dans la psycho-physiologie actuelle de l'espèce. L'alcoolisme possède aussi sa finalité «providentielle» et, d'ailleurs, toutes les maladies. Chez les alcooliques chroniques, et il ne s'agit pas d'ivrognes, on constate un penchant plus ou moins marqué à l'onirisme, au délire d'interprétation, c'est-à-dire à un état de rêverie, caractérisé par un relâchement du contrôle logique, par l'accentuation des influences instinctives et affectives, par la stimulation de l'imagination visionnaire, par des modes d'association paralogique des concepts, dont il a été question plus haut parce que ces traits sont analogues à ceux du discours cinématographique.

Que cet onirisme alcoolique et, donc, l'alcoolisme aient été, dans une forte mesure, eux aussi, nécessités comme une réaction à la rationalisation intensive de la vie mentale et matérielle, cela ne fait pas de doute. Depuis *L'Assommoir*, il y a toute une littérature qui ne fait que d'en traiter. Et cette première révolte, dont l'alcool a ébranlé le totalitarisme de la raison, n'a pu évidemment que faciliter l'avènement de cet autre onirisme: l'onirisme cinématographique. (1955, 52) [EdC]

En aquesta lectura d'Epstein, la societat racionalitzada porta a una necessitat d'onirisme. És una qüestió «d'hygiène mentale, indispensable à l'équilibre psychique» ([1947] 1974-75, 399) [CdD]. Si l'alcoholisme n'és una primera expressió, el cinema, com a somni prefabricat, és ideal per a gastar les energies contingudes («consumer l'excès et le déchet d'une affectivité prohibée» [1955, 70] [EdC]), permetent una mena de sublimació –es veurà que aquesta paraula és important– que permet guarir parcialment les psicosis col·lectives («psychoses collectives, sur lesquelles le cinématographe a également le pouvoir d'exercer une action apaisante, libératrice, curative» ([1947] 1974-75, 398) [CdD]). El cinema compleix perfectament aquesta funció perquè es dirigeix directament als estats mentals pre-verbals de l'espectador:

De tous ces suraliments offerts à l'imagination, celui que propose le film est le plus directement assimilable par elle, le plus sentimentalement actif, le plus proche de la rêverie à susciter pour qu'y soit absorbé l'excès d'émotivité inemployée. Souvent, mieux encore qu'un nourricier de songe, le film est, lui-même, une sorte de rêve de remplacement, tout fait. ([1947] 1974-75, 401) [CdD]

Aquest gastar els excessos d'emotivitat continguda, ho diu Epstein de manera directa en molts casos (com parlava als anys 20 de la «subliteratura», com complint una funció similar). Es tracta, i és significatiu de l'evolució d'una concepció més psicofisiològica a psicològica en Epstein que es remarcarà després, de sublimar-los a la pantalla; de que els espectadors s'identifiquin momentàniament amb vides i desigs que no viuran mai a la realitat:

Et, plus est marqué le refus qu'un mode de vie, de plus en plus réglementé, de plus en plus bridé de contraintes et chargé de servitudes, oppose à certaines aspirations de l'individu, plus aussi l'exercice de la rêverie, de la poésie intime, devient indispensable à l'hygiène mentale d'une civilisation.

Mais, cette civilisation, justement, avait discrédité et interdit, comme la drogue la plus néfaste, la substance fondamentale de la rêverie: l'imagination visuelle, qui dépérissait, écrasée par son énorme superstructure verbale et rationnelle. Les hommes, qui avaient de plus en plus besoin de rêver, savaient de moins en moins le faire. C'est alors que le cinéma leur a offert le secours de trames de rêveries déjà aux trois quarts faites, pré-imaginées, assimilables avec le minimum d'effort, parmi lesquelles tout spectateur peut choisir un thème à sa convenance, et, placé dans une immobilité confortable, dans une pénombre, parfois dans un état d'anesthésie musicale, qui l'abstraient du monde extérieur comme dans

un demi-sommeil, s'identifier pendant une heure à la personnalité d'un aventurier dynamique ou d'un amant éperdu, vivre en pensée un haut fait, une passion, voire un crime, tromper et user des faims qu'il n'aura jamais l'occasion, ni le courage, de rassasier sur le plan matériel. Sur tant de gens qui, finalement, restent conformistes dans tous leurs actes représentatifs, beaucoup y sont certainement aidés par le fait de pouvoir, de temps en temps, brûler leurs refoulements, conscients ou inconscients, en des transgressions imaginaires de la norme, grâce à la plus facile, la plus charitable des poésies qui soient: celle du cinéma. (1955, 51-52) [EdC]¹⁷

És important remarcar l'ambivalència d'aquesta afirmació; com explica Ludovic Cortade (2005, 11) en relació a *Le cinéma du diable*, hi ha en Epstein una ambigüitat de la subversió, ja que es pot entendre que aquesta «would merely have a social utility, consisting of purging passions» i l'espectador queda «divided between the opposing notions of *mimesis* and *catharsis*.» Donat l'interès d'Epstein en apropar el cinema al Diable i d'altres revolucionaris (i que ho fa de manera fonamental, integrant-ho en aquest verí que exsudaria naturalment)¹⁸, pot ser una mica inesperat que defensi la utilitat d'aquesta realització imaginària dels espectadors per a la pau social¹⁹:

17 Un altre exemple d'aquesta identificació que permet sublimar desigs el descriu a «Le film et le monde»

Ainsi le spectacle cinématographique vaut comme le moyen le plus aisé de susciter une poésie intense. En vivant une heure dans l'intimité de Tarzan, si près du héros que presque en lui et par lui, avec sa vue de géant, ses gestes d'hercule, sa prestance d'Apollon, le spectateur le plus malingre et le plus humilié peut se faire, d'un moi idéal, un poème extrêmement convaincant et consolant. Que ce spectateur sorte de la salle étourdi par l'orgasme de revanche, mais plus désolé que jamais de se retrouver ce qu'il était et ce qu'il sera, cette tristesse accrue poétise encore, à sa manière, l'insatisfaction habituelle en tragédie. Exemple simple et gros, mais il s'agit bien, d'abord, d'une poésie simple et grosse de première et générale nécessité. Les films préparent la fantasmagorie sur de grands types moyens, capables d'amorcer brutalement l'adhésion du plus grand nombre. Cette préfabrication industrielle d'éléments de construction poétique, très actifs et très commodes, répond sans doute à un état de besoin du public, devenu plus avide de se créer de forts et fréquents mondes subsidiaires d'individualiste négation du monde pleinement vécu, dont le surpeuplement et l'accélération imposent un rigoureux rationnement des activités personnelles selon une primauté des intérêts collectifs. ([1951] 1974-75, 172)

18 Així a *Le cinéma du diable* escriu:

Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte. ([1947] 1974-75, 347)

19 Aquesta ambigüitat també es podria identificar als seus primers escrits. Liebman (1980, 142) escriu:

There are, in any case, a number of ambiguities and even internal contradictions in Epstein's description of the subconscious. (...) Finally, it is described as an explosive and overwhelming force while, paradoxically, it is also conceived as a haven from social pressures to conform and the last preserve of individual freedom.

Platon, qui exilait les poètes de sa cité totalitaire, y eût a fortiori interdit le cinéma, comme machine à grand rendement de poésie. Mais, ne serait-elle pas dangereuse pour l'ordre public, la contrainte qui priverait de satisfaction imaginaire les passions les plus personnelles, mal compatibles avec les normes étatiques, exprimées dans le contrôle par le surmoi? qui ferait aux citoyens des consciences inquiètes, angoissées par la méconnaissance et le mépris d'elles-mêmes malgré elles-mêmes, névrosées par leur désaccord intime, et, enfin, révoltées contre l'oppression d'un patriotisme excessif? (1955, 72) [EdC]

La poésie et l'art en général sont extrêmement utiles à la société parce qu'ils permettent l'assouvissement innocent de désirs dont une réalisation plus extérieure se trouve interdite comme contraire à l'ordre et dont l'insatisfaction complète conduit à d'autres désordres, intérieurs, qui menacent aussi de se manifester finalement au-dehors et de détruire l'harmonie de la vie publique. L'art, la poésie sont des procédés de sublimation et de délivrance, d'abord individuels, mais qui se trouvent aussi organisés pour une action collective sous forme de spectacles dont nous voyons l'effet souvent employé, dans le cours de l'histoire, comme remède au mécontentement et à l'agitation populaires. ([1947] 1974-75, 398)

En aquest argument de la pau social, Epstein fa explícits alguns dels desigs que el públic sublima al cinema. Són desigs contraris a la moral i, per tant, exposats a la censura:

Ce sont les films dépeignant les jouissances procurées par l'amour, la richesse, le pouvoir, l'orgueil, l'ambition, l'indépendance d'une supériorité individuelle, qui obtiennent le succès le plus facile, parce qu'ils permettent un assouvissement au moins imaginaire d'appétit instinctifs, réprimés et mal réprimés, toujours présents dans l'âme de tout public. Dans le semblant mental de satisfaction, qui leur est ainsi accordé, ces tendances anarchiques s'usent et s'apaisent pour un temps, cessent provisoirement de menacer de leur éruption l'équilibre individuel et l'ordre social.

Les films qu'on serait d'abord tenté de qualifier d'immoraux, à cause de leur sujet, se trouvent donc être, en fait, les seuls qui soient capables d'exercer une action moralisante, en affaiblissant des impulsions intérieures, en leur évitant d'atteindre ce seuil d'intensité, au-delà duquel elles en peuvent plus qu'exploser au-dehors en actes justiciables. (1975a, 246) [AC]

Une prohibition totale, on le sait, généralement échoue, en conduisant à des dérèglements pires que ceux qu'elle prétendait avoir interdits. C'est qu'on ne supprime au commandement un besoin naturel ni de l'esprit ni du corps; ou on pousse à la révolte l'instinct contrecarré ou on réussit à le gouverner, à le détendre, à le neutraliser en l'amusant de satisfactions imaginaires. Or, la nature humaine n'est pas qu'amour du prochain. L'enfant de l'homme, à le juger sur son premier comportement, naît salace, voleur, assassin. Mille fois millénaire, c'est l'héritage de la perpétuelle lutte pour l'existence, de la trop longue soumission à la loi du plus fort et du plus malin, de toutes les vieilles nécessités qui ont constitué et inscrit, jusque dans notre germe, des réflexes d'animal chasseur et prédateur. Une organisation sociale relativement récente nous impose de refouler ces instincts crus, comme périmés. Cela n'est faisable qu'à condition d'accorder au naturel démodé – toujours impatient de revenir au galop – de s'en aller jeter son feu dans quelque no man's land, tel que la pensée sait en créer à cet usage. Pour pouvoir vraiment renoncer en fait à violer, à piller, à tuer, il faut, en définitive, peu de chose à l'homme: rêver parfois, pendant quelques quarts d'heure, une vie d'Attila, de Mandrin, d'Al Capone. Là est la morale des films de gangsters. Là est aussi leur poésie. ([1947] 1974-75, 402) [CdD]

La importància epocal del cinema prové en part de ser un «art-médicament» ([1947] 1974-75, 400) [CdD] per a la neurosi de la majoria d'espectadors. A *Alcool et cinéma* diu que el cinema funciona «aidant les paranoïaques faibles à se constituer le délire qui leur est un besoin» (1975a, 242), una fórmula que reprèn d'*Esprit de cinéma* (1955, 177) on deia el cinema és un «robot paranoïaque, venant au secours des paranoïaques faibles, insuffisamment capables de remarquer ou de composer des aspects étranges, qui puissent émouvoir le génie du délire.» Al contrari que als primers escrits, el contingut de les neurosis del públic és més important aquí, explicitant aquests desigs interns que el cinema comercial explota i que, tot i que la censura els pensi com perillosos, compleixen una funció social per mantenir l'ordre establert. Es tractaria de que el cinema compleix una funció social, proporcionant un espai on certs desigs, que la societat reprimeix, es poden gastar de manera no traumàtica per a aquesta societat.

Aquesta funció de remei pal·liatiu, no només té aquesta cara d'exercir una acció directa i concreta per a l'estabilitat social, sinó que, entenent que va evolucionant en les seves representacions –que ara mateix Epstein considera que són majoritàriament massa genèriques i banals²⁰, podria permetre

20 Així ho explica a *Esprit de cinéma*

Cette nécessité d'adapter la poésie cinématographique aux instances les plus répandues interdit aux

anar coneixent més aquell «infinítament humà» que pot explorar el cinema:

Ce qui ne signifie nullement que cette limite psychologique et l'index commercial de celle-ci soient inamovibles: qu'il ne soit pas nécessaire de travailler à les déplacer dans le sens d'un discernement de plus en plus poussé de plus en plus profondément curatif. Les films aux locations les plus fructueuses au cours de telle année ne donnent que la mesure de la névrose et de l'introspection collectives au cours de cette année-là. Que cette mesure change sans cesse, on le constate bien à l'impression de puérilité qu'on éprouve à voir de vieilles bandes, (...)

Mais, toujours, la transformation technique et artistique du film à succès suit une voie déjà frayée par des essais sciemment ou aveuglément risqués; déjà jalonnée par une avant-garde dont les oeuvres effraient le public à proportion de ce qu'elles lui annoncent d'inconnu qui devient connaissable, de captif qui s'évade de l'inconscient. (1955, 74)

Tot i això, i centrant-se en el moment present, l'argument de la sublimació sobretot destaca el caràcter de remei a una mancança social. Però com sempre en Epstein, hi ha també una mirada posada en un futur utòpic i, en aquest marc temporal, el remei que ajuda a la pau social es converteix en revolucionari epocalment perquè acabaria foradant la racionalitat mateixa:

Non seulement le cinéma remédie, comme à des migraines, aux symptômes névrotiques de la civilisation, en favorisant l'emploi visionnaire et la dilapidation poétique d'énergies affectives raisonnablement interdites d'extraversion, mais encore, plus profondément, plus généralement l'influence du film rongé le système d'interdiction lui-même. Si ce système est le grand organisateur de la culture savante, le cinéma prend l'importance d'être le propagateur le plus efficace d'un contre-courant romantique à effet de freinage, d'un courant aussi de jouvence, renvoyant le savoir à l'école de l'étonnement, à un recommencement perfectionné d'une expérience radicale : celle de la vue. ([1951] 1974-75, 172) [«Le film et le monde»]

En aquesta ambivalència entre el remei que garanteix un pau social i una revolució lenta de la subjectivitat (de la qual formen part les característiques que s'han vist abans: l'univers relativista

auteurs de films de s'exprimer profondément et minutieusement dans des oeuvres qui en deviendraient trop particulières, donc non rentables. D'où impossibilité pour les spectateurs d'apaiser finement leurs appétits frustrés, tout en se découvrant précisément eux-mêmes, dans de parfaites satisfactions de remplacement. Il faut l'avouer: la sincérité qu'on porte le film et à laquelle il conduit est le plus souvent, grosse et courte. (1955, 73)]

del cinema i la seva similitud amb el pensament introspectiu), és on situa l'Epstein de maduresa el paper i la importància epocal del cinema.

5. La primera teoria i l'obra de maduresa sobre cinema: repeses i desplaçaments

En les pàgines anteriors s'ha traçat un recorregut per les idees de l'obra de maduresa d'Epstein. S'ha fet un resum parcial de les que es consideren més importants i que s'articulen entre els llibres produint una argumentació; per aquest motiu, i per no estendre's en excés, alguns temes no s'han desenvolupat (com per exemple el so i la història del cinema que, com apunta Wall-Romana [2012b, 330], sobretot a *Esprit du cinéma*, constitueixen dues novetats en aquesta període). Aquest pensament de maduresa es basa en tres idees: la primera és que el cinema és un sistema de representació, i per això de pensament, que ens ofereix un món diferent que podríem qualificar de relativista; la segona, que el cinema s'assembla i comparteix les característiques del pensament visual introspectiu de les persones; i la tercera, que el cinema té dues influències en la societat contemporània: complir una necessitat pal·liativa (ofereix un deliri que necessitem) i alhora, en una escala més lenta, va preparant un canvi de mentalitat basat en les altres dues característiques (el relativisme i el pensament visual), és a dir, cap a una comprensió no exclusivament racional. Com es veu, aquest pensament de maduresa comparteix moltes idees amb els primers escrits, on es promulgava l'adveniment pròxim de la lirosòfia, es descrivia la societat com una societat racionalista que està arribant al seu extrem i capgirant-se o on ja s'emfatitzava que el cinema veu d'altres maneres a la humana (entre moltes altres similituds que comparteixen primers i últims escrits). És indubtable que el pensament d'Epstein és doncs, un pensament en continuïtat, que manté les bases que enuncia als primers escrits. Per veure aquesta continuïtat cal però, com va fer Liebman (1980) de manera pionera i com proposava Marie Epstein de manera més discreta en la seva edició dels *Écrits sur le cinéma* (1974-75), tenir en compte el conjunt dels seus primers escrits, és a dir, incloure *La poésie d'aujourd'hui* i *La lyrosophie*.

Però que hi hagi una continuïtat no vol dir que no apareguin novetats o desplaçaments. Com explicava Le Forestier (s.d.) l'obra d'Epstein es basa en un principi de «la reprise et de l'approfondissement» i si es troben idees similars, apareixen per confrontar-les a nous conceptes – cinematogràfics, filosòfics o científics– i posar-les en qüestió. En aquest sentit, es donen una sèrie de variacions i desplaçaments que, a més, són particularment significatius pel que fa a la importància que té el cos i l'organisme en els seus primers escrits.

L'apartat més nou d'aquesta teoria de maduresa és el que s'ha exposat com a primer en l'argument: el relativisme de l'univers cinematogràfic i la filosofia del cinema. És el més nou no perquè Epstein no anticipi aquestes idees abans (el ralenti ja apareix als primers escrits, així com la indiferenciació

dels regnes de la natura, per exemple), sinó perquè aquí les sistematitza i allarga la seva exposició. Que faci això prové en part de les referències a la ciència contemporània –la física quàntica, en gran mesura–, que és un model que l’ajuda a plantejar la idea d’un univers transeuclidià, transcartsesià i transkantià. En relació a la influència d’aquestes ciències en el pensament d’Epstein, Nicolas Thys explica:

Cette idée de liens entre le micro et le macro sera au cœur des pensées théoriques d’Epstein sur le cinéma mais aussi sur les sciences car il s’intéressera tout autant, en particulier dans les textes écrits à partir de la Seconde Guerre mondiale, à la physique relativiste et à la physique quantique, les deux s’étant considérablement développées dans les années 1920 et 1930. (Thys 2016b, 56)

Les théories quantiques vont influencer les écrits d’Epstein, même s’il en cherche jamais à utiliser la science comme preuve à ce qu’il avance sur le cinéma. La science lui offre un cadre philosophique et pratique à la naissance d’un discours sur le cinéma d’un nouveau genre. (Thys 2016a, 54)

Dans *L’intelligence d’une machine* notamment, le cinéaste-théoricien revient sur (...) le principe d’incertitude d’Heisenberg, les questions de dimensions temporelles et spatiales, le continu et le discontinu, la relativité, etc. Son discours se fait de plus en plus philosophique, abstrait et en même temps majoritairement scientifique. (Thys 2016a, 56)

Com diu Thys, el pensament d’Epstein en aquest període és més abstracte i científic en el seu discurs. No és que sigui científic en sí, això no ho és mai, però la manera d’expressar-se i les comparacions que busca el fan proper a aquestes ciències. Als primers escrits –particularment a *La poésie d’aujourd’hui*, *La lyrosophie* i, per contiguitat temporal, *Bonjour cinéma*– aquesta funció que fa la física contemporània al pensament de maduresa, la feien els discursos de les ciències psicofisiològiques i les ciències del cos. Hi ha doncs un desplaçament del context al qual es refereix i que utilitza com a marc. La tradició cultural que s’ha traçat al segon capítol no té, a l’obra de maduresa, un caràcter central, com sí el tenia a la primera.

Si ens centrem en els arguments sobre la subjectivitat i les funcions socials del cinema de la teoria de maduresa, també s’hi veu un desplaçament que, com s’ha assenyalat, fa que prenguin més importància els arguments psicològics que els fisiològics (o psicofisiològics, sent més estrictes); un

desplaçament que, com es veia al capítol anterior, Mireille Berton (2015) afirma que caracteritza bona part del pensament cinematogràfic a partir dels anys 20. En Epstein, això es veu ja en les mencions directes a la psicoanàlisi, front a les mencions més properes a l'escola psicofisiològica francesa de la primera teoria (marc que encara es feia més present atenent a fonts documentals de l'arxiu de la Cinémathèque Française). Però on apareix més clarament és en els arguments sobre la sublimació que els espectadors realitzen al cinema. Tot i que als primers escrits ja apareix un argument similar, ho fa en una mesura menor (apareix a *La poésie d'aujourd'hui* en relació a la subliteratura). Per contra, en aquesta obra de maduresa es troben les descripcions de desigs sublimats a la pantalla, que fan que el contingut d'aquests desigs prengui més importància; mentre que l'argument fisiològic de la despesa d'energia en sí mateix (independentment de en quina representació prengui forma) era més el model dels primers escrits. Si en aquells escrits la sala de cinema era un espai de «circulació d'energia nerviosa», en aquests és més un espai de projecció psicològica i sublimació.²¹ En aquest sentit, els espectadors d'aquests llibres són més propers a una concepció freudiana, com diu Wall-Romana (2013, 168):

After being dubious of Freud's psychoanalysis as a whole (see 'Freud ou le nick-cartérianisme en psychologie'), Epstein invokes in 1946 a very Freudian parade of repression, sublimation, day-dreaming, and fantasy.

Això és significatiu, perquè als seus primers escrits el model és diferent. El mateix Wall-Romana (2013, 166) resumeix així una idea d'Epstein: «For Epstein our body is dominated by affective intensities, that is, a corporeal subconscious, much more so than the Freudian unconscious, which is too narrative.» Aquesta idea, referint-se a l'obra publicada, seria característica del primer Epstein, mentre que a la teoria de maduresa s'aproparia més a l'inconscient de Freud pel que fa a la importància del contingut manifest d'aquest –potser no tant pel que fa la narració, tot i que tampoc hi ha en aquests escrits de maduresa les crítiques directes a les «històries» dels primers escrits.

21 A *Alcool et cinéma* menciona la «via nerviosa» com a manera en la qual rep les imatges l'espectador; però no li dóna importància en sí, sinó com a mecanisme de construcció d'una «imatge mental»

Par contre [està fent una comparació amb les paraules], l'image de l'écran constitue elle-même une donnée sensible, une représentation visuelle confectionnée d'avance, que l'esprit du spectateur reçoit telle que, sans avoir besoin de la construire, c'est-à-dire par une voie nerveuse beaucoup plus aisée et plus courte. L'image du film devient image mentale, sans avoir tant à passer par le mécanisme rationnel. (1975a, 197)

S'està parlant de diferències que potser semblen subtils, però als primers escrits era l'energia nerviosa en sí el que tenia importància (per exemple en la neurastènia fotogrènica de la gestualitat nerviosa) i el cinema es plantejava com una tecnologia que arribava a modificar el funcionament del nostre sistema nerviós.

Un altre desplaçament que es dona en el discurs sobre la subjectivitat és que canvia de model de referència; de la fatiga al somni. No és que no hi hagi referències al somni o a la *reverie* als primers escrits; però allà la fatiga era un concepte central, mentre que als escrits de maduresa quan vol explicar com és el pensament visual introspectiu fa referència principalment a l'onirisme. La paraula fatiga no es perd del tot en els escrits dels anys 40, ja que hi ha algunes referències esparses. És el cas del capítol/article «Rapidité et fatigue de l'homme spectateur» d'*Esprit de cinéma*, que reprèn idees dels primers escrits –afirmant el caràcter regulador entre vigília i somni de la fatiga, el fet que avui sigui crònica i també la fascinació per la mobilitat en el món contemporani (de manera similar a com a «Le Phénomène littéraire» parlava del maquinisme i de l'augment de la velocitat espacial). Però en l'argument global dels anys 40, aquest capítol no té la importància que tenia als anys 20; si ens hi fixem és, més aviat, perquè coneixem la importància que té aquest argument abans (és a dir, com un reflex més que com una presència, com es deia a la introducció d'aquest capítol). Una cosa semblant passa amb paraules com «imitació» o «hipnosi» que, quan apareixen en aquests escrits dels anys 40, les podem carregar de més significat gràcies a relacionar-les amb la primera teoria.

Amb la pèrdua de centralitat del concepte fatiga –i de la tirallonga de vocabulari sobre la nerviositat– es perd un ancoratge més concret amb la societat contemporània i també el fet d'introduir l'experiència cinematogràfica en aquell magma de relacions –per exemple, amb les ciències del treball– que creaven un component reflexiu del cinema per als seus espectadors; que reconeixien en el cinema una de les noves experiències socials (i s'hi entrenaven, potser). Així la «fotogènia neurastènica» de Chaplin i d'altres a la pantalla semblava tenir un interès per a qui ho veia perquè reconeixia una experiència pròpia i molt lligada al seu present històric. Això també passa amb una diferència, subtil però important, que és com als primers escrits el cinema acompanya i està en sintonia amb un estat del qual tots som experts (tots érem «experts en fatiga» i «estetes neurastènics»), mentre que als escrits de maduresa el cinema és una mena de necessitat que tindriem perquè ja no sabem somiar o delirar per nosaltres sols.²² La primera i la segona teoria, tot i coincidir en la caracterització de la societat com racionalista, difereixen en destacar-ne els efectes. A la primera la «vida cerebral intensa», la nerviositat de la societat, portava a la fatiga i així als estats mentals diferents, en els quals ens fèiem experts. Als anys 40 no ens descriu com esgotats

22 Evidentment hi ha matisos. Per exemple a *Esprit de cinéma* (1955, 177) parla de que hi ha paranoics febles que necessiten el cinema, «mais les forts poètes, ceux qui se sentent assoiffés de surréalité et dont le subconscient manifeste sa vie à la moindre impulsion, trouvent aussi, dans ce délire d'une machine, le stimulant qui leur permet de rêver plus intensément et avec plus de diversité.» Però als primers escrits afirmava que tots n'érem experts o es mostrava convençut que ho seríem aviat (aquella idea de que Rimbaud avançava un estat al qual ara tots ens hi veiem abocats, pels canvis socials que portaven a canvis orgànics).

sinó com obligats a ser «robots» que reprimeixen tota una part de la seva subjectivitat. Així doncs als anys 20 es pot entendre que el cinema està en sintonia amb les experiències dels espectadors exacerbant-les, mentre que als anys 40 és més un element que ve a salvar aquests espectadors proporcionant-los una medicina que necessiten.

En totes dues èpoques, Epstein utilitza conceptes relacionats amb les malalties per explicar la subjectivitat contemporània. El concepte fatiga també jugava un paper aquí, ja que feia aquella diagnosi de «fatiga intel·lectual en traces lleugeres» i ens declarava a tots malalts. Als escrits dels anys 40 apareixen els conceptes de neurosis, paranoia, etc. D'una banda, es pot destacar també en aquest canvi de vocabulari el pas d'un concepte més fisiològic (encara que fos intel·lectual era de caràcter nerviós i orgànic) a uns més psicològics. Però sobretot el que interessa destacar és que no hi ha als escrits de maduresa les polèmiques associades a aquest ús de la malaltia. No es dona una discussió sobre la suposada diferència entre normal i patològic o sobre la relació dialèctica entre desviació i norma (on la diferència d'avui pot ser norma futura). En aquests escrits, Epstein no està interessat a reflexionar sobre les ciències mèdiques, al contrari que als anys 20 –on també hi havia aquell projecte d'*Esculape* que havia de tractar directament el discurs mèdic i biològic.

En general hi ha, com s'està veient, una pèrdua o esmorteïment dels conceptes relacionats amb l'organisme i el cos. Als primers escrits insistia molt en la relació entre organisme i subjectivitat, en la relació entre canvis orgànics i canvis mentals i en com tots dos estaven històricament condicionats, o utilitzava conceptes com «cenestèsia». Als anys 40 aquest vocabulari apareix ocasionalment, però no té un lloc central en l'argument. Així la relació entre organisme i subjectivitat –que el factor mental sigui conseqüència d'allò material– li serveix per argumentar que el cinema també pot pensar a *L'intelligence d'une machine* ([1946] 1974-75, 306-310)²³ La paraula cenestèsia també es menciona de vegades, i serveix com a prova de que no es perd aquest marc de referència;²⁴ però no s'insisteix en les seves percepcions i experiències, ni en el seu increment en la

23 I reprèn una escriptura semblant a la dels primers escrits per dir que:

Il y a une bonne part de l'âme humaine, à laquelle on assigne volontiers pour résidence le cerveau, mais le cœur, les reins, le foie, la rate et d'autres glandes plus mystérieuses prétendent aussi à l'honneur de loger l'invisible spiritualité. L'âme est partout dans l'homme et elle n'est nulle part en particulier. Elle est un résultat de l'ensemble du fonctionnement organique. ([1946] 1974-75, 308)

24 Per exemple en aquest fragment de *Le cinéma du Diable*:

L'inconstance, le vague du temps vécu proviennent de ce que la durée du moi est perçue par un sens intérieur complexe, obtus, imprécis : la cénesthésie. Celle-ci constitue le sentiment général de vivre, dans lequel se somme et confond une foule de sensations indistinctes, recueillies par la sensibilité, très imparfaitement consciente, de nos viscères. Sensibilité primitive, fœtale, très animale, très éloignée de l'intellect qui, pour agir en paix, se met, chaque fois et autant qu'il le peut, en état d'inhibition, de

societat contemporània com una característica històrica.

Si allò orgànic té menys importància teòrica (tant en l'argument com en la definició de la societat actual), també es pot dir que es perd parcialment la part sensual de les descripcions dels cossos, que sobretot apareixien a *Bonjour cinéma* (o a *La poésie d'aujourd'hui*, on també es deia que la sensualitat era una característica de la literatura contemporània associada als estats fatigats).²⁵ Es segueixen donant de vegades, com en l'exemple que s'ha citat més amunt, però no es descriuria la seva escriptura com a sensual si no coneguéssim els primers escrits.²⁶ El cos segueix sent important,

manière à exclure les messages de la bête humaine. ([1947] 1974-75, 367)

25 Sobre la sensualitat en sí, sí que hi ha alguna referència tot i que menor. A *Le cinéma du diable* la situa dins el camp d'allò diabòlic (és a dir, positiu):

En particulier, dans la petite dualité humains corps-âme, la chair formait un territoire diabolique, et l'esprit, un fief divin. L'homme constituait donc, lui aussi, un champ de bataille, où s'affrontaient les forces bonnes et mauvaises; il pouvait et il devait s'appliquer en lui-même à aider Dieu à l'emporter finalement sur le Diable. De là, l'horreur des jouissances charnelles, l'ascétisme effréné, qui sévissaient parmi les manichéens les plus distingués.

C'est de cette aberration asiatique de l'indignité de la réalité sensible par rapport à l'idéal céleste, que le manichéen Augustin surchargea le christianisme, auquel il apportait sa retentissante mais imparfaite conversion. Désormais le Diable fut partout: dans la beauté d'un paysage, dans le confort d'une habitation, dans l'agrément d'un entretien, dans le talent d'un artiste, dans tout exercice profane de n'importe quelle faculté, dans toute recherche, dans toute curiosité. ([1947] 1974-75, 341)

26 Dues descripcions d'ull en primer pla (a més de la transmutació i escrutini del cos que s'ha citat abans) són particularment interessants pel que fa a observar el cos detalladament. Totes dues es troben, tot i ser molt similars, a *Esprit de cinéma*

Deux cents fois grossi, occupant tout l'écran, notre propre œil qui nous regarde, nous frappe d'inquiétude, de malaise. Quel est, lumineusement aérien et saturé de ciel, huilé d'humidité et issu d'abîmes manns, cet être étrange d'un nouveau règne, cet astre vivant, cet œuf reptile, ce mollusque intelligent qui agite sa coquille de paupières? Il va et il vient sur lui-même, il dilate et il rétrécit son iris, et, dans ces mouvements, on reconnaît cette part de volonté, que chaque cellule, chaque organe ne tiennent que d'eux-mêmes, sans la recevoir de l'organisme qui, au contraire, la reçoit et la subit. Devant cette présence, on songe à ces neurologues qui estiment que le cerveau n'est pas seul à penser si, même, il pense; à ces vitalistes qui croyaient à une âme de l'oeil. Ame? Il n'y a pas encore de mot pour dénommer cette secrète liberté, cette mystérieuse conscience, cette vraie énigme qui habite un simple gros plan. (1955, 57)

Un oeil qui vient occuper tout l'écran se révèle tout à coup un monstre: une bête, humide et brillante, qui a ses mouvements sur elle-même, comme ceux d'aucun animal; qui, par sa bouche d'ombre, jette une force comme celle d'aucune autre vie; qui se découvre, qui se tapit, entre deux valves frémissantes, hérissées d'une longue et gracieuse végétation de dards courbés, dont on ne sait pas le venin. Ou, ce cristallin est-il une planète captive, un astre de cristal vivant, marqué de sang et huilé de transpiration lumineuse, avec, au centre de sa clarté, serti dans la mosaïque de l'iris, un pôle de sombre fascination, un cratère de nuit jamais éteinte, de profondeur jamais pénétrée? Un oeuf, si chargé d'existence, si lourd de questions et de réponses, et pourtant si fermé dans son enveloppe translucide mais infranchissable? Une âme est là qui, de l'intérieur, meut et illumine cette lampe, qui hante ce puits, à quelques millimètres sous la cornée, à une distance que personne ne peut mesurer ni parcourir.

Quelle aventure qu'une telle rencontre avec n'importe quel oeil, surréalisé par un très gros plan! Tout le mystère de l'esprit et du corps, toute l'intrigue entre la pensée et la matière, tout le noeud de la pluralité et de l'unité de l'être, tout le quiproquo du réel et de l'irréel, tout le jeu du concret et du subjectif s'étalent à l'écran, à les toucher, les palper, les traverser, les fouiller, les disséquer du regard, et parfaitement inextricables, insolubles. (1955, 170)

és evident que les idees de destrucció de la identitat que es veien, van acompanyades de l'observació del cos a la pantalla; però si en els primers escrits es podien acompanyar d'una sensualitat en aquests està molt més apaivagada. En el cas de la primera teoria es relacionava també aquesta sensualitat amb el fet de ser, sobretot *Bonjour cinéma*, un llibre fet des de la perspectiva de l'espectador (de qui se n'evocaven també les sensacions corporals cinètiques, per exemple, insistint en aquesta experiència corporal dins la sala de cinema). En aquest escrits de maduresa s'imposa la perspectiva de qui vol descobrir l'ontologia i la teleologia del cinema a partir de l'aparell; i quan es pensa l'espectador es parla més de l'aspecte de sublimació (sense recrear-lo) o de sensacions com la meravella o la sorpresa. Tampoc es dona en aquesta segona teoria, com s'ha dit abans, les descripcions dels cossos en base a la seva energia nerviosa, que feien interessants a Chaplin, Nazimova o Gish a *Bonjour cinéma*.

Com que ens fixem en detall en l'absència de conceptes fisiològics, cal dir que l'argument i la caracterització fisiològica sí que la fa Epstein als escrits de maduresa en relació a l'alcohol. En l'alcohol, que creu que com el cinema compleix la funció d'ajudar a recuperar l'onirisme a qui n'ha perdut la capacitat, hi veu, evidentment, una influència fisiològica nociva; mentre que un avantatge del cinema és que seria «un stupéfiant, dénué de nocivité physiologique» (1955, 53) [EdC]²⁷. Com escriu a *Alcool et cinéma* «la nocivité physiologique de l'alcool, directe et durable, s'oppose à l'absence de tout effet immédiat du film sur la santé des spectateurs» (1975a, 243). Tot i que siguin contextos molt diferents (als primers escrits escriu de manera més polèmica, mentre que en aquest cas està realitzant una comparació literal entre els efectes de l'alcohol i el cinema), es pot recordar com a *Bonjour cinéma* escrivia que el cinema era una droga que modificava el funcionament del nostre sistema nerviós.

Per últim, en aquesta discussió de la pèrdua de conceptes corporals i orgànics, cal cridar l'atenció sobre un aspecte especial i estrany que es dona quasi al final de *L'intelligence d'une machine*. Allà Epstein, després d'evocar al llarg del llibre la capacitat d'intel·ligència del cinema, afirma que un aspecte el diferencia definitivament de la subjectivitat humana; el dolor:

Com es veu, en aquests casos poden sorgir idees com la barreja entre «esperit i cos» (com mental i orgànic). Insistim en que s'està parlant de diferències entre uns primers escrits i els escrits de maduresa a nivell d'importància dels arguments. Si no fos per la primera teoria no ens fixaríem en aquesta formulació d'aquest fragment.

27 El fragment segueix a *Esprit de cinéma* (1955, 53), reivindicant-ho com un altre valor social del cinema (reduir l'alcoholisme):

Inscrivons donc encore, au crédit du film, qu'il constitue un stupéfiant, dénué de nocivité physiologique, travaillant de lui-même, sinon à éliminer, ce qui serait probablement dangereux, du moins à réduire l'usage d'un autre stupéfiant, celui-ci toxique, à des doses d'empoisonnement plus tolérable.

Cependant, lorsque l'intelligence opère sur des données directes de la sensibilité humaine, l'authenticité de celles-ci se trouve parfaitement assurée, en dernière analyse, par un contrôle qui, bien que subjectif lui aussi, est irrécusable: celui de la douleur. Penser n'a jamais convaincu que quelques penseurs, de ce qu'ils existaient réellement (et encore!) mais la souffrance qui emploie une sensibilité au maximum, ne permet à personne de douter de ce qu'il souffre, de ce qu'il est.

Or, les données de la sensibilité mécanique ne peuvent recevoir par elles-mêmes cette confirmation suprême de l'état subjectif indéniable que crée la douleur. Sans doute, une machine grince, chauffe, peine, s'essouffle, s'enraye, manifestant ainsi des symptômes qui correspondent probablement à d'obtus malaises, très vagues précurseurs de la souffrance organique. Ce n'est pas seulement, ni tout à fait, par une métaphore, qu'on parle de maladies dont «souffrent» les métaux et les roches. *Sunt lacrymæ rerum*. Mais, ces larmes des choses nous restent trop lointaines, trop obscures, trop médiatement connues, pour qu'elles puissent conférer aux données d'une sensibilité mécanique ce degré absolu de certitude, que l'homme recueille en lui-même de sa propre expérience subjective. De là, ce renoncement et cette incapacité de toute philosophie mécanique, et cinématographique en particulier, quant à l'affirmation et à la connaissance d'une réalité substantielle. Celle-ci, aucun être ne peut la rencontrer ailleurs que dans sa propre passion de vivre. Il manque, à la philosophie mécanisée du cinématographe, de pouvoir être, à sa source et sans intermédiaire, avalisée par l'indispensable douleur qui réalise la seule objectivité incontestable à l'état absolument subjectif. ([1946] 1974-75, 332)

És un fragment estrany i encara més al final d'un llibre com *L'intelligence d'une machine*, però que apunta a que aquestes reflexions sobre les sensacions, el cos i l'organisme, no estan tan perdudes en el seu pensament com podria semblar. Remarca, per exemple, que el dolor ens situa en una situació de «sensibilité au maximum», donant preponderància a les sensacions.

Wall-Romana (2013, 74) fa una interessant interpretació d'aquest fragment referenciant els primers llibres d'Epstein i derivant-ne una proposició ètica:

This dense passage suggests that with cinema neither the Cartesian cogito nor the Hegelian sense certainty are of help anymore, since cinema 'thinks' and 'senses' too. But it does not feel pain, which must then become the new borderland between humans and technology. Only the coenaesthesia of pain, as an affect that we undergo bodily, can serve to differentiate

the human from the machine. It is not, Epstein suggests deftly, a matter of human subjectivity vs. mechanical objectivity, because the cinema has its own 'subjective' point of view and in any case our own subjectivity has been hybridized with machines at least since the invention of the clock (...). But in making our capacity to suffer the ultimate test of our humanity, vis-à-vis an apparatus he never ceased admiring and indeed loving, Epstein sets up a clear ethical and political framework for cinephilia: cinema must be used as a sensitive tool measured through and against human suffering. This accords with his earliest analyses in *La Poésie d'aujourd'hui*, which is informed by the real problem of affective fatigue among urban workers. In other words, Epstein's technophilia nowhere implies a lesser commitment to the other, to social dignity or to an ethics of respect.

Jacques Aumont (1998, 91), amb una gran intuïció que els inèdits que es veuran tot seguit i que ell no cita recolzen, també va destacar breument la importància d'aquest passatge, vinculant-lo amb un fragment de *Bonjour cinéma* i amb el camp de la fisiologia d'on sorgia la fatiga:

Ce qu'il faut ajouter est un autre mot de physiologie, le mot d'une réalité humaine terrible elle aussi (mais terrible à manière du vécu, pas du concept), et qui pour Epstein indubitablement fut le mot du coeur de toute expérience: douleur.

Douleur. Le gros plan qui signe la photogénie n'est si prodigieux que par cette capacité: «le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main». Vingt ans après, la seule réserve qui lui vienne sur la capacité philosophante du cinéma, c'est qu'il en connaisse pas la douleur.

Per últim, aquest passatge també es pot relacionar, sortint de l'obra d'Epstein, amb diferents contextos. Un seria, evidentment, la tradició d'estudis i textos sobre el dolor, dels quals s'ha parlat al capítol anterior (veure l'apartat «3. Cos i sensació: percepció, cenestèsia i dolor»). Aquesta referència podria servir, doncs, per insistir en com els discursos sobre el cos i les sensacions del s. XIX conformen un base important per al seu pensament. Un altre camp amb el que es relaciona, tot i que a simple vista pugui no semblar evident, seria amb el de la tecnologia i de la intel·ligència artificial –al qual també s'ha fet referència abans al parlar del cinema com un robot. En aquest camp la qüestió de la intel·ligència i de com podem dir que una màquina ho és, per reprendre el títol d'Epstein, és una pregunta sempre en discussió i en la qual també les emocions i sensacions formen part dels arguments. La investigadora Sherry Turkle (2017, 134) resumeix alguna de les posicions i el que se'n deriva de la següent manera:

When we have to make a decision, brain processes that are shaped by our body guide our reasoning by remembering our pleasures and pains. This can be taken as an argument for why robots will never have a humanlike intelligence: they have neither bodily feelings nor feelings of emotion. These days, roboticists such as Brooks take up that challenge. They grant that intelligence may indeed require bodies and even emotions, but insist that they don't have to be human ones.

L'argument de que el dolor i, prenent-ho com a metonímia, les sensacions són una diferència entre les màquines i les persones és una pregunta que circularia dins la investigació tecnològica. I també es pot destacar com surt també aquí la idea que si és necessari un cos i unes emocions, potser no ho és però que sigui un cos o unes sensacions humanes. És a dir, es torna a la idea del caràcter aliè d'una possible subjectivitat mecànica. En qualsevol cas, el més important és veure que no és una idea estranya la que escriu Epstein (preguntar-se pel dolor de les màquines), sinó que es repeteix en diferents camps i contexts.

Capítol 4.

ELS ESCRITS DE MADURESA D'EPSTEIN: OBRA INÈDITA

Com s'ha dit més d'un cop al llarg de la tesi, l'obra d'Epstein no es compon només de la seva obra publicada sinó que existeix un important corpus d'obra inèdita. Quan es parla d'inèdits, es fa referència a obres escrites que es podrien considerar acabades, com a mínim en una primera versió; no es tracta de projectes o notes. Aquesta obra inèdita es conserva als Fonds Jean et Marie Epstein de la Cinémathèque française i, com es deia a la introducció del capítol anterior, ha rebut una atenció mínima. És probable que aquest fet canviï amb la publicació dels escrits complets que s'està duent a terme, però atès que només s'ha publicat un volum que inclogui un d'aquests inèdits de maduresa (també s'han publicat els de joventut, però aquests són menys importants, com s'explicarà a continuació), encara no es pot saber del cert. Per l'estudi que se'n fa aquí s'han considerat tots els inèdits de maduresa, dels que s'han consultat els manuscrits conservats a l'arxiu. Aquesta part de la tesi doctoral es planteja, doncs, com una primera aproximació de recerca acadèmica a aquest corpus inèdit. L'estudi d'aquesta obra inèdita és molt interessant per a comprendre la figura d'Epstein en totes les seves vessants.

Abans d'entrar a senyalar alguns aspectes claus d'aquestes obres, cal donar un marc que expliqui quines són les obres inèdites que es conserven així com quina és la seva possible datació. En primer lloc cal indicar que, dins el magma de documents de l'arxiu, també es troben escrits inèdits que tracten sobre cinema. Es tracta de documents com *Méthode du cinéma* (EPSTEIN98-B24) (el qual sembla tenir molta relació amb fragments d'*Esprit de cinéma* com indica la carpeta on es conserva; on es pot llegir, presumiblement escrit per Marie Epstein, «origine de certains chapitres de *Esprit de Cinéma* et de 3 articles parus dans *Les Temps Modernes*») o els que escriu per al seu curs a

l'IDHEC (EPSTEIN238-B60; EPSTEIN239-B92)¹. Però aquests escrits, com a mínim en la lectura que se'n pot fer a un arxiu, semblen molt pròxims a la seva obra publicada sobre cinema. És a dir, que es tracta, en aquest casos, de variacions o reformulacions de les mateixes idees, que poden ser interessants i productives però que no alteren substancialment la visió que tenim de la seva obra. Molt més interessants, en tant contribueixen a obrir noves vies i a mostrar més cares d'Epstein, serien els seus escrits inèdits no cinematogràfics; que també són els més importants quantitativament dins la producció inèdita conservada a l'arxiu.

L'obra inèdita no cinematogràfica es compon de diversos texts que són heterogenis entre ells, ja que inclouen tant assaigs sobre diferents temes com creació literària. Es podria dividir aquest conjunt d'inèdits en tres períodes, a partir de les seves dates de redacció. La datació dels documents es pot realitzar de manera parcial gràcies a les informacions que Marie Epstein va proporcionar, i que van servir per la organització de l'arxiu i també gràcies a algunes declaracions seves recollides per Pierre Leprohon (1964, 63).

El primer període el constituïrien els inèdits de 1917 a 1920, és a dir abans de la publicació del seu primer llibre *La poésie d'aujourd'hui* (1921). Aquests són bàsicament tres escrits literaris: *Caritas Vitae* (EPSTEIN284-B88), *Tragos* (EPSTEIN228-B59) i *Le Mage d'Ecbatane* (EPSTEIN228-B59). Aquests texts semblen escrits de formació, temptatives d'obres literàries que anuncien aspectes del futur Epstein, així com n'indiquen algunes influències (per exemple alguns fragments de *Caritas Vitae* mostren una influència simbolista, particularment interessant pel que fa a l'interès en la sensació). Però no són escrits que canviïn la visió que es té del primer Epstein (ja prou heterogènia) i també són, en certa manera, escrits inèdits que es podria imaginar que existeixen (en el sentit de ser temptatives d'obres literàries que era probable que algú com ell –interessat per la literatura i l'escriptura com demostren els escrits de 1921-22– hagués fet). Per aquests motius, en aquesta tesi no es tracten, sinó que la recerca es centra en els escrits inèdits de maduresa que són d'un altre caire. Es pot indicar també que una cita de *Caritas Vitae* obre l'edició dels *Écrits sur le cinéma* que va publicar Marie Epstein als anys 70 –on es data el text com sent de 1920 i s'afegeix la caracterització d'«inèdit».² La cita, confrontada a una de *Le cinéma du Diable*,³ serveix per indicar

1 Sobre els documents relatius als cursos de l'IDHEC veure els escrits de Marie-Charlotte Techené (2016) i de Nicolas Thys (2016a).

2 Tot i aquesta datació, el document conservat a l'arxiu conclou datant el manuscrit com escrit entre setembre de 1918 i gener de 1919. La citació, com es reproduïx a *Écrits sur le cinéma* (1974-75, 1:26), és la següent:
«Vivre tel est le seul devoir que je me dois d'accomplir, premier que vienne la mort. Il en s'agit pas d'écrire pour écrire, mais d'écrire pour mieux vivre... Il faut aussi vivre plus et davantage»
Jean Epstein, *La Charité de Vivre*, 1920 (inèdit).

3 El fragment de *Le cinéma du Diable* de 1947 citat de costat és el següent:

una unitat o continuïtat en l'obra d'Epstein. Tot i que sigui anecdòtic, és interessant remarcar com hi ha algunes pistes com aquesta, de l'existència d'una obra inèdita i de la seva relació amb l'obra publicada. Aquests escrits inèdits de joventut s'han publicat al volum I dels *Écrits complets* aparegut l'any 2019.

El segon període de l'obra inèdita no cinematogràfica el forma un únic text, que Marie Epstein va datar amb la indicació «1930-1940» (indicació escrita que es troba a les carpetes on es conserva el document). Es tracta de *Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine* (EPSTEIN227-B59) (Epstein 2014a). Aquest és un assaig de 300 pàgines sobre l'homosexualitat masculina, que Epstein va signar amb el pseudònim d'Alfred Kléber. Aquest és l'únic dels inèdits de maduresa ja publicat, al volum III dels *Écrits complets* aparegut l'any 2014.

Per últim, es dona un tercer període que es correspon amb el final de la seva vida (recordem que Epstein mor l'any 1953). Al llibre que Pierre Leprohon va publicar sobre ell l'any 1964 es recullen nombroses declaracions de Marie Epstein. Sobre els darrers anys de la seva vida (la secció anterior del llibre conclou fent referència a la seva penúltima pel·lícula *Le tempestaire* de 1947) diu:

Il passait son temps à lire et à écrire. Levé à cinq ou six heures tous les jours, il écrivait toute la matinée.

C'est au cours de ces dernières années qu'il a rédigé ou remanié ses ouvrages sur le cinéma *Esprit de cinéma* –publié à titre posthume– et *Alcool et cinéma* encore inédit. Il travaillait également à des ouvrages de philosophie générale, des études psychologiques, des mémoires, un roman: *Contre-pensées, L'autre monde, L'Autre Ciel, Le jeune Socrate*, tous ouvrages encore inédits. (Leprohon 1964, 63)

Amb l'excepció de *L'autre monde*, els títols que menciona Marie Epstein es corresponen a documents conservats als Fons Epstein de la Cinémathèque. *Contre-pensées* és el text inèdit més llarg d'Epstein (ocupa al voltant de 500 pàgines) i està compost de 239 assaigs breus (de longitud variable des d'una pàgina fins a una desena) de temàtica heterogènia (tracta qüestions relatives a la ciència, la història, la identitat, etc.) (EPSTEIN103-B25; EPSTEIN104-B25; EPSTEIN105-B26; EPSTEIN224-B57).⁴ Es podria dir que *Contre-pensées* constitueix, potser, la suma del pensament

Qu'importe la voie ou l'instrument, ce qui compte, c'est de vivre davantage, –d'éprouver et de connaître plus– de découvrir chaque fois du visible dans le non-vu, de l'audible dans le non-entendu, du compréhensible dans l'incompris, de l'aimable dans le non-aimé. (1974-74, 1:26)

4 Hi ha també un altre document a l'arxiu titulat *Contre-pensées*, en aquest cas amb el subtítol de «citations recueillis par Jean Epstein» (EPSTEIN225-B58). És un document també llarg –383 folis–, que conté texts de

d'Epstein i els seus nombrosos interessos. *L'Autre Ciel* (EPSTEIN229-B89) és un text de caire literari que reconstrueix una mena de ritual i el seu credo; és un text en certa manera obscur però alhora amb molta relació amb la resta de la seva obra, com es veurà més endavant, i on el desig es constitueix com un dels temes centrals. Finalment, *Le jeune Socrate* és el títol d'un text breu que, a l'arxiu, es conserva conjuntament amb d'altres; semblant constituir més un capítol que no pas una obra de per sí. Els conjunt de texts no té un títol unitari però semblen tenir com a temàtica comuna les dents; tot i que pugui semblar estrany el tema, també es veurà que es pot relacionar i comprendre dins l'obra d'Epstein. Donat aquesta temàtica i davant l'absència de títol al document conservat, a aquests texts se'ls anomenarà en aquesta recerca *Écrits sur les dents* (EPSTEIN226-B58).

A més d'aquests documents que es poden datar gràcies a aquestes fonts, hi ha un parell d'escrits més que es poden afegir a l'obra inèdita. El primer es titula *La santé du Diable* (EPSTEIN285-B88); evidentment és un títol que recorda a *Le cinéma du Diable* i, de fet, alguns passatges són similars (tot i tractar temes diferents). Aquestes relacions portarien a incloure'l també dins aquest tercer període de l'obra inèdita. El darrer document d'arxiu que es pot considerar com obra inèdita és un escrit de caràcter literari i experimental que es titula *Impressions d'enfance et d'adolescence* (EPSTEIN 226 B58). Aquest text sembla evocar els seus records d'aquest període en un estil molt lliure i personal (fet de frases curtes i tallades). Tant per l'estil com pel format –el fet que estigui mecanografiat de manera semblant als escrits del final de la seva vida o a *Ganymède*– es podria considerar també un text de maduresa. Com s'ha dit, tots aquests inèdits de maduresa, a excepció de *Ganymède*, encara no han estat publicats; segurament ho seran en el volum VIII dels *Écrits complets* que, segons el pla d'edició que apareix als volums publicats, es titula *Mémoires, Contre-pensées, varia*.

En les pàgines que segueixen s'analitzaran alguns d'aquests escrits inèdits. Es deixen de banda els cinematogràfics pels motius que ja s'han esmentat i que, després de fer el llistat de l'altra obra inèdita, són més evidents. Els escrits inèdits no cinematogràfics obren de manera important l'obra d'Epstein a noves temàtiques completament diferents o a motius que tractarà aquí de manera directa (i no indirecta com pot passar als escrits sobre cinema). Això sumat al gruix quantitatiu d'aquesta (recordem que *Ganymède* són vora uns 300 folis mecanografiats i *Contre-pensées* quasi 500) ens porta a afirmar la necessitat de reivindicar-ne la seva importància i a indicar que no tenir-la en

títols semblants però on l'escrit són citacions. Aquest document no s'ha estudiat en detall per aquesta recerca; ja que l'altre *Contre-pensées* s'ha considerat un text més important pel fet d'estar constituït per texts més llargs i redactats per Epstein. Segurament aquest *Contre-pensées* fet de citacions és un document molt interessant, no només en sí mateix, sinó també per estudiar un contra l'altre.

compte implica deixar un forat important en una visió global d'Epstein.

De l'obra inèdita ens interessarem principalment per *Ganymède*, *Contre-pensées* i *L'Autre Ciel*; a cada un dels quals es dedicarà una secció pròpia en aquest capítol. Els dos primers són els texts de més volum i el darrer, tot i ser breu, és fonamental per a la importància del cos en Epstein i també és un dels seus texts més interessants a nivell literari. La resta d'inèdits, i algun altre *corpus* documental de l'arxiu, es tractaran en una secció final conjunta, per indicar nous matisos així com les seves línies de continuïtat amb l'obra inèdita i publicada. En la lectura que es farà d'aquests inèdits s'intentarà plantejar quines són les seves línies mestres, però ens interessarem principalment per com hi apareixen les qüestions del cos i l'organisme que s'han triat com a motiu a estudiar en el pensament d'Epstein.

1. *Ganymède*

El primer dels inèdits que es tracta és *Ganymède. Essai sur l'éthique homosexuelle masculine*, que seria també cronològicament el primer dels inèdits de maduresa. Com ja s'ha esmentat, Marie Epstein el data com «1930-1940» i, segons Wall-Romana (2014, 12), podria haver estat redactat més concretament entre 1936 i 1940 (donades les referències a publicacions que es qualifiquen de «recents» i que són de 1935 i 1936 i també per l'absència de referències a la Segona Guerra Mundial). El document és un text de 300 pàgines mecanografiades sobre homosexualitat masculina signat sota el pseudònim d'Alfred Kléber.⁵

Una primera pregunta davant d'aquest manuscrit és preguntar-se si un llibre d'aquesta temàtica, extensió i època és una obra molt poc comuna o no. La resposta, evidentment, seria que, en aquell moment, és una empresa poc habitual –com a mínim a nivell públic, i recordem que el llibre d'Epstein no ho ha estat fins fa molt poc– però que, al mateix temps, no deixa de pertànyer a tota una tradició d'escrits i reflexions sobre l'homosexualitat masculina que ja existeix aleshores. No es tracta de fer un estudi en profunditat sobre aquest inèdit i el seu context, però donat que, al contrari que en els altres escrits no publicats, pertany a una tradició tan clara, sí que s'establiran alguns contactes que permetin entendre l'aproximació d'Epstein (també s'assenyalaran algunes d'aquestes relacions a mesura que es comentin les idees de *Ganymède*). En termes molt genèrics, és evident que tot allò relacionat amb l'homosexualitat patia en aquell moment una repressió social de manera directa. Aquesta repressió, però, variava segons el context nacional; per exemple, a França l'homosexualitat no estava penada en sí mateixa com sí ho estava a Alemanya. Això no vol dir que no pogués haver-hi repressió policial i judicial a França contra l'homosexualitat, sinó que aquesta no era explícita en el codi penal sinó que passava per la legislació d'atemptats contra els *moeurs* (els costums o, contextualment, el que en castellà es diria «decoro»)⁶. En les conquestes públiques de l'homosexualitat, la dècada dels anys 30 (i particularment als darrers anys d'aquesta) suposa un retrocés respecte la dècada dels 20. Així, una historiadora de l'homosexualitat com Florence

5 No s'ha pogut saber res d'aquest pseudònim. Però es pot indicar que, en un altre document molt anterior (es tracta d'un esborrany de carta per intentar la publicació de *Caritas vitae*, és a dir, de vora 1920), Epstein proposa signar una possible publicació amb el nom de Jean Epstein-Kléber i indica « Ce n'est pas un pseudonyme. Qu'il vous tranquillise que j'ai droit au Kléber et que ce n'est pas une manière imbécile de profiter des événements actuels. » [EPSTEIN284-B88] Quins són aquests possibles esdeveniments actuals, tampoc ho hem pogut descobrir.

6 En la seva història de l'homosexualitat, Florence Tamagne (2006) destaca com a un país com Alemanya, que té una legislació explícita contra l'homosexualitat, es donen diversos intents de moviments homosexuals com una resposta i atac a aquesta legislació, mentre que a França no hi ha respostes col·lectives sinó individuals, potser degut a aquesta legislació difusa. Aquesta diferència de contextos nacionals es pot tenir en compte al situar aquest inèdit d'Epstein.

Tamagne (2006) parla de la riquesa de la cultura homosexual dels anys 20 que arriba a la cultura *mainstream* (fins a quin punt, però, seria un matís a tenir en compte; especialment, per al context d'aquesta tesis, pensant en si pot arribar al cinema, tenint en compte els seus grans condicionants econòmics de producció)⁷ i de com el final dels anys 30 suposa un augment de la repressió i un retorn al silenci.

En el context francès, hi ha dos noms de la generació anterior a Epstein que marquen el discurs i la reflexió sobre la homosexualitat a partir de l'àmbit literari: Marcel Proust i la seva sèrie de novel·les *A la recherche du temps perdu* i André Gide, particularment amb el llibre *Corydon* (publicat l'any 1924, però del qual ja en circulaven algunes còpies a la dècada dels 10) (veure Tamagne 2006, 95-98 i Eribon 2001).⁸ Proust marcaria la descripció de l'homosexualitat com un món de secrets i d'una mena de «raça maleïda» (una visió, segons Tamagne [2006, 92-94], pròpia de finals del s. XIX i no dels anys 20 quan es publiquen els volums de *Sodome et Ghomorre* i posteriors). Una imatge que, tot i ambivalent, s'ha de considerar d'afirmació per a la identitat homosexual en tant li dona una visibilitat. Gide, per la seva banda, suposa una descripció de l'homosexualitat associada a la Grècia clàssica com una relació entre un home adult i un home jove, basada en part en l'aprenentatge intel·lectual (una visió que prové d'una relectura de la Grècia clàssica per part dels escriptors anglesos Walter Pater i John Addington Symonds [Eribon 2001]) i que menysté altres tipus d'afirmacions identitàries o models homosexuals que no es basin en la «virilitat». En aquest sentit és una visió que, com explica Didier Eribon (2001, 308 i 320), comparteix de fet una part del discurs homòfob i que, en la pròpia època i per a determinats contextos, es podia considerar conservadora.⁹ Aquests trets generals permeten entendre diversos aspectes: d'una banda la valentia

7 Tamagne parla d'algunes pel·lícules al seu llibre però són menys exemples que els literaris. Les dues pel·lícules pioneres i més explícites en relació a la homosexualitat –sense comptar produccions d'avantguarda– serien *Anders als die andern* (1919, Richard Oswald) i *Mädchen in Uniform* (1931, Leontine Sagan). Wall-Romana (2014, 11) parla, a nivell biogràfic, de l'homosexualitat o bisexualitat d'altres figures del cinema dels anys 20 a França com Germaine Dulac o Marcel L'Herbier.

8 La seva centralitat la descriu Didier Eribon (2001, 329) de la següent manera:

Pero, a pesar de todas sus precauciones, uno y otro participan consciente, deliberadamente, en la gran enunciación de la homosexualidad de la que habla Roger Martin du Gard. Porque no obstante todas sus prudencias, sus audacias controladas, el temor a que les considerasen aquello a lo que no querían que les asimilaran, Proust y Gide fueron los nombres en torno a los cuales, al menos en Francia, se centraron los debates sobre la homosexualidad: por un lado, ataques virulentos contra su visibilidad y, por otro, punto de anclaje de la conciencia colectiva.

9 Eribon explica aquesta qüestió en els següents passatges:

Si Gide detestaba y juzgaba degradante la manera en que Proust hablaba de la homosexualidad en sus libros no hay duda de que Proust, a su vez, aborrecía y consideraba, si no ridícula, la menos mistificadora la forma en que Gide quiso rehabilitarla.

La razón es, desde luego, que el discurso de Gide es totalmente dependiente de la violencia homosexual a la que quiere oponerse. Todo el discurso que Gide pone en boca de Corydon tiene por objeto responder a

del projecte d'Epstein –escriure un manuscrit per intervenir públicament en el discurs sobre l'homosexualitat–, d'una altra que no és un projecte aïllat culturalment i, per últim, que el moment de la seva redacció és contemporani d'un increment de la repressió i d'una pèrdua de les conquestes anteriors.

Ganymède és, en primer lloc i com a projecte, un llibre de reivindicació i lluita de drets socials. Així el propi text ens recorda que, en el moment de redacció del manuscrit, qui és homosexual «n'a pas le droit d'aimer ouvertement, civiquement, noblement» i que «une législation pénale interdisant toute manifestation extérieure de l'homosexualité, est le moyen qui est venu d'abord à l'esprit de l'homme hétérosexuel pour diriger l'humanité dans une hétérosexualité exclusive» (2014a, 109). Molts títols de capítols del llibre ens recorden que és un escrit contra un ordre social i de sabers que oprimeix aquest desig (relat que ens pot recordar a la crítica a la moral o la raó que neguen altres formes de fer en l'obra d'Epstein). Així els capítols 5 a 7 es titulen respectivament: «L'argument naturiste contre l'homosexualité», «L'argument conceptionnel contre l'homosexualité» i «L'argument social contre l'homosexualité». Aquesta intenció de lluita contra l'estat present de les coses és el marc contextual principal del llibre, a partir del qual es desenvolupen pròpiament els seus arguments.

Si el subtítol del llibre parla d'«ètica homosexual masculina», ho fa perquè el plantejament principal és l'exposició i defensa d'un tipus de relacions afectives no només diferents per tractar-se de persones del mateix sexe (o, més correctament, entre homes, ja que el llibre d'Epstein és exclusivament masculí i, com es veurà, profundament misogin) sinó també per com són aquestes relacions. Epstein parla d'una «moral homosexual» (que també es podria aplicar, futurible i

los diversos temas de la homofobia: afeminamiento, enfermedad, decadencia de la nación, traición a la patria. De este modo no sólo define su discurso en referencia a estas categorías, sino que las asume. Lejos de recusar los términos de la problemática impuesta, lejos de rebelarse contra el pensamiento homófobo, lo acepta y lo reproduce. A lo sumo quiere mostrar que hay que exceptuar de él a los «pederastas», entre los cuales se incluye. La «defensa de la pederastia» se realiza así por medio de una distinción entre la homosexualidad noble y la enfermiza, y mediante un rechazo de esta última. (Eribon 2001, 308)

Así pues, rebasado por la evidencia de que los «invertidos» y los «afeminados» son más numerosos de lo que él creía al comenzar a escribir su libro en 1908, y desbordado por la aparición de discursos militantes o literarios sobre la homosexualidad, se propone hacer oír su voz en defensa de una concepción que no podía por menos de parecer carca, tras las audacias de Proust y en un momento en que la subcultura gay se desarrollaba en París con una visibilidad que nadie podía ignorar y que fue inmortalizada por Brassai en una célebre serie de fotos de principios de los años treinta. Pero quizá también porque era muy consciente de que la imagen que daba la aparición de aquella cultura gay era exactamente aquella de la que quería disociarse a toda costa, Gide se vio obligado a insistir en que la «pederastia» no tenía nada que ver con los «monstruos» que pintaba Proust ni con las criatura maquilladas y travestidas que frecuentaban los bailes del Magic Circus o de la Montage-Sainte-Genève.» (Eribon 2001, 320)

hipotèticament, a les relacions heterosexuales) i en defensa la seva utilitat social.¹⁰ El model que Epstein adopta es basaria en aquesta tradició que en part representa Gide amb *Corydon* i que, com s'ha mencionat abans, s'iniciava a meitats del s. XIX a Anglaterra amb Walter Pater y John Addington Symonds; és a dir la que es basa en una relectura de texts de la Grècia clàssica (el títol remet al mite del rapte de Ganímedes per part de Zeus) per reivindicar un tipus de relacions entre homes que inclouen els llaços afectius i intel·lectuals i que es basen en una desigualtat d'edat entre els amats –que serien joves que estan formant el seu caràcter, aprenentatge i identitat; una franja que Epstein situa entre els 20 i els 25 anys (2014a, 80)– i els amants –que serien homes més grans que provoquen i ajuden a bastir aquesta aprenentatge.¹¹ Es tracta d'un amor on allò afectiu i sexual es barreja amb allò intel·lectual –i en això Epstein hi veu una variació de l'amor, una mena d'evolució, com es veurà després– i que té una obligació ètica (d'aquí el subtítol): «l'obligation infiniment plus catégorique pour lui que pour l'hétérosexuel de considérer l'amour comme bien plus que de l'amour, comme le moyen de participer à la création des âmes» (2014a, 98) o, com diu més d'un cop, una mena de «procreació intel·lectual». Si Epstein parla d'ètica és també perquè explica un cicle vital exemplar que podria proporcionar aquest amor, si bé especifica que no tots els homosexuals poden viure'l en part per la repressió social.¹² Així el cicle vital homosexual és, segons Epstein, el de l'edat de ser estimat (l'edat de descobrir-se a un mateix amb l'ajuda d'un amant), el

10 Wall-Romana (2016, 199) llegeix aquest caràcter social que apareix al llibre com tenint un caràcter polític a la dècada dels 30 i lligant-ho amb la producció documental d'Epstein de l'època, relacionada en part amb el Front populaire:

Alors que l'antiquité sert souvent de point de capiton aux pensées ou régime totalitaires, pour Epstein, la Grèce donne l'exemple d'une alliance homo-fraternelle contre le dirigeant paternaliste, à une époque où l'Europe cédait à la séduction des duce, führer, et autres généralissimes. En ce sens on peut songer à une motivation de plus expliquant l'abondante production de films documentaires par Epstein avant et pendant le Front populaire, et mettant en scène sinon directement cette homo-fraternité (présente aussi dans *Zéro de conduite* de Vigo en 1933, ou *À nous la liberté* de Clair en 1931), du moins des rapports plus horizontaux, homo-sociaux et réciproques.

11 Aquesta tradició del pensament homosexual utilitza els texts de la Grècia clàssica no només com a models visibles sinó també per una legitimació cultural reivindicant la relació entre aquesta i el pensament filosòfic i científic grec. Epstein ho formula així:

L'oeuvre de Platon et, à travers cette oeuvre, la parole de Socrate, enseignent le sens hautement humain, individuel et social de l'homosexualité et nous vérifierons plus d'une fois par la suite que ce fut bien au moyen comme aux dépens de cette homosexualité, que l'Hellade a réalisé son insigne civilisation. Cet accomplissement grec est la valeur-étalon à laquelle il y a lieu de rapporter toute éthique de l'inversion, car aucune morale ne s'exprime et ne se juge bien que par ses saints. (2014a, 51)

12 Epstein ho explica de la següent manera:

non seulement le cycle normal de la vie homosexuelle, mais le condition sociales souvent défavorables dans lesquelles se déroule ce cycle, obligent un nombre relativement plus grand d'invertis que d'hétérosexuels, à une sublimation précoce de leurs désirs sexuels. Et il sembla qu'on aperçoive là encore comme une providence naturelle, dans le maximum de moyens de sublimation, accordé à ceux qui justement en ont le plus besoin. Et si la sublimation reste à considérer comme un expédient accidentel dans certains cas, elle apparaît davantage comme un processus normal, prévu, de la dernière phase du cycle de la vie homosexuelle. (2014a, 99)

de les relacions entre iguals més basades en el desig (quan no s'experimenta «ni la nécessité d'être guidé, ni le désir de conduire» [2014a, 97]), l'edat d'estimar (és a dir d'exercir l'altre rol, el d'amant de l'estimat més jove) i, finalment, una època de soledat on l'amor no es manifesta en una parella sinó es sublima en altres objectius (la sublimació ideal i final del cicle vital homosexual li sembla que seria la que anomena amor socràtic, que passaria de l'amor-educació a la caritat universal).

En aquesta descripció de l'amor homosexual, i de les seves diferències amb l'heterosexual i la seva moral diferent, Epstein introdueix alguns conceptes i metàfores que es relacionen amb el seu pensament sobre el cinema a nivell de motius. Així defensa la necessitat d'un moviment, d'un desequilibri, en contra d'un ideal d'estatisme; que s'havia vist que era un recurs fonamental per descriure el poder del cinema (i definir la fotogènia, per exemple) i el seu caràcter transgressor (contra les forces estàtiques i fixades per sempre, com deia a *Le cinéma du diable*). Les parelles heterosexuals li sembla que parteixen d'una «inégalité foncière, sexuelle, et générale, physique, sentimentale, intellectuelle, est très fortement marquée» (2014a, 73) (i en part ho diu a causa d'una forta misogínia que té el text, que arriba a afirmar l'existència de diferències de «genie» o intel·lectuals entre els sexes; principalment al principi del capítol tercer) i les homosexuals d'una «égalité organique et une facilité d'accord sentimental, intellectuel». En base a aquest punt de partida cada moral busca una cosa diferent: «Au déséquilibre originel du couple hétérosexuel, la morale hétérosexuelle oppose sa tendance égalitaire», mentre que «L'équilibre constitutionnel du couple homosexuel est rompu par différenciation des éléments qu'y introduit la morale homosexuelle». El que introduiria la moral homosexual de la que parla Epstein seria una diferència d'edat i de rols, que es situen doncs en aquesta voluntat de moviment i desequilibri.

No només en la parella en sí, sinó en els rols particular de l'estimat i l'amant, com els descriu Epstein, es troba també una voluntat de moviment i un aspecte de revelació que també ressonen amb les argumentacions cinematogràfiques (s'està indicant una similitud de motius en obres de temàtiques molt diferents, no es tracta que ell compari tots dos elements –cinema i homosexualitat–, sinó que Epstein pensa i escriu d'una manera semblant enfrontat a temes diferents). Així l'amant ha de tenir un «rôle de révélateur» cap a l'estimat que l'ajudi a formar-se i a veure el món i a ell mateix de manera diferent.¹³ Però no només l'estimat es modifica sinó que l'amant també ha de ser capaç

13 El vocabulari emprat és important en aquest trànsit de motius entre *Ganymède* i els escrits cinematogràfics. Així la descripció de la formació de l'estimat pot recordar a algunes revelacions del cinema. Com s'explicarà després, una diferència important és que aquí no sembla revelar-se un relativisme, sinó una identitat concreta:

Qu'apparaisse alors celui qui sait déjà et qui comprend le trouble de ceux qui ne savent pas encore; qui

de modificar-se a ell mateix a partir de les descobertes que proporciona l'estimat i alhora creant-se a sí mateix com a imatge per a l'estimat:

En instruisant l'aimé, en l'aidant à se perfectionner, l'amant s'instruit, se perfectionne lui-même. En poussant l'aimé vers l'accomplissement d'un idéal viril dont il voudrait être la parfait exemple, l'amant s'y efforce aussi, et cette stimulation retentit sur toutes l'activité professionnelle et sociale, sur toute la force créatrice de l'individu. En cherchant avec l'aimé ce que celui-ci doit devenir, l'amant s'invente lui-même, se crée semblable à cette personnalité future qu'il ne savait peut-être pas contenir. (2014a, 82)

Aquesta «personalitat futura que no sabia que podia contenir» recorda també la insistència utòpica en el cinema i la temporalitat particular que permea la teoria d'Epstein, on el cinema sempre és també un objecte futur que irradia cap al present. Evidentment, en l'estimat, en tant està descobrint-se, és on Epstein veu principalment aquest estat potencial que defineix el seu rol i que marca el seu final:

Mais il arrive ce moment où l'amant achève d'explorer son aimé, épuise l'enthousiasme qu'il en pouvait tirer; où l'aimé cesse d'être une promesse vivante, l'ébauche toujours en mouvement d'un avenir aux possibilités sans cesse perfectibles et embellies, pour devenir et rester la réalité de cet avenir, naturellement inférieure à lui, presque figée, œuvre finie n'ayant plus le besoin ni l'emploi d'un inspirateur, soudain échappée, indépendante, étrangère et même hostile à lui. (2014a, 82)

En aquesta economia del moviment contra l'estatisme (la mateixa, insistim, que valorava en el cinema com a «monde fluide de l'écran» [(1950) 1974-75]) els límits de cada relació i el límit del

voit et qui se rappelle comment il a appris à regarder; qu'il s'adresse à une de ces jeunes âmes éblouies et intimidées, hésitantes et fiévreuses; qu'il la guérisse, et qu'elle voie le bien de son mal, la justice de son injustice; qu'il la rassure, et qu'elle reconnaisse l'ordre de son désordre; qu'il la fortifie, et qu'elle découvre la vérité de ses mensonges; qu'il cherche avec elle le chemin unique de cette âme parmi les chemins: celui de l'expression de soi-même; mais qu'il ne se juge pas supérieur à elle qui doit le dépasser. Qu'il se présente, cet ami, à l'heure favorable où le navire, à peine paré de sa voilure frémissante, est le jouet des courant et des vents; il monte à bord, attendu, désiré, nécessaire, pilote du premier voyage. Ce départ pour la vie, cette reconnaissance, cette prise de possession et cette construction du monde intérieur qu'un individu peut contenir, constituent l'adolescence, la puberté morales, et aboutissent peu à peu, à leur terme, à la perte de la virginité de l'âme enfin établie dans ses limites caractéristiques. Le véritable amant est celui pour qui ce rôle de révélateur, de guide aîné et fraternel, représente non seulement un devoir, non seulement le plus cher désir, mais la condition sans laquelle il ne concevrait pas la possibilité d'entretenir des relation avec un aimé. Et l'aimé doit être en état d'accepter ces services de son amant, non par gentillesse, mais par besoin, et d'en tirer profit. (2014a, 79)

cicle d'exercir d'amant és el mateix:

C'est d'abord une limite générale dans le cours de la vie: moment où l'homme devient incapable de tirer lui aussi profit moral des soins qu'il a pour son aimé de s'enrichir de ce qu'il donne, de s'instruire à ce qu'il enseigne. C'est ensuite une limite particulière à chaque liaison: moment où l'amant s'aperçoit qu'il a épuisé la source de découvertes et d'énergie que l'aimé a été pour lui. (2014a, 81)

Et il arrive un âge dans la vie de l'amant où, non plus tel ou tel aimé, mais n'importe quel aimé ancien ou nouveau ne peut plus servir de coopérateur moral. L'homme formé ne l'est pas d'emblée si définitivement qu'il puisse traverser ses années de maturité sans évoluer encore physiquement et mentalement. Cette évolution se ralentit de plus en plus, mais elle peut ne pas suivre la même courbe au physique et au moral: on connaît des vieillards, des corps fatigués et usés, minés, à l'esprit relativement jeune. Cette jeunesse d'esprit est essentiellement caractérisée par la persistance à un certain degré, des facultés de comprendre, d'utiliser les circonstances continuellement changeantes de la vie, et de s'adapter à elles. Lorsque cette souplesse disparaît complètement, elle laisse l'homme absolument ancré dans ses jugements, incapable de se refaire une opinion sur rien, sourd aux arguments et aveugle aux faits nouveaux. (2014a, 83)

És interessant constatar aquest trànsit de motius i maneres d'expressar-se. És com si el valorar la mobilitat i l'atracció de la temporalitat futura constituïssin bases en tota l'obra d'Epstein; com si davant d'objectes de reflexió diferent –relacions sentimentals i cinema– apareguessin uns mateixos valors.¹⁴

Si existeixen aquestes similituds, i més que s'expliquen tot seguit, també cal destacar una diferència important a nivell de motius i valors de *Ganymède* respecte els escrits cinematogràfics. En aquells es veia com un valor fonamental de la revelació cinematogràfica era el relativisme; és a dir, no tant la revelació d'un contingut concret i més real, sinó de la variació perpètua de tot

14 Wall-Romana (2016, 192) també veu aquesta continuïtat de motius i la coherència interna que sembla bastir el pensament d'Epstein:

L'esthétique des flux si présente chez Epstein est donc plus profondément une éthique des fluides, ou plus précisément encore une économie nomade de l'affect et de la sociabilité. (...)

Il y a alors une grande cohérence interne dans l'œuvre epsteinienne, qui embrasse aussi sa fameuse priorité dans *Bonjour cinéma* des « situations » sur les « histoires », c'est-à-dire de la virtualité de l'événement sur la clôture narrative, et qui forme une limite au couple homosexuel.

coneixement. Quan s'aplicava a la identitat humana hi havia una insistència en la revelació de que no és el que pensem (el caràcter destructiu, que es deia), amb una barreja de motius que podien insistir en la seva multiplicitat (la tira de pel·lícula que ens mostra sempre diferents), en la seva no individualitat (subsumida en «fantasmes» com la família o la malaltia) o en la revelació d'alguna veritat interior oculta. En relació a la identitat sexual, *Ganymède* no introdueix cap relativisme o variabilitat, sinó que afirma que existeix una «fixité de frontières caractéristiques entre les deux sexualités» –entre heterosexualitat i homosexualitat. La identitat homosexual masculina pren un caràcter essencial i íntim (és una «révélation de leur nature» [2014a, 47] la que experimenten molts homosexuals) i també sòlid, en el sentit d'aquesta «ètica homosexual» de la procreació intel·lectual i la sublimació de l'amor. Així Epstein considera que hi hauria «falses» homosexualitats, com serien les que es donen en contextos concrets com la presó (una homosexualitat que seria «artificielle et temporaire»)¹⁵ o les que s'apropien de d'uns rols i gestualitats considerats femenins.¹⁶ Com en molts casos, especialment en relació a aquesta tradició del model grec del pensament homosexual, es dona en Epstein un rebuig d'altres formes d'homosexualitat que no tinguin a veure amb la seva concepció de la virilitat i, d'aquesta manera, critica i menysprea una part del moviment homosexual amb arguments propers als del marc mental de l'opressió social hòmfoba (com s'ha dit, Didier Eribon [2001] identifica aquest rebuig i aparent paradoxa, respecte el que podríem pensar de solidaritat entre pràctiques o identitats oprimides, en el Gide de *Corydon*). La misogínia de *Ganymède* també forma part d'aquest marc, i també és present en altres discursos homosexuals masculins (Eribon 2001, 191, 270 n2, 303, 322; Tamagne 2006, 205 i Greenberg 1990, 410). A més d'indicar aquests aspectes reprovables del text d'Epstein, el que es vol assenyalar és que en parlar d'identitat sexual Epstein adopta una actitud essencialista i fixa i no relativista i mòbil, valors que podien trobar-se als seus escrits cinematogràfics. Relacionant-ho amb teories contemporànies, es

15 Epstein ho explica en el següent passatge:

Les prisons, le bague, et plus généralement tous les groupements de seuls hommes et jeunes gens confinés étroitement contre leur gré, constituent des terrains favorables à l'éclosion d'une certaine homosexualité forcée qui diffère autant de celle qui se développe dans les conditions sociales normales, que la vie pénitentiaire diffère de la vie libre. Négligeant cette différence fondamentale, les auteurs on généralisé les observations qu'ils ont été à même de recueillir sur l'homosexualité de confinement, artificielle et temporaire, à l'homosexualité naturelle, congénitale, essentielle, et ont contribué à l'erreur générale. (2014a, 65)

16 Epstein ho escriu en el següent passatge:

D'ailleurs, si l'homosexuel était ce succédané ou cet imitateur parodique de la femme, l'homosexualité, à proprement parler, ne serait pas; l'amour de mâle à mâle n'existerait pas. Le type normal de l'inverti, nous apprenons à le justement connaître par l'histoire, par la vie, par les oeuvres des grands homosexuels qui se sont étudiées avec sincérité, qui on compris et respecté leur nature intime, qui se sont appliqué à devenir ce qu'ils se sentaient faits pour être. Bien loin de rechercher une féminisation de corps ou d'âme, l'homosexuel n'apprécie que son semblable de qualités viriles. (Epstein 2014a, 41)

pot dir que *Ganymède* no és un escrit que s'apropi a una teoria *queer*, sinó un escrit, pel que respecta a la identitat sexual, d'una tradició masculina clàssica. Per aquest motiu, si bé hi ha aspectes de la lectura que en fa Wall-Romana (2012a, 2013 i 2016) apropant-lo a aquesta terminologia que poden ser rellevants; ens sembla també que cal indicar aquesta diferència respecte el món *queer* per al qual, com a mínim *Ganymède*, seria un representant d'una tradició essencialista en relació al gènere i la sexualitat¹⁷ i també d'una clara misoginia.¹⁸

S'ha explicat primer aquesta moral homosexual que exposa *Ganymède* perquè aquest és el seu tema principal, com indica el seu subtítol. Però per formular aquest argument principal, Epstein en tracta molts d'altres, que són valors del llibre en sí (que no s'esgota en l'exposició d'aquest model de relació i vida) i que també permeten diverses connexions amb la resta de la seva obra. Així el manuscrit d'Epstein conté reflexions sobre l'artificialitat com a característica de l'ésser humà, situa la seva visió de l'homosexualitat en un horitzó futur al voltant de factors socials i tecnològics, critica alguns aspectes de la medicina com a prejudicis perjudicials i insisteix en aspectes fisiològics i orgànics.

L'artificialitat és un concepte important a *Ganymède*. Epstein afirma que allò més específicament humà és la capacitat de transformar la natura, no només l'externa sinó també la pròpia, evolucionant a partir de l'especialització dels instints. En aquesta línia situa l'homosexualitat com una «scission récente –puisque exclusivement humaine– d'un instinct fondamental où se séparent les besoins

17 A un dels seus articles, Wall-Romana (2016, 187, n 3) dona un context per al seu ús de la paraula *queer*:

Pour le terme queer voir ERIBON Didier, LERCH Arnaud et HABOURY Frédéric (dir.), *Le Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, qui définit l'attitude queer comme « contestant les normes sexuelles, culturelles et sociales » tout en ajoutant : « être gay ou *queer* c'est d'abord éprouver la violence d'imposition de la norme sociale » (p. 31 et 277).

No obstant, aquestes línies que cita són molt genèriques (equiparant gay i *queer*) i no incideixen en la diferència que la teoria *queer* (entre d'altres de Butler [1999]) suposa intentant desfer discursos identitaris i posicions binàries (amb una intenció anti-identitària que també té crítiques per potser tenir entre les seves conseqüències la pèrdua d'una posició política des de la qual parlar, basada en una presa de paraula a partir d'una identitat [Collin 2006]). Es pot remarcar també que, com s'ha vist, Epstein valora la mobilitat i fluïdesa en relació a la parella (i Wall-Romana també en parla, veure la nota 14 d'aquest capítol) però això no té per què voler dir que la porti a la identitat sexual (en aquest cas la concep com a fixa i real, en tant n'hi ha de «falses», per exemple).

18 Com s'ha dit abans, hi ha un fort caràcter misogin en diversos arguments. L'amor allunyat de la procreació i no només eròtic, sinó intel·lectual, que descriu, Epstein el vol afirmar característic i exclusiu de l'homosexualitat i això ho base en afirma una diferència intel·lectual entre homes i dones. No es pot dir que desconeixi el moviment feminista, sinó tot el contrari, ja que a l'inici del capítol tercer hi fa diferents referències. Per tant, la misogínia de *Ganymède* és més voluntària del que es voldria pensar. L'únic aspecte que la podria rebaixar una mica és que, en les visualitzacions del futur que fa a *Ganymède*, inclou que això pot variar; però, evidentment, això ho fa també amb expressions que cauen de ple en aquest camp misogin, parlant per exemple d'un «mouvement général de masculinisation de la femme» (2014a, 116).

d'aimer et de reproduire. Spécialisation sans précédent que cette bifurcation de l'axe vital» (2014a, 37). No només situa aquesta especialització en l'homosexualitat sinó que afirma que, en el context d'aquest model moral que ha explicat, el desig es barreja amb una «satisfaction intellectuelle». En aquest sentit, i es destaca perquè recorda molt a les formes d'expressió dels seus primers escrits, aquest amor és similar a «certaines névroses, comme la cérébro-cardiaque, caractérisées par l'interdépendance accrue et sensibilisée d'un organe de la vie végétative, tel que le coeur, avec le cerveau. L'amour dont il s'agit, représente une névrose cérébro-génitale, une emprise du cerveau sur l'automatisme de la fonction sexuelle» (2014a, 45).

En aquest context, caracteritzacions com «contra natura» o «artificios», que s'han utilitzat de manera despectiva, inverteixen el sentit negatiu que se'ls hi volia donar per afirmar-se com característicament humanes. Epstein reflexiona sobre aquestes idees també a partir de les pràctiques sexuals. D'una banda en parla com «une sorte de sensualité gratuite, surréelle, création humaine qui n'existe que pour elle-même, sans excuse d'intérêt reproducteur» (2014a, 53), i també afirma que no hi ha gaires diferències entre les pràctiques sexuals homosexuals o heterossexuals:

aucune disposition organique ne semble destiner le mâle à aimer son pareil. De cette imprévision de la nature, on a tiré un premier grand argument contre l'homosexualité, jugée une aberration anti-constitutionnelle, un détournement d'usage, une fraude, une monstruosité physique. Pourtant, les rapprochements homosexuels ne connaissent aucun geste qu'ignoreraient les rapprochements hétérosexuels: il n'est pas probable que la sodomie proprement dite se rencontre plus fréquemment dans l'une que dans l'autre des deux sexualités; et en tout cas les pratiques homosexuelles, privées d'une pièce maîtresse au mécanisme de la volupté, n'atteignant jamais à la richesse de la sensualité hétérosexuelle. C'est comblé de vices que l'amour orthodoxe reproche à son frère plus pauvre d'être artifice aussi. (2014a, 52)

Allò artificial apareix contínuament com un caràcter de l'ésser humà. La civilització, escriu Epstein, és «*naturifuge*» i en dona diferents exemples com passar de la cova a la casa, el fet de crear una llum, calor i clima humans, un fauna i flora no salvatges i també, com no pot oblidar mai algú com ell, per la fabricació «des systèmes optiques, des cellules photo-électriques qui voient autrement que l'oeil, qui entendent autrement que l'oreille» (2014a, 55).¹⁹ Allò propi de l'ésser humà, i insisteix

19 Més endavant en el text realitza una altra enumeració de les capacitats humanes per crear una segona natura i també recorda la possibilitat «d'inventer de nouveaux organes pour de nouveaux sens» (2014a, 114)

sempre en l'aparent paradoxa que és un recurs habitual en la seva escriptura com s'ha vist, seria crear «un monde second (...) qui est le règne du truchement, du succédané, de l'artifice; le triomphe du faux» (2014a, 55). Una reflexió que es pot vincular clarament amb el seu pensament sobre el cinema com una percepció i intel·ligències artificials.

En aquest context, situa l'homosexualitat i el refús públic que ha suscitat durant molt temps (i encara suscita en segons quins contextes):

C'est dans cet ensemble de l'évolution humaine qu'il faut situer l'adultération de l'amour par des artifices, pour la comprendre, comme pour comprendre le profond refus qu'elle suscite. La découverte d'un amour d'imitation et de rechange, de l'amour homosexuel, paraît, déjà en elle-même, bien dans la ligne de développement du génie falsificateur humain. Et elle y apparaît importante davantage, justifiée, dérivation nécessaire, transformateur et soupape de secours, voie de garage, dans l'hypothèse où la chimère de la reproduction artificielle deviendrait réalité. (2014a, 55)

El plantejament d'Epstein és que l'homosexualitat suposa una separació clara, i per tant una evolució i especialització de l'instint, entre reproducció i sexualitat. En aquest sentit, com es veurà tot seguit, apareix la qüestió de la reproducció artificial, però també afirma, en el sistema ètic del qual parla, l'existència d'un altre tipus de procreació que seria la procreació intel·lectual o espiritual i com, en aquesta, es dona una selecció humana que permet valorar aspectes diferents de la selecció natural. Això ho diu Epstein sobretot pensant en la idea de l'amor-educació i com ajudaria a l'evolució personal dels amats, a «revelar-ne» les possibilitats (i recordem el caràcter especial d'aquesta paraula en els escrits d'Epstein), i també a com aquesta selecció humana pot ajudar a valorar un tipus de sensibilitats que una selecció natural descartaria.²⁰

20 Epstein ho explica en aquests fragments que poden recordar també les descripcions que feia als anys 20 tant d'una elit de sensibilitat com d'una experiència prou comú:

Une sensibilité exquise, une grande intelligence, tous les dons exceptionnels et aussi les équilibres physiologiques particulièrement délicats d'où proviennent ces dons, représentent d'abord pour l'être, surtout dans l'inexpérience et la fragilité de la jeunesse, des causes de plus grandes difficultés à s'adapter à n'importe quelle vie commune, et sont, du point de vue de la sélection naturelle, des vices parfois rédhibitoires, des cas de réforme. (...)

Telle est la loi de la nature, qui assurerait dans le monde entier, si n'était l'homme, le triomphe du chiendent sur la rose. (...)

Sans aide, ce jeune homme empêtré dans trop d'imagination et de désirs, blessé de partout et sans cesse par des perceptions trop vives, luttant contre les réactions de son organisme très sensible au lieu de savoir les utiliser, parviendra difficilement à se réaliser. (2014a, 90-91)

Quan entra en els camps de la reproducció artificial, Epstein es situa, com als escrits cinematogràfics, en un camp d'especulació futura i tecnològica. Afirma que podríem arribar a una època on «notre temps où l'accouplement est nécessaire à la procréation, paraîtra alors plus lointain qu'à nous l'époque où il fallait la présence pour se voir et s'entendre» (2014a, 63) i especula sobre societats futures on la reproducció i l'educació sigui una qüestió estatal i no de l'àmbit familiar. En aquests aspectes ressonen nombroses qüestions culturals i ideològiques; tant una mitologia, eminentment masculina, de la procreació artificial (veure per exemple l'article de Lucy Fisher [1979] «The lady vanishes» o el llibre Pilar Pedraza [1998] *Máquinas de amar*), com els perills de discursos com l'eugenèsia als quals de vegades pot semblar que s'aproxima Epstein –per exemple escriu «cette immense folie ou ce chef-d'oeuvre: la création d'une race pure» (2014a, 116); és evident que, llegit avui, l'expressió «race pure» té terribles ressonàncies en l'Europa dels anys 30–, com a la cèlebre cita de Gide «Familles! je vous hais!» de *Les nourritures terrestres*, que es considera símbol d'una impugnació de les formes socials tradicionals.

No només per aquesta especulació tecnològica, sinó també per ser una especialització de la sexualitat (en un sentit evolutiu: «la sexualité semble suivre la loi générale de spécialisation croissante, qui est la loi de toute évolution» [2014a, 113]), l'homosexualitat la situa Epstein clarament orientada cap al futur, «à la poursuite d'un but encore extrêmement mystérieux» (2014a, 113). Com en el cas dels escrits sobre cinema, *Ganymède* està ple de pensaments utòpics que esperen el seu temps. També, com ja s'ha vist en els altres escrits, sorgeix aquí una doble temporalitat on tant allò atàvic com allò futur semblen encarnar-se junts. En diversos punts del llibre parla de discursos que caracteritzen l'homosexualitat com un desig atàvic; tot i no compartir-los plenament, afirma que això no vol dir que no pogués tornar a ser en una forma diferent o que no es pugui ser atàvic i futur a l'hora:

Mais ce bourgeonnement double de la sexualité, représente-t-il l'héritage de plus en plus réduit, le souvenir de plus en plus vague dans la mémoire de l'espèce, des prototypes hermaphrodites? Ou, au contraire, est-il la pousse nouvelle, la pointe hardie, l'extrême tentative, encore mal assurée, tantôt victorieuse, tantôt vaincue? Peut-être les deux. (2014a, 43)

Parmi ces atavismes, si l'homosexualité fut, elle sera; si elle a contribué précisément et ouvertement à une grande civilisation, elle contribuera à d'autres civilisations, (...) elle est certaine e reparâitre demain ou dans des millénaires, (...) revigorée pour quelque nouvelle

tâche» (2014a, 112)

Es destaquen aquestes expressions perquè constitueixen una característica molt habitual en l'escriptura d'Epstein (des dels articles dels anys 20 com «Nous Kabbalistes», fins a la revigorització amb el cinema d'un llenguatge visual anterior al verbal). En aquest sentit també cal destacar com la qüestió de la degeneració, que estava present al discutir el concepte fatiga als anys 20, torna a aparèixer aquí, ja que ha estat un dels discursos utilitzats per caracteritzar i criticar l'homosexualitat (es pot veure una discussió d'aquesta qüestió al llibre de Clement Greenberg *The construction of homosexuality* [1990, 397-432]). Epstein discuteix la noció mateixa de degeneració perquè denota un sistema de coordenades finalista on inscriure's, però també planteja que paradoxalment es podria afirmar, a partir de la paleontologia, que l'especialització (dels òrgans, en aquest cas) marca la degeneració de les espècies, però per als individus de les espècies aquesta especialització pot ser un progrés. I es formula una sèrie de preguntes sobre l'homosexualitat orientades a aquest futur cap al qual sempre pensa:

L'homosexualité marque-t-elle une dégénérescence régressive ou une dégénérescence-progrès? De l'individu ou de l'espèce? Et si cette espèce est la dernière, l'homosexualité annonce-t-elle l'épuisement d'un monde? Ou si cette espèce doit être suivie d'autres, l'homosexualité préfigure-t-elle un nouvel ordre d'êtres? La nature tentera-t-elle, dans son prochain essai, une procréation de laboratoire, à l'abri des aléas de la passion, admettant ou n'admettant pas l'amour sans procréation? Dans le plan de la vie universelle, l'homosexuel représente-t-il un type périmé en reviviscence, ou un précurseur, ou une fantaisie à tout hasard, un article non suivi, solde de fin d'espèce? L'homosexualité est-elle une décadence ou un renouvellement de la sexualité? (2014a, 70)

Entre els temes dels primers escrits que es reprenen a *Ganymède* un d'important és la discussió dels discursos mèdics. És evident que, si en els primers escrits aquesta qüestió tenia un caràcter polemista i metafòric –al voltant de la fatiga com una patologia social–, aquí el marc és molt més directe i urgent, ja que es tracta de discursos que patologitzen el desig homosexual.²¹ Així davant els

21 La relació entre discursos mèdics i homosexualitat és ambivalent. Tot i les connotacions negatives de la literatura mèdica i la concepció com a patologia, aquestes es podien mobilitzar, en determinats contextos i situacions, com un element a favor dels drets homosexuals. Es passava d'una valoració moral (una «perversió» voluntària) a una que ho considerava congenital (una característica de la identitat de la persona) –formant part del mateix discurs i context que s'ha vist abans entre la «peresa» i la «fatiga». Segons Greenberg (1990, 417) en alguns casos «physicians complained that homosexuals used this literature to justify their resistance to change, or to gain sympathy» (la discussió de Greenberg sobre aquesta la relació entre medicina i homosexualitat, tractant aquest i altres temes, es troba al capítol «The Medicalization of Homosexuality»).

qui consideren l'homosexualitat «une anomalie pathologique et honteuse», Epstein escriu que això «ne signifie rien, les maladies ayant leur utilité et en possédant par elles-mêmes aucun caractère moral» (2014a, 37). La salut la considera una «norme imaginaire –et d'ailleurs variable selon les latitudes et les siècles–» i si tot el que se n'allunya «constitue un état morbide, il faut admettre aussi que la maladie, l'anomalie sont le seul état rigoureusement normal de l'homme» (2014a, 68). En aquest context torna a sortir el concepte de cenestèsia com una consciència dels estats del cos, que, de vegades, marca per què algú es considera sa i algú malalt. Referint-se a metges i psiquiatres i els seus discursos sobre l'homosexualitat, Epstein afirma que parteixen d'un «prejudici patològic», de voler veure malalties arreu, de no conèixer més que determinats casos i de tenir per símptomes observacions banals (2014a, 67-68).²² I afirma que «il est certain qu'aucun psychiatre n'a jamais guéri aucun homosexuel, mais on redoute de savoir combien de psychiatres ont achevé de désorienter combien d'homosexuels malades, et, voulant guérir ce qui n'était pas guérissable, en ont fait des épaves» (2014a, 69). Quan a *Ganymède* apareixen metges o psiquiatres és comú que se'ls caracteritzi de manera negativa (per exemple al capítol cinc trobem expressions com «prétendues médecins» [2014a, 38] o «divagations des psychiatres» [2014a, 39] i comparacions com: «les échecs des psychanalystes d'aujourd'hui, confirment ceux des hypnotiseurs d'autrefois» [2014a, 39]). Moltes d'aquestes qüestions es trobaven als seus primers escrits sigui per referir-se a l'estat de fatiga com una norma –una salut i no una patologia–, per discutir que es considerin «anormals» o «vicis» noves formes d'amor (com les que representaven les Dom Joanes [1992n]) o per afirmar que el perill de la psicoanàlisi és que s'atorgui pretensions terapèutiques.²³ I són totes exemples

Tamagne (2006, 165) apunta a com aquesta apropiació comporta també perills per al moviment homosexual:

The medical discourse was tending toward an emancipation movement in favor of homosexuals, but it was destructive at the same time. Instead of perceiving the doctor as an external agent in the service of the dominant power, homosexuals thought they could rely on him as an ally, an accomplice, even a savior. Instead of calling for the abolition of anti-homosexual laws in the name of justice and equal rights, homosexuals pleaded irresponsibility. Without necessarily realizing it, they sided with the medical men on this and contributed to their victory.

22 La historiadora Florence Tamagne (2006, 155) afirma que els psiquiatres francesos «looked at sexual inversion primarily as it related to hysteria, and homosexuality was studied only in relation to neurosis; this bias skewed their conclusions in an inevitably perverse and pathological direction.» Un estudi en profunditat de *Ganymède* podria anar indicant els diversos paral·lelismes i influències entre la literatura mèdica i les idees d'Epstein; com s'ha fet abans en relació al concepte fatiga.

23 En la lectura de *Ganymède* dins la tradició dels escrits sobre homosexualitat masculina, es pot establir una relació entre aquestes idees d'Epstein amb la lectura de Gide que fa Eribon. Eribon (2001, 334) veu una acceptació implícita de les teories mèdiques en el fet d'invertir-ne els valors:

De otro lado, tal vez Gide se equivoque en creer que está tan alejado de la ideología médica en la que teme que le encuadren. En el fondo, lo que le diferencia realmente de los psiquiatras que, como hemos visto, suscitaron los sarcasmos de Wilde, es que él invierte su juicio de valor: Gide apela a la novedad, le emocionan, le trastornan esas debilidades de constitución, esos desgarramientos personales que propician la creación. Lo que le interesa es la energía que produce la novedad, la disidencia, la «transmutación». Lo dice de una forma muy explícita: la «enfermedad» del genio es salvadora: «Que no vengan a decirnos:

d'aquesta importància social que adquireix la medicina al s. XIX i XX per parlar de qüestions que no li pertocaven, com es deia a la introducció en relació a Foucault o discursos afins.²⁴

Un altre aspecte important de *Ganymède*, i també interessant en tant recupera preocupacions dels primers escrits, és la importància de la fisiologia i allò orgànic. Al segon capítol de *Ganymède* es llegeix:

La pensée commence seulement à se dégager de la conception dualiste de l'univers, et penche encore souvent à y retomber. On publie, on étudie, même aujourd'hui, des traités magistraux de psychologie, dont les auteurs poussent le mépris de l'organisme humain, jusqu'à n'en rien savoir. Partout où prévaut cette erreur de séparer la matière de l'esprit, toute connaissance de l'homme est impossible. (...)

Tout fait humain est une triade indivisible: anatomique, physiologique et psychologique. (...) Il sembla aussi qu'une certaine prépondérance de cause à effet, appartienne aux états anatomique et physiologique, sur l'état psychologique, encore que ce dernier puisse réciproquement modifier une physiologie. (2014a, 38-39)

La fisiologia es retroba aquí com un coneixement important i es torna també a aquell materialisme que es donava en els primers escrits, on els estats fisiològics i psicològics s'influenciaven.²⁵

Si això denota una preocupació teòrica sobre el cos i allò orgànic –la fisiologia com l'estudi de

«Qué lástima que esté enfermo» Si no lo estuviera, no habría intentado resolver es problema que le planteaba su anomalía, recuperar una armonía que no excluye la disonancia... El que goza de un perfecto equilibrio interior bien puede aportar reformas, pero son reformas exteriores al hombre.» Mientras que «el otro, el anormal, por el contrario, escapa a los códigos preestablecidos.»

La diferència estaria en que, en Epstein, s'afirmaria més aviat que tothom està malalt. Tot i que també hi ha diferents fragments on la diferència s'expressa en termes individuals i propers a una elit.

24 A les notes al peu anteriors, s'han establert algunes relacions d'aquest tipus. Com el perill que comporta l'aliança estratègica dels moviments homosexuals amb els discursos mèdics que menciona Tamagne (veure la nota 21).

25 Wall-Romana (2013, 91) cita part d'aquest fragment per relacionar una intenció *queer* amb la fotogènia (que ell utilitza com una paraula clau del pensament d'Epstein i que defineix al capítol 1 del seu llibre):

As Epstein puts it, 'Tout fait humain est une triade indivisible: anatomique, physiologique et psychologique. L'étude de l'homosexualité doit aussi coordonner ces trois aspects de la connaissance' (...). In relying on both physiological and psychological 'facts', photogénie theory maintains a close affinity with such a *queer* perspective on filmic embodiment.

Wall-Romana ho utilitza per definir aquestes estètiques –com s'ha dit té una intenció teòrica de partida–, però potser així s'oculta una mica que Epstein no sembla referir-se a la importància d'això en casos particulars, sinó com un punt de partida per pensar qualsevol cas.

l'organisme—, aquests temes també apareixen de manera diferent quan es tracta el sexe. Sobre les pràctiques sexuals homosexuals o heterossexuals Epstein escriu que

Si c'est une question de dégoût préférentiel entre muqueuses et téguments différents, on doit reconnaître que les contingences sexuelles, à les considérer de sang froid, manquent également de propreté, d'élégance et de confort naturels dans l'un et l'autre cas, et nécessitent ces états de conscience second où aux objets répugnants nous trouvons des appâts. Mâles et femelles, les organes de la volupté paraissent ce qu'il y a de plus vieux dans l'homme, instruments d'avant l'âge de la pierre. (2014a, 53)

I sobre el menyspreu o la importància del cos escriu unes línies més enllà:

On pensera sans doute qu'aucune partie, qu'aucun produit du corps humain ou animal, ne méritent indignité, ni honneur, et qu'il y a lieu seulement de les tenir pour ce qu'il sont, sans y ajouter le caractère d'une infamie ou d'une noblesse également arbitraires. (2014a, 54)

El cos apareix, doncs, com un camp important per conèixer l'ésser humà i també com un element que no s'ha de menysprear —com faria la concepció dualista a la qual feia referència. De nou, es poden relacionar aquestes idees amb una tradició materialista com la del filòsof La Mettrie (1792, 102) que escrivia que «la matière n'a rien de vil qu'aux yeux grossiers qui la méconnaissent». Però si bé no s'ha de menysprear, i això és important per posar en relació *Ganymède* amb un altre inèdit que es tractarà més endavant —*L'Autre Ciel*—, tampoc s'ha d'ennobrir o adorar. La sensualitat apareix com un mitjà per a un fi dins l'ètica homosexual de *Ganymède*. I l'amor que proposa com a model és un que contradiu alguns aspectes de l'amor, ja que «si le comble d'aimer est d'y perdre conscience, l'amour-amitié n'aime pas tout à fait, il aime moins, il aime autrement, il n'abdique jamais entièrement le sentiment, l'intelligence de lui-même» (2014a, 87).

S'han vist per sobre les principals idees de *Ganymède* en tant que «ètica homosexual» i també com es relaciona amb diferents conceptes presents en la teoria d'Epstein —l'artificialitat, la visió futurista, els conceptes mèdics i la importància del cos. Per entendre les particularitats del text però, cal tornar sobre un d'ells per afegir un matís amb el qual Epstein comença i tanca *Ganymède*. Quan reflexiona sobre allò exclusivament humà al principi del llibre inclou cinc aspectes: el control del foc, l'escriptura, el suïcidi, la capacitat contraceptiva i l'homosexualitat. Aquests tres darrers considera que han estat els més atacats històricament i ho serien, afirma, perquè suposen una

afirmació de l'individu contra el col·lectiu o l'espècie, un *sostreure's* a «l'obligation générale qui est de vivre (...) en faisant vivre (...)» (2014a, 34). A aquesta voluntat natural, s'hi oposaria una *contra natura* que seria una «nolition». La barreja de conceptes sobta a simple vista –i sembla força reduccionista en relació a l'homosexualitat–, però s'entén en l'argument i la polèmica d'Epstein. Al final del text torna en certa manera a aquestes idees per veure un possible perill futur: «l'idéalisation, poussée trop loin de sa base matérielle, (...) jusqu'à la neutralité et l'indifférence sexuelles, s'apparaîtrait à elle-même comme un effet sans cause et sans but, se viderait de tout appétit, de tout intérêt pour rien, ne représenterait plus à l'homme que le néant de vivre» (2014a, 117). Aquesta nolició i aquest «néant de vivre» són també presències repetides en l'obra d'Epstein, tant en certs passatges dels anys 20 (l'article «Coeurs de René», per exemple) com en altres inèdits que es veuran en aquesta secció.

El darrer aspecte que caldria remarcar de *Ganymède* és quina relació té amb els texts cinematogràfics d'Epstein. Com s'ha anat indicant, poden aparèixer maneres d'argumentar i motius i reflexions similars com les que s'han mostrat sobre la mobilitat i l'estatisme (una altra seria com es refereix a les parelles com constituint una tercera persona –al capítol «L'amour amitié», de manera semblant a com parlava de les entitats supraindividuals que podia captar el cinema). També apareixen algunes mencions quasi directes, com s'ha vist, quan es refereix a la capacitat de crear nous òrgans perceptius artificials; el cinema, per tant, és un exemple d'aquesta artificialitat tan essencialment humana. L'única menció directe al cinema, però, apareix a les primeres pàgines del llibre on Epstein afirma que l'escriptura és una característica exclusivament humana. Quan diu l'escriptura vol dir «le moyen de rendre la pensée visible ou palpable, de la stocker, de la transmettre et de la recevoir à travers l'espace et le temps» (2014a, 30) i això inclou no només la relativa al llenguatge sinó altres sistemes: «visuelle, picturale et plastique, tactile, musicale, gesticulaire. Le cinématographe est un exemple récent d'une de ces écritures possibles». Seria un error afirmar que el cinema té importància a *Ganymède*, però en una lectura conjunta de l'obra d'Epstein apareixen constants ressonàncies entre aquest inèdit i la resta de la seva obra, tant en una direcció –veure el cinema a *Ganymède*– com en l'altra –veure *Ganymède* a la seva obra publicada.²⁶

26 Una altra estratègia molt interessant és explorar com aquests texts poden servir per llegir les seves pel·lícules –una estratègia que aquí no es desenvolupa perquè ens centrem en l'obra escrita. Wall-Romana (2016; 2013, 77-95) ha fet parcialment aquesta lectura de la filmografia atenent a la qüestió homosexual amb resultats de gran interès.

2. *Contre-pensées*

Contre-pensées és l'obra inèdita més extensa d'Epstein (EPSTEIN103-B25; EPSTEIN104-B25; EPSTEIN105-B26; EPSTEIN224-B57). Ho és en un sentit quantitatiu; com es deia a la introducció d'aquesta secció té una extensió d'unes 500 pàgines mecanografiades i està formada per 239 assaigs breus de longitud variable (des d'un paràgraf fins a 10 pàgines).²⁷ Però també ho és en un sentit temàtic, ja que els assaigs cobreixen un camp heterogeni (alguns dels títols són «Art», «Cerveau», «Croisades», «Descartes», «Guerre de classes» o «Miracles»). És significatiu de la proposta, que els texts estan ordenats alfabèticament i no seguint un argument o agrupats temàticament. Es podria dir que constitueixen una mena de diccionari o enciclopèdia de reflexions personals i això pot portar a pensar en que és una mena de suma del seu pensament. Si s'entén així, cal remarcar que seria la suma del seu pensament expandit i no únicament cinematogràfic. *Contre-pensées* és la prova més directa que el primer Epstein no es perd o s'organitza exclusivament al voltant del cinema després, sinó que es torna a manifestar i torna a escriure al final de la seva vida; produint doncs, com s'ha dit més d'un cop en aquesta tesi, un reequilibri de la imatge que tenim de la seva obra. En aquest sentit és igual de significatiu que a *Contre-pensées* hi hagi una entrada titulada «Cinéma», com el fet que només n'hi hagi una amb aquesta temàtica.

Estudiar aquest inèdit requeriria d'un estudi a fons en sí mateix i, segurament, és un projecte que es podrà realitzar un cop estigui definida l'edició canònica en la publicació dels *Écrits complets*, més que no pas sobre els documents d'arxiu. Llegir *Contre-pensées* coneixent l'obra escrita d'Epstein és estar trobar constantment relacions i temàtiques creuades i alhora obrir-ne de noves. L'entrada «Cinéma», que s'acaba de mencionar, reflexiona sobre els conceptes de continu i discontinu segons els planteja la física quàntica i explica que el cinema ajuda a entendre aquest plantejament; una relació que ja sortia als seus llibres sobre cinema d'aquesta mateixa època (i que insisteix en la idea de que la relació amb la física contemporània és un model essencial per al pensament cinematogràfic de l'Epstein de maduresa, mentre que a l'època de *La poésie d'aujourd'hui* i *Bonjour cinéma* ho era més la psicofisiologia francesa). L'entrada «Science» reflexiona, citant

²⁷ En el context dels documents d'arxiu, s'ha d'especificar que *Contre-pensées* es conserva en dues còpies mecanografiades (una als documents EPSTEIN103-B25, EPSTEIN104-B25 i EPSTEIN105-B26 i l'altra al document EPSTEIN224-B57). En principi, totes dues còpies semblen iguals, però l'edició del text en el volum 8 dels *Écrits complets* potser especificarà algunes diferències i servirà per establir l'edició canònica. En alguns casos el document mecanografiat sembla fer referència a un manuscrit original que s'està copiant (és el cas de «Vierge-Mère» on s'indica «..... (manuscrit original déchiré à cet endroit)»), no s'ha pogut comprovar si és un dels dos mecanografiats l'original o si fa referència a un manuscrit diferent.

En el context del material d'arxiu també cal recordar que hi ha un altre document titulat «Contre-pensées. Citations recueillés par Jean Epstein» (EPSTEIN225-B58) (veure la nota 4 d'aquest capítol).

Auguste Comte, sobre tres estadis de pensament que es donarien tant al llarg de la història com en la història de cada individu: el teològic, el filosòfic i el científic. La idea d'Esptein és que el darrer no seria un punt final sinó un més, també subjecte a variació:

Mais, pour Comte, la science était la forme définitive, terminale de la pensée. Assertion inconséquente de la part du philosophe qui proclama: Le seul absolu est que tout est relatif. Parce qu'effectivement rien en cesse de se transformer, il serait étonnant que la science en devint peu à peu un autre mode de penser. (...) Quel est le système qui lui succèdera, en permettant d'utiliser un peu d'avantage du désordre essentiel que l'on commence à deviner en tout? S'il y avait des devins, ce serait la question à leur poser d'abord. (C-P, «Science»)²⁸

Veiem aquí no només una de les reflexions essencials d'Epstein (la relativitat de tot coneixement) sinó també un cert estil d'escriptura que recorda a com als anys 20 formulava el seu desig d'entreveure formes futures («C'est un horoscope à faire. Je cherche les signes de ce zodiaque» escrivia a *La lyrosophie* [1922a, 111]). També hi ha texts que es poden lligar no amb la obra publicada sinó amb l'altra obra inèdita. En relació a *Ganymède* es pot llegir «Contre-nature» que reflexiona sobre la «nolonté» –és a dir, una voluntat negativa– com feia a l'altre inèdit i on afirma que «ce qu'elle a proprement d'humain, de moral et de civilisateur, c'est d'agir contre-nature». O també «Vierge-Mère» on apareix el concepte de partenogènesi que li servia a *Ganymède* per parlar de la reproducció artificial. Aquestes referències creuades amb *Ganymède* serveixen també per esvaïr el dubte, si és que n'hi havia, que aquest assaig sobre l'homosexualitat escrit amb pseudònim estigués separat de la resta d'obra.

L'extensió de *Contre-pensées*, la seva heterogeneïtat i les relacions constants amb els altres escrits serveixen d'argument per reivindicar la importància d'aquest text dins l'obra d'Epstein. Com amb la resta d'inèdits, i només amb l'excepció de *Ganymède* i l'atenció que hi ha dedicat Wall-Romana, aquesta importància no ha estat reivindicada (sí ho està sent, és clar, a nivell editorial amb la decisió d'incloure'ls en els *Écrits complets*). Potser el fet de ser material d'arxiu, fa que els pocs lectors que han tingut els considerin més material de treball que obres acabades. Aquest seria el cas de la referència que fa a aquest text Laurent Guido (2012, 154 i 159) com a «notes», equiparant-les a les anotacions de lectures que feia Epstein –sobre les que es parlarà posteriorment–, i no com a una obra com els altres llibres.

28 Donat que el manuscrit no està paginat i encara no s'ha editat, s'ha optat per indicar el títol de la secció d'on s'extreuen les citacions, com element de referència.

Les caractéristiques de *Contre-pensées* fan que no es pugui tractar aquí tota l'obra com una unitat; sinó que s'ha optat per seleccionar els fragments que més tenen a veure amb la qüestió del cos i l'organisme, en la línia de les reflexions que es trobaven als texts dels anys 20. Cal tenir present que aquest és un dels molts temes que componen l'inèdit, sense que hi hagi cap jerarquia entre ells. És a dir, es destaca aquesta temàtica però no és aquesta la única o la més important. És la que més serveix per a l'estudi que s'està fent de l'obra d'Epstein i una on ressegueixen conceptes i camps que, si atenem només a l'obra publicada, semblaven haver-se perdut al llarg de les dècades.

Una de les reflexions que es tornen a trobar són les relatives a la relació entre estats orgànics i mentals o a la materialitat del pensament i els estats psicològics. El text «Feu» comença amb una enumeració, ja feta a *Ganymède* sobre allò exclusiu de l'ésser humà (i en aquest cas també inclou l'homosexualitat) en la qual s'inclou el control del foc.²⁹ Aquest li sembla potser el més important no només perquè crea un clima «artificial» que augmenta la subsistència o per estar a l'origen de la indústria, sinó també per l'alimentació:

Sans le procédé de cuisson, l'espèce se serait moins bien nourrie, et cette infériorité de l'alimentation eût, à coup sûr, freiné et modifié le cours de l'évolution spécifique, en la dirigeant vers d'autres équilibres physiologiques, qui auraient eut pour conséquence d'autres superstructures mentales. (C-P, «Feu»)

Es troba doncs aquella idea que sorgia als texts dels anys 20 sobre la relació entre fisiologia i superestructures mentals. Al text «Mutations» reflexiona sobre l'evolució històrica de les mentalitats –en el sentit de grans èpoques com el Renaixement, la Reforma o l'Enciclopedisme– i afirma que «cette évolution mentale est commandée, aussi et d'abord, par des faits organiques, qui sont du ressort de la biologie. Il pourrait s'agir de phénomènes de mutation, analogues à ceux que découvert de Vries». Aquests dos exemples ens posen en la via que ja havia plantejat als primers escrits, en la qual allò que afecta a l'organisme de manera fisiològica (i als anys 20 incloïa al cinema aquí, mentre que als anys 40 no ho fa explícitament) té conseqüències psicològiques i intel·lectuals. La història de les mentalitats és també una història dels organismes, per a Epstein, o,

29 L'enumeració és la següent:

La maîtrise du feu, les développement de la pensée raisonnée et du langage articulé, la fabrication et l'usage d'utiles, la faculté de quitter délibérément la vie par le suicide, la pratique de l'avortement et celle –dite malthusienne– d'une certaine limitation conceptionnelle, enfin l'homosexualité, tels sont les principaux apanages qui caractérisent plus ou moins exclusivement l'espèce humaine, et qui la différencient des autres espèces animales supérieures plus profondément que celles-ci en se différencient entre elle.

com ho deia als anys 20 a l'article «Nous Kabbalistes» (1922d, 1711): «Il faudrait traiter l'histoire comme biologie des régimes de conscience, et l'état d'esprit comme état organique». És interessant, a més de la idea en sí mateixa, com existeix una continuïtat entre aquell primer Epstein i aquest darrer; unitat que, sense incloure l'obra inèdita, no es percep de manera tan clara i sobretot no es percep en aquestes qüestions relatives a la fisiologia.

Aquestes idees de les mentalitats associades a la biologia, plantegen la idea que el pensament i la psicologia estan encarnades de manera directa i concreta en l'organisme. Si a *Ganymède* criticava qualsevol coneixement basat en la divisió entre matèria i esperit; a *Contre-pensées* hi ha diversos texts que juguen amb la relació entre tots dos. Així el text «Hypophyse» es fixa en aquesta glàndula del cervell –l'hipòfisi o glàndula pituïtària– i en la seva influència en múltiples aspectes de l'organisme (esquelet, pigments, cèl·lules sexuals, etc.), en el fet que és sensible «aux irradiations des sensations olfactives et visuelles» i en com influeix en les emocions que sentim. Tot això el fa concloure que suposa una mena d'encarnació orgànica de l'esperit («si, aujourd'hui, on ne prétend pas que l'honneur d'héberger l'âme, revienne plutôt à la pituitaire, on doit admettre cependant que celle-ci est comprise dans le circuit l'esprit»). Aquesta glàndula també apareix al text «Amour maternel», on diu que aquest depèn d'aquesta i també de la presència de magnesi a l'organisme:

Il ne se manifeste qu'en présence de magnésium dans l'organisme. Des mères souris, nourries sans magnésium, ne s'occupent pas de leurs petits.

L'enlèvement de la glande hypophyse supprime aussi l'instinct maternel, comme on en a fait l'expérience sur des chattes. Des injections d'hypophyse provoquent, par contre, l'apparition de sentiments maternels chez le rat mâle. (C-P, «Amour maternel»)

Al marge de les fonts científiques que Epstein pugui estar utilitzant, si es destaca aquesta reflexió és per com suposa una encarnació directa d'aspectes psicològics o sentimentals –una que fa amb el caràcter polèmic que li agrada utilitzar, en triar un motiu tan «natural» com l'amor maternal. En un altre text reflexiona sobre la vellesa i el titula, significativament pel que planteja, «Urée»; referint-se a la major concentració d'aquesta en la sang degut al pitjor funcionament dels ronyons. Epstein planteja la vellesa com un moment vital de pèrdua orgànica i mental: «Comme les cheveux, les idées se décolorent et se raréfient. Comme les muscle, le cerveau perd de sa souplesse et de sa force.» Sempre va establir comparacions entre aspectes del cos i aspectes intel·lectual, per exemple parlant d'impotència «sexuelle et cérébrale» o de com igual que les funcions digestives no permeten menjar copiosos, les «fonctions intellectuelle ne peuvent plus accomplir sans vertige le

travail d'assimiler ou de produire certaines pensées». En aquest context li sembla que, en molt casos, al final de la vida hi ha una acceptació d'idees religioses o místiques:

Et l'on pourrait certes chiffrer à quelle augmentation exacte de l'urée dans le sang, correspond le retour normal à la foi en Dieu, au ciel et à l'enfer, au cours de la sénescence humaine.

Grâce a ce dispositif, le moment le plus pénible d'une existence n'est pas nécessairement celui où il le faut quitter. Pour un homme jusque là conscient de sa dignité et de son indépendance d'incroyant souvent péniblement acquises, s'il connaît le mécanisme de l'intoxication convertisseuse, la minute doit être plus angoissante, lorsqu'il découvre en lui-même, bien avant tout autre trouble, le premier doute du doute, la première atteinte spirituelle de l'urémie, annonciatrice des inéluctables agenouillements d'avant l'agonie. (C-P, «Urée»)

L'acceptació d'un pensament religiós es planteja doncs aquí com una intoxicació del cos. I, evidentment, en un context més ampli de l'obra d'Epstein l'expressió sobre «le doute du doute» com a capitulació vital té una gran importància.

Aquestes reflexions sobre sentiments injectats o intoxicacions mentals (clarament similars a reflexions dels anys 20), tenen una altra capa en el text «Pisser». El text comença dient: «Le cerveau secrète la pensée –a-t-on dit– comme le foie ou le rein produisent la bile ou l'urine. Simplification excessive.» Epstein fa referència aquí a la frase de Cabanis (1805, 153-154) que ha sortit al capítol anterior d'aquesta tesis segons la qual el cervell «digère, en quelque sorte, les impressions, [...] il fait organiquement la sécrétion de la pensée». El que considera una simplificació excessiva no és però comparar el pensament amb la bilis o l'orina, sinó que es consideri una secreció del cervell, ja que «la vie psychique est un produit résiduel de toute l'activité physiologique». El pensament el secreta l'organisme, escriu, com un residu de l'energia nerviosa:

Comme les tubulures d'un moteur, comme les conducteurs d'un courant électrique, le système nerveux «chauffe». L'énergie nerveuse, elle aussi, se dégrade; elle en se retrouve pas tout entière dans le travail physico-chimique produit; une part s'en dissipe en pensée. Ce sous-produit, généralement inutile et inutilisable, peut même devenir nocif, s'il stagne en quantité excessive et engorge la mémoire. L'hygiène exige qu'il soit éliminé régulièrement. C'est à quoi servent, comme leur nome l'indique, tous les moyens d'expression,

principalement la parole et l'écriture, qui désencombrent l'esprit de son vain fatras, qui évacuent la pléthore des souvenirs. Parler ou écrire, c'est extirper les pensées, les effacer du monde intérieur, en leur donnant une réalité propre, extérieure, dont le penseur reçoit comme une décharge de sa responsabilité, comme une autorisation d'oublier. Et ce n'est pas seulement des mauvais écrivains qu'on peut dire qu'ils pissent leur copie, pour se dégager le cerveau, cette vessie, plus encore que rein, de leur spiritualité. (C-P, «Pisser»)

En aquest text planteja el caràcter de secreció dels aspectes que anomenem mentals o psicològics i com sorgeixen com una mena de necessitat d'higiene orgànica (també ho emfasitza, en part, al text «Mots-croisés»). El caràcter escatològic de la comparació és important pel que suposa d'inversió de valors –comparant pensament i orina pel fet de complir una funció de descàrrega o higiene–; una inversió que, en relació al cos i l'organisme, es trobarà quan s'analitzi el tercer inèdit que es reivindica en aquest estudi: *L'Autre Ciel*.

Aquest marc on organisme i pensament van indissolublement units, li serveix també per recuperar una reflexió habitual en la seva teoria del cinema com és la reflexió sobre la falsa unitat de la identitat. A «Prescription», Epstein afirma que «les biologistes estiment que, tous les sept ans, un organisme humain se trouve avoir été renouvelé dans tous ses éléments» i manté que «à la transformation du corps correspond la métamorphose de l'âme». De nou posa en un mateix pla aspectes que tradicionalment separaríem per fer afirmacions com «c'est une prétention ridicule de vouloir reprocher un changement de convictions à celui qui a changé d'ongles, de cheveux, de peau, de visage de coeur et de force.» Per aquests motius a «Prescription» la identitat es planteja com una il·lusió «de la mémoire, (...) une convention d'état-civil»; igual que als escrits sobre cinema la mirada de la càmera revelava la seva multiplicitat (per exemple en diferents fotogrames d'un únic pla o, anys abans, en una escala de miralls a Sicília) o la seva pèrdua en entitats més àmplies (la família, per exemple).

A *Contre-pensées* també es recuperen, de manera directa com als anys 20, algunes reflexions sobre les sensacions. Al text «Anesthesie» es planteja com els pacients anestesiats segueixen reaccionant, tot i que de manera atenuada o ralentitzada, a les accions sobre el cos. En part el que faria l'anestèsia, doncs, seria evitar el record de la sensació, diu Epstein, però no suprimir aquesta (aquesta observació és comú en les reflexions sobre l'anestèsia al s. XIX, com explica Moscoso [2007]). El text, per tant, planteja una mena d'autonomia de la sensació independent de la consciència o la memòria, com sent un sistema propi. L'escrit «Musique» parla de la música com

tenint la capacitat de «d'ébranler le système nerveux, parfois jusqu'à provoquer l'hypnose, comme savent les magnétiseurs», hi ha un «envoûtement que la musique peut exercer sur l'organisme, tantôt en le tonifiant, tantôt en le calmant». Es plantejaria aquí una idea anàloga a la del cinema com un espai de circulació d'energia nerviosa que plantejava als anys 20, actuant de manera important al nivell de la sensació en l'organisme (mentre que, com s'ha vist, als anys 40 el vocabulari tendeix més a la importància del contingut representacional concret; a la sublimació, més que a la despesa).

En aquest context de les sensacions, potser el text més interessant és «Sens» on recupera la idea dels sentits interiors i el concepte de cenestèsia; també tan important en els textos dels anys 20 i més circumstancial als dels 40. Epstein afirma que en general només considerem els sentits que tenen a veure amb el món exterior, que són els més individualitzats i localitzats orgànicament i «les plus conscients et les plus intellectualisés parce que la vie exige d'un organisme normal qu'il donne la majeure partie de son attention aux sensation périphériques.» Però que existeixen tot una altra gama de sensacions que tenen a veure amb l'interior del cos:

Il existe une autre classe de sens qui recueillent les sensations intérieure du microcosme humain. Ces sens internes sont beaucoup plus mal connus, plus mal localisées, fort confondus les uns dans les autres, tant l'introspection constitue une attitude peu naturelle à l'homme, peut-être dangereuse et souvent symptomatique d'un trouble. Cependant, le rôle joué par ces sens obscurs se révèle primordial, car c'est de l'ensemble des impressions qu'ils transmettent, que l'individu reçoit le sentiment foncier de son existence personnelle et la base de son caractère. (C-P, «Sens»)

Aquest món interior apareixia als textos dels anys 20 com una realitat i característica fonamental, també en tant la societat contemporània tendia cap a incentivar la consciència d'aquestes sensacions de la cenestèsia. Fent referència a Alexander Bain, classifica aquests sentits interns en el sentit muscular; el dolor muscular i el nerviós (el dolor és un concepte que ja ha sortit i que tornarà a sortir més endavant, en tant és un tema sobre el qual Epstein reflexiona i al qual li dona una importància particular); la respiració, la circulació i la digestió (que són «les trois sens de la vie végétative»); la sensació de fred o calor; i «le sens général de l'état électrique.» Aquesta reflexió sobre l'existència d'un món interior (el «microcosmos humà» que recorda a aquests mons de l'infinitament petit que el fascinen en l'escriptura cinematogràfica)³⁰ i les sensacions que en tenim;

30 En un altre text de *Contre-pensées* titulat «Matière» estableix una relació entre tots dos mons. El de l'infinitament petit que estudia la física només de manera deformatada pel propi estudi (en relació al principi d'incertesa de Heisenberg i d'altres referents que s'han donat al parlar dels textos sobre cinema dels anys 40) i

acaba plantejant, de nou, una encarnació metafòrica del pensament. A aquest llistat, Epstein diu que li falta un sentit intern:

la cénesthésie cérébrale, qui es l'une des plus nettes et dont la matière essentielle est la pensée. Car, enfin, si nous savons que nous sommes, c'est que nous pensons, comme l'a dit Descartes; et si nous savons que nous pensons, c'est que nous avons la sensation de penser et, donc, le sens de la pensée. Ce sens qui, sous son nom de conscience, apparaît à son rang de sens des sens, de sens suprême. (C-P, «Sens»)

La fascinació per l'encarnació d'aspectes intel·lectuals en aspectes orgànics també fa que faci referència a estudis com els de Paul Broca sobre les mesures del crani –al text «Cerveau». Per bé que Epstein comença afirmant que la intel·ligència no depèn exclusivament del cervell, ni aquest només del volum cerebral, sí que admet una certa relació, «évident mais difficile à préciser», entre «la capacité crânienne et le niveau intellectuel». Dels estudis de Broca en destaca diferents aspectes, entre els quals una diferència entre els sexes que torna a introduir la misogínia ja identificada a *Ganymède*. La importància del cos i l'organisme doncs, no només té la cara de revaloritzar aspectes orgànics i amb ells el món dels afectes o les sensacions, sinó que també pot caure del costat de discursos que s'han utilitzat amb finalitats misògines o racistes (sobre els estudis de Broca un text crític clàssic contemporani és el llibre d'Stephen Jay Gould [(1981) 2003] *The Mismeasure of Man*; que ja s'ha referenciat abans al parlar de Francis Galton i la fotografia composta).

Les relacions entre idees i organisme tenen una altra cara, ja no en una encarnació directe, sinó en tant el cos estableix un marc per al coneixement del món. Epstein planteja el cos humà com l'escala a la qual estan construïts els coneixements intel·lectuals i, com passa en els texts sobre cinema, per a Epstein tota escala vol dir que podrien haver-ne d'altres i que no són valors absoluts sinó relatius. Al text «Nombres» escriu

Si l'homme avait six doigts à chaque main, sans doute aurait-il donné pour base à ses mathématiques, un système de numération fondé sur la douzaine. Le système décimal a une raison anatomo-physiologique, de même que le mécanisme de nos mathématiques est déterminé par les organes corporels de l'intelligence. (C-P, «Nombres»)

ho compara amb aquest món interior i l'experiència que en tenim: «De façon analogue, l'expérience intérieure, l'introspection, l'attention, alourdissent, dessèchent, métamorphosent, ou même font s'évanouir les éléments psychiques les plus subtils, qui restent insaisissables dans leur état original.»

Epstein repren després les seves referències als mons que estudia la física i com es busquen eines diferents per estudiar-los. Allunyats de l'escala humana, diu, el nostre sistema de numeració perd eficàcia; amb les comparacions hiperbòliques tan habituals en ell escriu que aquest «suffit sans doute plus qu'amplement à nos ingénieurs, cependant elle en pourrait pas suffire à l'architecte d'une galaxie» i que de l'univers «Il reste un domaine immensément vaste, auquel notre système de numération ne convient pas». La conclusió del text es pregunta pels altres sistemes que caldrien, no per si existeixen sinó per si podríem conèixer-los sent diferents de la mesura de la nostra intel·ligència, que és la del nostre cos:

Peut-être faudrait-il plusieurs systèmes mathématiques différents pour résoudre ces incommensurabilités qui tiennent actuellement le calcul en échec. Mais de tels systèmes, qui s'adaptent plus exactement au Monde, pourraient-ils s'adapter aussi à l'intelligence humaine, qui, jusqu'ici n'a pas été capable de les concevoir? L'incommensurabilité entre les nombres de l'intelligence et l'Univers, en serait-elle pas seulement remplacée par l'incommensurabilité entre les nombres de l'Univers et l'intelligence? (C-P, «Nombres»)

Epstein insisteix en aquestes idees en un altre text titulat «Dimensions» que comença afirmant que

toutes les abstractions de l'esprit humain, comme ce système centimètre-gramme-seconde lui-même, sont fonctions de la taille corporelle de l'espèce. Toutes les évidences, tous les raisonnements, toutes les conceptions de l'homme en sont valables qu'à l'échelle humaine, c'est à dire dans d'étroites limites dimensionnelles, déterminées par le volume et le poids de l'être humain. (C-P, «Dimensions»)

I, en un exercici de ciència-ficció que ja s'ha vist altres vegades, es pregunta per quines altres mentalitats tindríem si l'ésser humà fos de l'escala de l'àtom:

rapetissé aux dimensions actuelles de l'atome, l'homme aurait à se former un tout autre esprit où on en retrouverait aucune des catégories du nôtre. (...) Quels seraient les mythes et les sagesses que le spectacle d'une réalité si lacunaire, jouant à se cacher sans cesse devant elle-même, inspirerait à l'homonculus? (...) En vérité, on en sait même pas formuler les questions qui voudraient deviner la mentalité d'un corps dix milliards de fois plus petit que le nôtre. (C-P, «Dimensions»)

En aquests dos exemples, el cos apareix com a fonamental no només per la relació entre estats fisiològics i psicològics o mentals sinó per aquesta qüestió de l'escala, de constituir el punt de partida sobre el que es construeix el coneixement del món, no només el físic (en un sentit de perceptiu o material) sinó també l'intel·lectual. Una idea que no només remarca la importància del cos, sinó que també serveix per insistir en el pensament cinematogràfic d'Epstein; ja que part de la importància del cinema era tenir una materialitat diferent de la humana i, en conseqüència, un altre coneixement.

Les reflexions de *Contre-pensées* tenen un fort caràcter materialista, en el sentit que encarnen i fan dependre de les condicions orgàniques aspectes immaterials com el pensament i la psicologia. Ja s'ha esmentat que aquesta tradició materialista es relaciona amb les ciències finiseculars i també amb tradicions anteriors com la del filòsof La Mettrie que, per exemple parla del pensament com una propietat de la matèria («Je crois la pensée si peu incompatible avec la matière organisée, qu'elle semble en être une propriété», escriu [La Mettrie 1792, 96]). A diversos textos de *Contre-pensées* Epstein ho utilitza per dubtar del concepte de «lliure arbitri» i plantejar sinó és una il·lusió de perspectiva (en part, soscant una característica que es considera humana i per tant, insistint en una certa indiferenciació o trencament de jerarquies). Afirmar que «tout acte humain est conditionné par des motifs, par des relations causales, physiologiques et psychologiques» (al text «Libre arbitre») o que «l'homme doit reconnaître que tous ses actes sont déterminés par des conditions physiologiques et par des contraintes sociales» (a «Trois états»). En funció de la quantitat de causes d'una acció, diu Epstein, la podem considerar com condicionada o com a lliure; en aquest sentit seria una il·lusió de perspectiva o coneixement (a «Dimensions» escriu: «Quand une réaction intéresse deux ou trois éléments nerveux facilement repérés, il s'agit d'un réflexe; mais quand elle met en jeu un million de connexions, ce mécanisme indéchiffrable constitue un mouvement de l'âme.»).

Aquest materialisme i la qüestió de la quantitat com a qualitat, també l'aplica més enllà de l'ésser humà i del regne animal, tant a plantes com a objectes inanimats (evidentment, recordant l'animisme que caracteritza la seva teoria cinematogràfica). Al text «Esprit» ho planteja en els següents termes:

«Donnez-nous un muscle et un nerf, nous vous ferons un esprit» disent certains biologistes. Il n'en faut même pas tant. On aperçoit, dans chaque cellule, une lueur de ces qualités que nous nommons spirituelles et qui apparaissent, chez les animaux supérieurs et chez l'homme, avec une évidente complexité. Toute la matière vivante, et peut-être la nature inanimée à la

bien examiner aussi, montrent, proportionnellement à leur organisation, plus ou moins de cette faculté de discerner l'utile du nuisible, de se rappeler le résultat de leurs expériences, et de pouvoir en bénéficier. Un certain aspect mental, qui, à son plus grand lustre, prend signification d'âme, semble inhérent à toute activité animale, végétale, voire minérale (...).

On étudie déjà la psychologie des orchidées et celle des paramécies.

(...) L'esprit des êtres et des choses –lesquelles sont aussi– est une fonction. Et, en ce sens, immatériel, bien qu'il n'existerait pas, si le moindre de ses composants, tous matériels, pouvait être supprimé. (C-P, «Esprit»)

Al text «Anges» planteja aquesta idea per referir-se a l'existència entitats supraindividuals com de les que parla en els texts cinematogràfics (on també les anomenava àngels [veure la nota 6 del capítol anterior]). Per introduir i explicar aquesta idea es basa en Ribot, és a dir, en un dels referents importants de la seva teoria dels 20 i de la psicofisiologia francesa, i que també apareix ocasionalment als escrits cinematogràfics dels anys 40:

L'esprit –dit Ribot– apparaît à un certain degré de complexité dans la coordination et la hiérarchie entre plusieurs réflexes nerveux. L'esprit résulte donc de la possibilité de multiples combinaisons réactionnelles. Il naît du nombre. Il est constitué par la série des relations qui sont en puissance de s'établir dans un ensemble donné de variables et d'invariants anatomo-physiologiques. Ainsi, il est une fonction –et immatériel en ce sens– représentant les comportements virtuels d'un groupe d'éléments, tous parfaitement matériels. Plus ces éléments organiques sont nombreux, plus leurs arrangements éventuels peuvent être divers et compliqués, et plus leur virtualité apparaît élevée, jusqu'à donner cette illusion de liberté et de volonté, qui caractérise l'âme humaine. (C-P, «Anges»)³¹

La materialitat de l'organisme humà que condiciona el pensament s'aplica aquí més enllà de l'ésser humà; allò que anomenaríem psicològic es pot aplicar, segons Epstein, a plantes i a objectes inanimats. Es veu en aquestes idees com allò que diu als escrits de cinema sobre el cinema com una mentalitat o com una psicologia pròpia, ho diu en un sentit més literal del que podia semblar allà. La idea que una certa quantitat material crea qualitats immaterials és, no tant una metàfora, com una afirmació literal (que tracta en sí en aquest text, no com un argument sobre el cinema). A *Contre-pensées* la vessant psicològica de les màquines apareix al text «Automobile». Un text important

31 Aquesta formulació, amb la referència a Ribot inclosa, s'assembla molt a un fragment de *L'intelligence d'une machine* ([1946] 1974-75, 308) que s'ha citat anteriorment.

també perquè els cotxes sempre han constituït una passió per a Epstein, tant privada (així ho explica Marie Epstein a Pierre Leprohon o ho manifesta l'article de Juan Arroy «Jean Epstein au volant» dels anys 20 [fig. 33]) com filmogràfica (les escenes de cotxes a la carrera es repeteixen a la seva filmografia dels anys 20, per exemple a *La glace a trois faces* o a *Le lion des mogols*, i també als 30, a *L'homme a l'Hispano* [fig. 34]). En aquest text diu que tot automobilista reconeix que el seu cotxe «possède, somme toute, un certain caractère moral et individuel, une sorte de psychologie qu'il faut s'appliquer à comprendre pour vivre en bonne entente avec cette machine». I diu que això passa amb tots els mecanismes complexes:

A des degrés divers, cela est vrai de tous les mécanismes qui présentent une complexité suffisante: montres, navires, stylographes, locomotives, machines à écrire, etc. ainsi, la multiplicité interdépendante d'éléments purement mécaniques donne à l'ensemble une qualité tout à fait nouvelle, une manière de personnalité, une première apparence d'âme. Une somme de facteurs inanimés tend d'elle-même à devenir un organisme vivant, à franchir ce pas, à nos yeux énorme, qui sépare l'objet de l'être, l'inorganique de l'organique. (C-P, «Automobile»)

Com s'ha dit, *Contre-pensées* és un text molt heterogeni, sense una argumentació que l'organitzi o l'estructuri a diferència de *Ganymède*,³² del qual s'estan explicant aquí els aspectes que més lliguen amb la teoria no cinematogràfica dels anys 20. En aquest sentit es poden destacar encara un parell de temes més. El primer és la qüestió de la imitació que era un concepte molt important per a la psicofisiologia de finals del s. XIX i principis del XX, com s'ha vist al segon capítol d'aquesta tesi. Aquest concepte apareix als textos «Imitation» i «Singeries». En aquests es repren un vocabulari dels textos dels anys 20 parlant per exemple de «imitation, mémoire, mimétisme, symétrie, hérédité» («Singeries»), de «hypnotisation des cellules» («Imitation»), de la cristal·lització com tenint el caràcter «d'une épidémie, d'une contagion, d'une imitation» («Imitation») o de com les epidèmies humanes «peuvent être dues aussi à une manière d'imitation dont seraient capables les organismes microscopiques de même que toute matière vivante» («Imitation»). Els fenòmens d'imitació, que en la psicofisiologia finisecular era una de les activitats inconscients de l'organisme, es plantegen aquí com una mena d'activitat universal. Però a més d'aquestes idees, la imitació apareix aquí també en relació a l'artificialitat que era tan important a *Ganymède*. Imitar la natura i imitar-se a ell mateix és

32 Per bé que un estudi en profunditat, segurament més factible de realitzar un cop estigui publicat, potser podria mostrar una estructura subjacent o unes línies temàtiques organitzades. Sobre el que s'insisteix aquí és que Epstein no li ha donat la forma d'un assaig sinó d'una col·lecció d'assaigs breus, ordenats de manera alfabètica (d'aquí la sensació de diccionari o enciclopèdia personal).

Jean Epstein au volant

À 80 à l'heure, sous les rafales, la voiture, pilotée d'une main nerveuse et sûre d'elle, prend le virage à double révolution après une descente à 20 %. Maelstroms frénétiques, les roues semblent tourner sur place. Arraché à l'inconnu, le ruban livide de la route se déroule sous leur étroite puissante, s'engouffre en ouragan sous la fermeté immobile du capot, éclair terne et rêveur qui fuit vertigineusement dans la nuit tombante et sombre quelque part en arrière, on ne sait où. Automne et crépuscule composent une mélancolie ardente que strie la pluie qui cingle. D'un train d'enfer, les arbres défilent tristes et déchamés, spectraux. Vibration intense et sauvage, le cœur métallique bat son rythme accéléré, plein, égal et sourd ; avec nostalgie, je pense que le mien s'usera plus vite. Sur le cadran du compteur, l'aiguille tombe à 73 pour regarder six points d'un nouvel élan sans effort. Le pont arrière, à la limite d'adhérence au sol, nous déporte de droite et de gauche sans raison apparente. Le vent, l'imprévu, le danger, les nerfs fouettés, j'ai envie de rire nerveusement, comme un possédé, mais la pudeur me retient, et je regarde stupéfaitement le pilote, dont les yeux attentifs ne voient plus à dix mètres devant le capot parce qu'ils scrutent tellement au delà. Mon attention oscille de l'homme à la machine. Je les sens liés par un accord mieux que de nécessité : d'amitié. Amitié extrahumaine, amiste, fétichiste, mystique, sentiment mystérieux fermé à la commune sensibilité humaine. L'homme pense, la machine agit. Spiritualisée par son intelligence, la machine reconnaissante dépeuple les facultés de l'homme. Mais la machine aussi peine, souffre et geint, comme un homme. Il me semble rêver des prolongements infinis sur une page de Pierre Hamp.

La machine, c'est une américaine Chrysler-Six ; l'homme c'est Jean Epstein. Voilà pour la présentation des personnages. La route, c'est celle de « Quarante-Sous ». Voilà pour le lieu. La date, c'est pendant le montage de *Mauprat*. Voilà pour l'époque. Ayant tourné un raccord d'extérieur, Epstein rentre au studio où il restera jusqu'à une heure avancée de la nuit à mettre bout à bout les innombrables scènes qui composent un film. Il me conte des souve-

nirs de sa vie cinématographique pendant le trajet. Voilà pour l'action.

...Des souvenirs, oui, mais aussi le reflet de ses opinions, de ses conceptions, l'écho de ses convictions, l'exposé de certains projets. Depuis trente-cinq minutes que nous roulons, il me répond en somnambule, les yeux toujours absorbés sur la route par ce futur inconnu qui jaillit sans cesse de l'horizon et qui, en auto, devient si vite du passé connu, qu'il est impossible de fixer la seconde transitoire où il est réellement du présent. Mais le somnambule est lucide, précis, concis, éloquent. Je poursuis :

« Pourquoi êtes-vous venu au cinéma ?

— Question proprement idiote !... Pourquoi Curie se fait-il écraser par une auto?... Pourquoi M. Tardempion reçoit-il une tuile sur la tête ?...

— Pardon, le premier par distraction, le second par... par fatalité...

— Eh bien !... dites que je suis venu au cinéma par distraction... ou par fatalité, comme vous voudrez...

— Mais y êtes-vous venu libre de toute influence, ou en subissiez-vous quelqu'une ?

— Oui !... formidablement... Celle de William Hart.

— La poésie ardente, farouche, épique du Far-West, les horizons de sable et de feu, l'homme et le cheval en pleine animalité, le génie lyrique de Thomas Ince, tout un drame d'une grandeur antique circonscrit dans les yeux clairs de William Hart et dans ses poings d'acier. On pouvait plus mal choisir ses maîtres... Un film, peut-être, particulièrement ?...

— *L'Étincelle* (*Selish Yates*), d'Ince, avec Hart, acheva de me convaincre et de me conquérir à l'image animée...

— Cette conviction fut-elle donc si lente à naître ?...

— Très !... »

La main lâche le volant, a un geste qui en dit long, le ressaisit, se crispe. Le pied appuie sur l'accélérateur. La voiture a un nouvel élan. L'aiguille du compteur est très fière de gagner six points. Les phares s'allument. Un coude brusque : avec une force terrible la force tangentielle travaille le châssis qui résiste. Une descente, un passage à niveau, une montée sont successivement engloutis. Epstein crispé, nerveux, bu-

te, pousse ses 35 CV avec une obstination qui confine à la hantise, au monoïdéisme. Il reprend :

« Enfant, j'avais peur d'aller au cinéma. J'avais entendu des grandes personnes très raisonnables parler avec force détails horribles de l'incendie du Bazar de la Charité où, paraît-il, un évêque aurait été brûlé vif. Dans ma logique précoce je me disais que si un évêque pouvait mourir au cinéma, à plus forte raison moi-même, qui n'étais sûrement pas si bien immunisé par la volonté d'En-Haut ; et je pleurais, je trépanais, j'entraînais dans des crises folles de désespoir, quand je voyais mes parents se préparer au départ pour le spectacle. Je n'étais jamais bien certain d'en revenir vivant.

« Mais si jeune que je fusse, j'avais déjà un sens étonnant du véritable cinéma. A quinze ans, d'intuition, j'adorais Max Linder et je détestais Rigadin. Le premier Charlot me fut une révélation

comme pour d'autres, l'amour ou leur vraie vocation. C'était en Angleterre, en 1914. Un seul film de Chaplin me révéla qu'il y avait autre chose que le mélo joué par des sociétaires pas très neufs que je devais endurer à Lyon, pendant tout 1916, et qui faillirent m'éloigner à tout jamais du cinéma.

« Devant Charlot, je ne savais plus si je devais rire ou pleurer... J'optai pour rire et ris tant que je me cassais une dent contre le fauteuil de mon voisin. Au risque de distribuer toute ma dentition au balayeur du palace, je revins toute la semaine et bientôt, à chaque nouveau film de la série Essanay. Mais l'anglicanisme austère réprouvait ce

paria ; à cette époque, c'était amoral d'aimer Charlot, c'était un vice. Sans hésiter, de cet amour je fis mon vice préféré. Instinctivement, les enfants manifestent des sympathies et des antipathies spontanées et irréductibles, et ne se trompent point ainsi dire jamais ; instinctivement leur cœur allait à celui qui les aimait tant, sans qu'ils le sachent. Malgré le mépris morose des grandes personnes pieuses et prudes, les rires enfanteins éclataient de toutes parts. De tous, je risais le plus fort, j'incommodais mes voisins par mes exclamations, mes cris et mes rires, je me faisais chaque soir menacer d'expulsion. Cet amour vicieux entraînait dans mon habitude comme une nécessité vitale...

« Je fus bien inspiré de faire part de ce penchant aux amis de ma famille, on me tint pour l'enfant le plus dévergonné de toute l'Angleterre.

Dans l'intérêt de ma santé morale on me conseilla de ne plus retourner au cinéma. Alors j'employai des ruses d'apaches : je disais que j'allais voir le

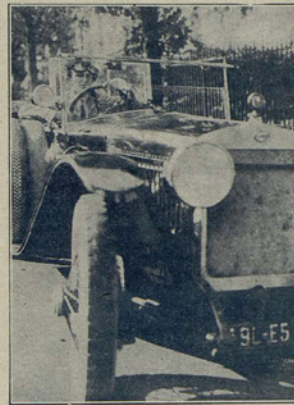
film dramatique en cinq parties, dont je ne me souciais guère, en vérité. C'est ainsi que je vis la presque totalité des Charlot antérieurs à 1915 qu'on a tant de peine à revoir aujourd'hui...

— Vous aimez beaucoup Chaplin...

— Je l'aimais beaucoup, oui... A mon sens, il résumait tout le cinéma...

— Mais vous n'allez pas me dire que vous ne l'aimez plus ?...

— Nullement !... Mais, je vous en prie, comprenez-moi bien. Maintenant Charlot a du génie... c'est bien ennuyeux. L'affiche de mon enfance disait : « Le roi du rire »,



JEAN EPSTEIN au volant de sa voiture.

Figura 33. «Jean Epstein au volant» (1926)

Article / entrevista de Juan Arroy a Jean Epstein publicat a la revista *Cinémagazine* (any 6, núm. 46, 12 de novembre de 1926).

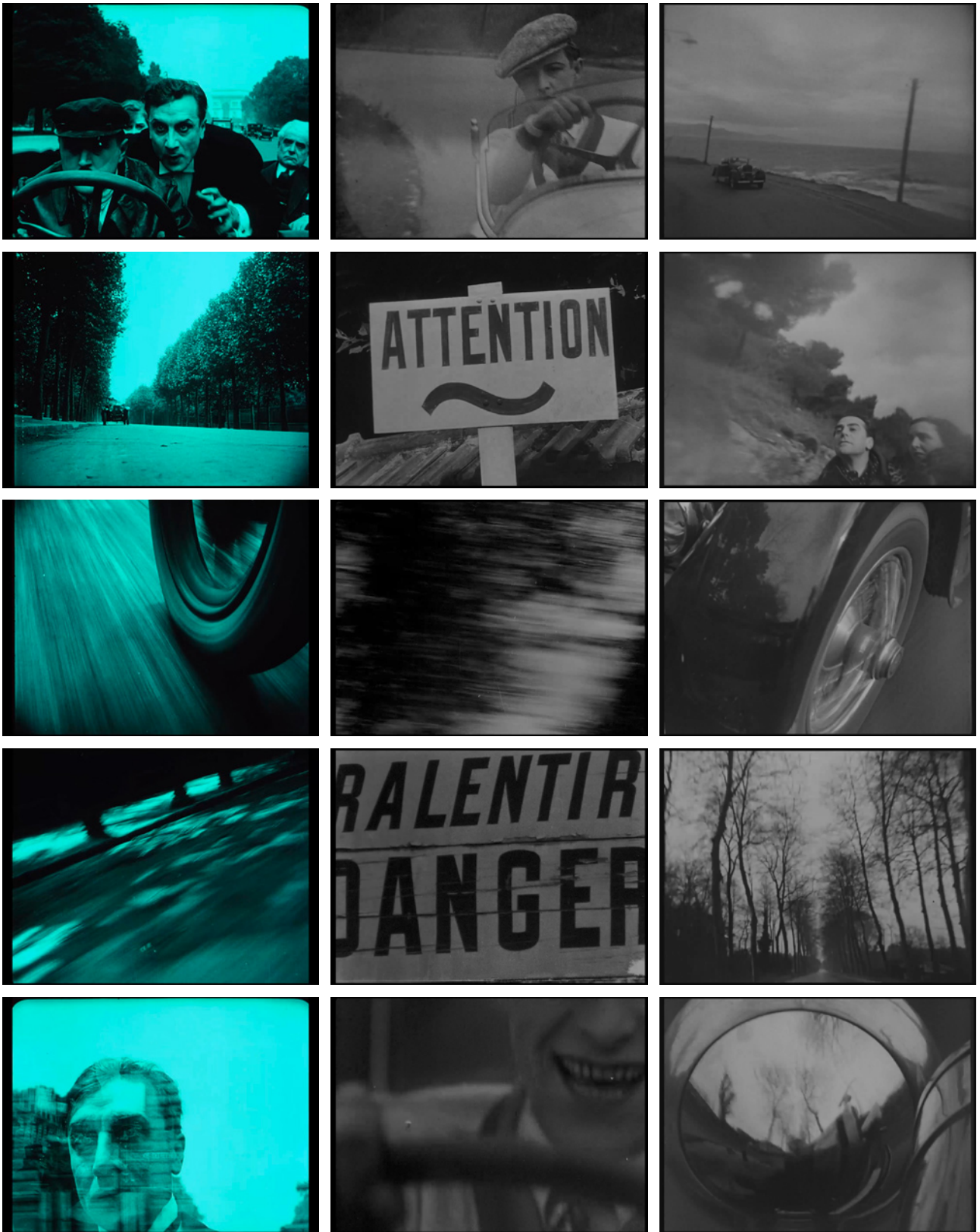


Figura 34. Escenes automobilístiques a algunes pel·lícules de Jean Epstein

Fotogrames de tres escenes de curses en automòbil de la filmografia d'Epstein. En columnes, d'esquerra a dreta: *Le Lion des Mogols* (1924) –al principi de l'escena un intertítol diu: “– OÙ vous voudrez!.... peu m'importe!.... mais surtout faites de la vitesse!.... De la vitesse!....”), *Six et demi, onze* (1927) i *L'homme à l'Hispano* (1932). A la figura 26 del capítol 2 es poden veure també tres fotogrames d'una escena automobilística a *Six et demi, onze* (1927).

la característica de l'ésser humà, creant «progressivement ce monde artificiel, où nous vivons.» («Imitation»). El concepte de reproducció artificial i partogènesi, a més de al text «Vierge Mère» mencionat abans, apareix al text «Fables», que tracta sobre diferents autòmats de la història (un tema que s'ha destacat de manera col·lateral al comentar la teoria cinematogràfica) i on afirma «ce fut toujours le plus haut rêve de l'homme, d'apprendre à former et à animer, par industrie ou par magie, des êtres semblables a lui-même» («Fables»). El concepte d'imitació es reprèn doncs en aquest inèdit dels anys 40 a partir d'un vocabulari plenament dels primers escrits (contagi, hipnosi, imitació, etc.) i evoluciona podent-se relacionar amb la preocupació per l'artificialitat segons els termes en què apareixia a *Ganymède*.

El darrer aspecte que cal destacar és com el camp de la medicina també és un motiu sobre el que tracten alguns texts de *Contre-pensées*. Aquest és un camp que havia estat discutit per Epstein a nivell teòric (la idea de patologia o salut als escrits dels anys 20) i que *Ganymède* adquiria altres ressonàncies més concretes (per la medicalització de l'homosexualitat). Aquí es torna a posar en dubte en texts breus o anecdòtics, com «Medecine sans medecins» sobre com les converses amb malalts guarits cobrien antigament la funció dels metges actuals o «Medecins» on imagina al metge François Magendie, metge i fisiòleg del s. XIX i figura tutelar de la medicina a França, que diu a cau d'orella d'un alumne «Si l'on chassait les médecins de l'Hôtel-Dieu, la mortalité y serait moindre». Al text «Maladie», de caràcter més reflexiu que els anteriors, reprèn la idea que salut i malaltia no són àmbits separats, com creuria el sentit comú, sinó imbricats i mòbils, negant els valors negatius que s'adscriuen a allò qualificat de patològic:

La santé paraît formé par les maladies passées, de chacune desquelles elle s'est assimilé quelque chose. (...)

Nos maladies nous suivent et nous n'en guérissons jamais tout à fait. Nous composons avec elles, nous les rôdons, nous les usons jusqu'au point de en plus en souffrir, de les supporter, de les utiliser. Elles s'apaisent, se dissolvent, se déposent en nous pour constituer les strates d'une santé, elle aussi variable et toujours en devenir. (C-P, «Maladie»)

La medicina i els conceptes de salut i patològic són doncs, igual que l'interès per la fisiologia i l'organisme que es veia abans, motius de reflexió importants per a Epstein al llarg de la seva obra. La discussió de la fatiga com una nova salut o del projecte inacabat *Esculape*, tots dos dels anys 20, tenen el seu eco en les discussions mèdiques de *Ganymède* i *Contre-pensées*.³³

33 Com en els altres casos, hi ha més fragments o texts de *Contre-pensées* que es podrien destacar, en aquest

Com s'ha vist a *Contre-pensées* apareixen molts motius de la primera teoria d'Epstein Apareixen transformats i evolucionats, però apareixen directament que és el que faltava en els escrits sobre cinema. Si en aquests calia buscar les ressonàncies o es trobaven de manera esparsa (per exemple al capítol «Rapidité et fatigue de l'homme spectateur» d'*Esprit de cinéma* que ja s'ha mencionat), aquí s'adrecen de manera directa. Aquesta és la idea principal de la importància d'aquests inèdits; reequilibren l'obra d'Epstein i, per a l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, mostren que les idees dels anys 20 no es perden tant com sembla sinó que es deriven cap a d'altres texts on es tracten explícitament.

Un darrer text de *Contre-pensées* a destacar és «Erotique». Aquest text es pregunta:

Il n'y a qu'une de ses facultés que l'homme ignore et qu'il semble vouloir ignorer, qu'il laisse inculte, étouffée dans les crasses de la pudeur, végétant, fleurissant, se desséchant aux hasards des circonstances. Le pouvoir et la nécessité d'aimer n'ont jamais formé jusqu'ici l'objet d'aucun enseignement sérieux, voire un peu solennel, comme il siérait à une fonction aussi primordiale. Comment comprendre que tout s'apprenne et même, dans l'éducation physique, à marcher, à ramper, à respirer, à sauter des haies, mais non pas à faire l'amour, à jouir de la viet et à la perpétuer. Lacune incompréhensible, absurde, scandaleuse, que ce manque d'une érotique, à moins de supposer qu'aucune leçon ne serve jamais à rien qu'à guérir cet ennui de vivre qu'éprouve tout homme détourné ou oublieux de l'exercice naturel de sa vitalité. (C-P, «Erotique»)

La sensualitat i l'erotisme són també característiques del cos, que apareixien als escrits dels anys 20 d'Epstein. En l'obra inèdita no és a *Contre-pensées* on més s'adrecen sinó que són un dels temes del següent inèdit que es tractarà: *L'Autre Ciel*.

context, per exemple, «Quinine» sobre Hahnemann i l'origen de l'homeopatia.

3. *L'Autre Ciel*

L'Autre Ciel (EPSTEIN229-B89) és, a diferència de *Ganymède* i *Contre-pensées*, un treball no assagístic sinó de caire molt més literari. Tot i això, tampoc es pot classificar fàcilment en formes com la novel·la o la poesia; sinó que seria més aviat un conjunt de poemes en prosa que s'inscriuen en una mena de gènere místic o hermètic. És un llibre breu, d'unes quaranta pàgines mecanografiades i format per onze escrits de longituds variables. En un nivell genèric podríem dir que *L'Autre Ciel* explica un *credo* vital, constituït per reflexions sobre l'ésser humà i, particularment, sobre la identitat i l'amor. Cada text es podria llegir individualment, però la seva articulació mostra una estructura basada en evocar un ritual de pas (i remetent-se més d'un cop, com es veurà, a un context religiós). L'iniciat en aquest ritual és un jove que, després de ser escollit, fa un viatge a una illa on adquireix aquest nou *credo* al llarg de diversos dies. El llibre és el recorregut d'aquest ritual i per tant, es pot proposar com una mena d'iniciació per al propi lector. Aquesta estructura del llibre es veu si ens fixem en l'articulació dels textos, com una continuïtat temàtica o evocativa, però no perquè hi hagi una continuïtat estricta o un únic univers entre els textos. Per exemple, aquest iniciat no és un personatge concret (amb un nom constant) sinó una figura que es repeteix en diferents textos. Com es veu, la proposta de *L'Autre Ciel* és força lliure en la seva forma; aspecte que s'adiu a la llibertat de la seva temàtica.

Vist com un ritu de pas, es pot intentar resumir els onze textos del llibre com a onze capítols. Una visió global permet entreveure en quin tipus de text ens estem endinsant, per a poder tractar després els seus temes i la seva importància en l'obra d'Epstein. Els dos primers expliquen el principi del viatge. El primer, «L'assomption», descriu el mite de Ganímedes explicant-ne la genealogia i la seva elecció per Zeus. El segon, «Le mystère de Narcisse», explica una mena viatge sense retorn en un vaixell, en el qual els viatgers experimenten un coneixement que consisteix en veure's a un mateix com mai s'ha vist i descobrir i acceptar «ce que personne n'ose plus mentir qu'il est» (AC, 2).³⁴ Aquestes dos capítols serveixen per mostrar el lligam estructural més que ficcional dels textos, ja que no es manté Ganímedes com a personatge sinó que els viatgers s'anomenen Narcís en el segon text; tots dos capítols junts, però, suposen aquesta idea de l'inici del viatge –l'elecció i la partida. El següent capítol es titula «Le tribunal de l'adoration», comença amb una àngels que acullen l'home i descriu com adoren tot el seu cos de manera fragmentada i detallada. Una adoració que ensenya a acceptar i gaudir de tot el que forma part del cos. El següent capítol –«L'église dans

34 El manuscrit de *L'Autre Ciel* està paginat; per aquest motiu s'ha optat per indicar les cites amb l'abreviatura del títol –AC– i el número de pàgina)

les nuages»— descriu una nau-esglèsia, una catedral subterrània i submarina, que té per divisa una frase en llatí que afirma la barreja indivisible de l'amor i el dolor. «Evangile de Jean» és el cinquè text, on s'explica l'existència d'un culte a «Jean, Dieu, enfant et martyr» guardat per «cyclopes à l'oeil d'émeraude», que ensenyen que «l'unique savoir est de connaître qu'on ne sait pas» (AC, p23). Aquest misteri fonamental el busquen en el cos humà que en té «les racines et les reflets.» L'estudi detallat del cos i la superació d'una certa moral, mostraria que el sagrat forma part de la carn i que allò diví es troba en l'ésser humà. La següent fase —«Le cirque des vains martyrs»— descriu una processó de personatges diversos (Déu, Neró, Satanàs o Orfeu, entre d'altres) que acaba amb una esfinx que diu també la impossibilitat de tot coneixement i exposa un desig de no-res. El capítol següent explica «Le sacrement de la honte», que seria la possibilitat d'entreveure un suposat secret fonamental de cada ésser humà estudiant les seves vergonyes. «Purification» imagina una processó de monjos que recullen «sur le rivage celui qui deviendra dieu» i ens parla d'un jardiner de plantes humanes que les condueix a complir el seu disseny i que conclou que els únics pecats són els defectes de la carn. Els dos capítols següents reprenen i parodien formes religioses cristianes i contindrien la formulació explícita del *credo*. «Fête-Dieu» manifesta la creença en un Déu humà —«Dieu engendré par Dieu», «animal en même temps qu'esprit»— i la comunió radical amb el seu cos, la convicció en el patiment com a única certitud vital i acaba sol·licitant al dimoni: «Accordez nous notre volupté quotidienne» [p. 34]. «Catéchisme» es un diàleg sobre el *credo* i les seves obligacions: permetre's conèixer-se i ser Déu gràcies a l'amor, un amor que ha de sobrepassar la vergonya i que es toca amb el mal i el patiment («l'amour et l'amour de l'haine, le plaisir et le plaisir de la souffrance»). Al darrer capítol, titulat «Hellade Mystai», Epstein fa un resum general de *L'Autre Ciel*: l'amor condueix a fer de l'altre un home-déu i aquesta conquesta s'adquireix només pel coneixement de l'essència secreta interior i individual d'aquest altre (essència que està més enllà de la moral ordinària); aquest secret de l'ànima s'ha de conquerir «dans, sur et à la chair, puisque l'âme est incarnée» (AC, 39). El llibre acaba ordenant als iniciats i als lectors: «À l'eau, les mystes, à l'eau de vos pleurs et de vos sueurs, de vos débâcles d'angoisse!» (AC, 40).

Aquest resum serveix per tenir una visió general del llibre i en quin camp es mou, però deixa, és evident, moltes qüestions a l'aire. Tot i molt genèric, també serveix per veure que molts motius que es tracten a *L'Autre Ciel* ressonen en els altres escrits. S'aprofundirà en la lectura d'aquest inèdit tractant principalment tres temes: la importància de la religió i el sagrat, l'aparició de conceptes com ignorància, secret o revelació i la importància del cos humà que es celebra en diferents casos des d'una perspectiva eròtica.

3.1 Religió i sagrat

La religió i el sagrat constitueixen una temàtica important de *L'Autre Ciel*. Com s'ha dit, l'estructura del llibre reproduceix de manera lliure la d'un ritu de pas o una celebració religiosa i, de fet, el llenguatge del llibre és proper als textos religiosos (per exemple, el capítol «Fête-Dieu» es divideix en les seccions: «Introit», «Credo», «Évangile de l'unique certitude», «Communion», «Pater» i reproduceix fórmules com les del Pare Nostre –«Guide-nous chaque jour (...); délivre-nous des (...)»). No es tracta d'una religió concreta sinó de l'evocació de diferents religions, en una mena de sincretisme. Si el primer text parla de Zeus i Ganímedes, acaba dient que aquest també es diu «Gabriel» i anomena un «Démon-Dieu» que podria ser un altre nom per a Zeus. I al segon capítol, també de ressonàncies mitològiques gregues –es titula «Le mystère de Narcisse»–, s'introdueix l'Ngil, una figura dels rituals de la cultura Fang de l'actual Gabon. A més d'aquests context religiosos, *L'Autre Ciel* també evoca una de les cerimònies més secretes de la religió grega: els misteris d'Eleusis. Els «mystes», dels que parla a l'últim text, eren els iniciats d'aquesta cerimònia i *halade mystai* és un dels dies d'aquests misteris en el qual els *mystai* feien una cursa al mar realitzant un ritual de purificació.³⁵

El que és de seguida evident, és que aquest context religiós es construeix a la contra del seu sentit més habitual introduint els conceptes del mal i l'abjecció, tant com a elements que formen el sagrat, com com a camins per arribar-hi. La fórmula «Démon-Dieu» ja introdueix aquesta idea de la indivisibilitat del bé i el mal, ajuntant les figures que encarnen a cada un d'ells. Però es fa més explícit en fragments com el final de «Le tribunal de l'adoration» on escriu que «Il faut apprendre à révéler la gauche comme la droite de la divinité, le mal autant que le bien» (AC, 21). O a «Catéchisme» on es pot llegir: «–Où attendre cette vérité du dieu? – Dans le mal (...) dans le dégoût et la peur de soi-même vaincus» (AC, 36). Fins i tot el Pare Nostre que evoca a «Fête-Dieu» es reformula adreçant-se al dimoni:

Démon que nous voulons tutélaire, que ton nom soit honoré ; que ton règne arrive ; que ta volonté soit faite. Guide-nous chaque jour de tes tentations ; conduis-nous aux bienfaits du mal et aux luxes du vice ; délivre-nous des embûches et des misères de la vertu ; accorde-nous notre volupté quotidienne. (AC, 34)

35 Sobre aquests misteris es pot llegir un estudi encara clàssic que és el de Paul Foucart: *Les Mystères d'Éleusis* (Paris, Auguste Picard, 1914), que potser Epstein coneixia. També es pot recordar que s'ha vist abans com, a *Esprit de cinéma*, Epstein parlava dels «Mystères du cinéma» y de «le myste»; fent referència també a aquest ritus.

Un altre aspecte herètic de *L'Autre Ciel* és que refusa tota transcendència per encarnar la divinitat en l'ésser humà. Al capítol «Évangile de Jean» escriu que «Dieu est partout dans l'homme, et surtout dans ce centre de la conscience qui le constate et ne le comprend pas; qui est elle-même le divin et qui s'en effraye comme d'un inconnu.» L'amor seria una manera de descobrir aquesta divinitat; segons es llegeix a «Catéchisme»:

- Comment un homme devient-il dieu ?
- Par l'amour qui le découvre nécessaire et incomparable, différent de tout et de tous, un être absolu.
- Qu'est-ce que l'homme-dieu ?
- Il est un secret gardé par la honte et l'orgueil (AC, 36)

La temàtica de la religió està parcialment present també a la resta de l'obra d'Epstein. D'una banda, es pot pensar en la importància de la mitologia, el pensament i la religió gregues; que són un referent evident a *Ganymède*, també es troben a *Contre-pensées* (per exemple a un text titulat «Eleusis») i que també s'han rastrejat en la seva obra cinematogràfica (veure l'estudi de Térésa Faucon [2016] «Epstein «présocratique»?»). La figura del dimoni remet, evidentment, al seu llibre sobre cinema *Le cinéma du Diable*. Si en aquest el Dimoni representava la mobilitat contra la quietud de Déu, a *L'Autre Ciel* apareixen també els conceptes del vici o del mal, que s'hi relacionen però que al llibre cinematogràfic estaven absents.

3.2 Ignorància, secret i revelació

La segona temàtica que es vol destacar de *L'Autre Ciel* és la importància que hi tenen motius com la ignorància, el secret o la revelació; que són clarament importants en la seva obra cinematogràfica i que aquí es reprenen sota una llum nova. En diversos capítols del llibre es parla d'un aprenentatge que és saber-se ignorant i saber la impossibilitat del coneixement. Així a «Évangile de Jean», aquells ciclops d'ull de maragda:

Chaque année, pendant un mois, ils enseignent, heure par heure, qu'on ne sait rien de ce qu'on croit savoir, ni des choses, ni d'autrui, ni de soi. (...) Ce ne sont pas les affirmations prétentieuses et naïves, les fausses sciences, les certitudes absurdes, les catégories arbitraires, qui forment la gloire de l'intelligence. Le vrai, l'unique savoir est de connaître qu'on ne sait pas. (AC, 23)

I l'esfinx de «Le Cirque des vains martyrs» afirma:

Le seul mystère est qu'il n'y a pas de mystère. L'unique réponse à toutes les énigmes, c'est qu'il n'y a pas de réponse. Le secret de tout, ce n'est rien. Voilà pourquoi est bien obligé de le garder. Il n'y a rien à dire, parce qu'on ne peut rien connaître. Toutes les vérités ne sont que des symboles. (...) Il ne reste qu'un désir: le désir du néant. Et jamais on n'a pu le satisfaire. (AC, 28)

Aquestes idees remetent clarament a la idea del relativisme que sorgia als seus escrits sobre cinema contemporanis a *L'Autre Ciel* i que ja es trobava als anys 20 referida a l'època (la idea que en el món contemporani «savoir est un verbe défectif qui ne se conjugue qu'au conditionnel» de «Le phénomène littéraire» [1921d, 859]).

Al costat de l'experiència de la ignorància, hi ha també a *L'Autre Ciel* l'experiència del coneixement d'un mateix. Ens trobem de nou en aquells pols entre un relativisme absolut i un coneixement particular o concret, que s'articulava als escrits sobre cinema. Aquí també aquest coneixement arriba en la forma de revelacions sobtades, que fan veure veritats que un ignorava sobre ell mateix. A «Le mystère de Narcisse» ho descriu en aquests termes:

Reclus dans son alvéole aux parois de verre et d'argent, devenu la source d'un peuple de soi-même, le centre d'un espace dont il construit l'infini par l'innombrable répétition de sa propre image, chacun se regarde comme il ne s'était jamais vu.

Narcisse enseigne à franchir les interrogations harassantes, qui sont le premier pas de la découverte et de l'acceptation de ce que personne n'ose plus mentir qu'il est. (AC, 4)

La situació on té lloc aquesta revelació remet clarament a la que Epstein descriu a *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926) de l'escala de miralls. És interessant remarcar com aquesta imatge literària viatja des dels escrits dels anys 20 (un escrit publicat al llibre de 1926 però que parla de l'any 1922, quan Epstein va anar a Sicília a filmar l'Etna) fins a aquest escrit místic dels anys 40. La continuïtat de certs motius és una característica d'Epstein i això provoca que vagin adquirint ressonàncies diferents i augmentant els conceptes que giren al seu voltant. Identificant la referència a la pròpia obra d'Epstein, s'entén que en aquest fragment de *L'Autre Ciel* hi ha una ressonància del cinema, que seria capaç d'oferir aquesta multiplicació de punts de vista i una mirada externa com a mecanismes per a aquest coneixement d'un mateix. I a la inversa també, és a dir, que

els miralls de *Le Cinématographe vu de l'Etna* es carreguen dels sentits de *L'Autre Ciel* que es van explicant aquí. No és l'única referència al cinema en aquest inèdit. Se'n destacaran diverses més endavant, però una seria, per exemple, aquells ciclops d'ull de maragda dels quals parla; que, per a qualsevol lector que conegués la relació de l'autor del text amb el cinema, poden semblar una referència a la càmera cinematogràfica (i en el seu ensenyament, com ja s'ha dit, també ressonen els escrits teòrics cinematogràfics d'Epstein; però aquesta és una relació entre els texts concrets mentre que l'altra és una referència més oberta).³⁶ A més del cinema també hi ha, a *L'Autre Ciel*, referències a d'altres tecnologies que compleixen també una funció analítica. Per exemple, a «Le sacrement de la honte» es llegeix: «et le souffle des réponses, analysé par des prismes, amplifié par les microphones, se décompose en couleurs de sons, en teintes et en demi-teintes, dont la finesse ne laisse échapper aucune hésitation, aucune réticence» (AC, 29).

Aquest coneixement que és d'un mateix al principi del llibre, també apareix després com a coneixement de l'altre; com una experiència compartida clau de l'amor que explica *L'Autre Ciel*. Al darrer text del llibre escriu:

Aimer un homme, le promouvoir dieu, ne se peut qu'en pénétrant ce mystère de son essence, ce pourquoi de son être, ce sens exclusivement propre à chaque existence. L'amour fait apparaître chez l'aimé une structure unique, incomparable, impossible à remplacer.

Il faut le croire précieux, ce secret, puisqu'il habite au coeur de l'ombre sévèrement gardé par les plus solennels préjugés et les commandements les plus menaçants. Religion, morale, opinion, fausse esthétique, interdisent cette mauvaise mer, oubliée dans les brumes du plus lointain passé [...]. Là est la source de mauvaises pensées, le tréfonds de vérité atavique [...]. Selon qu'un désir est plus ou moins pernicieux, on peut juger de la profondeur de monstrueuse pureté, d'où il émane. Plus il brille de noir lustre, plus il transpire de venin criminel, et plus réellement humain il est, plus proche de ce péché originel, qui constitue le mystère central et l'extrême vérité de l'être. (AC, 38)

36 A *Bonjour Cinéma* es refereix ell mateix al cinema com «Art cyclope» (1921b, 105). Aquesta caracterització no és, evidentment, exclusiva d'Epstein; de fet és un dels exemples de topos que dona Huhtamo (2011, 40) en un dels seus articles:

One can evoke an iconographical motive that was often encountered in nineteenth-century cartoons: the photographer as a one-eyed monster. The hood under which the photographer had to be «hiding» to snap his pictures was the monster's body and the lens its single «cyclopic» eye. This topos can be identified as an early manifestation of the discourse on the cyborg, the hybridization of the biological and the technological.

La insistència en el mal apareix més d'un cop a *L'Autre Ciel*, i forma part del seu funcionament com a text el voler ser ambigu o escandalós. Però aquesta insistència també es rebaixa unes línies més enllà dient que aquest pecat

n'est pas toujours un haut vice, une gemme scandaleuse, une somptueuse impulsion à l'inceste ou au parricide ; ce peut n'être souvent qu'une pauvre manie. En soi, il n'a ni qualité, ni valeur suffisantes ; il ne doit être estimé que relativement à son pouvoir d'organiser une vie et laquelle. Dans les tunnels de l'âme, l'imperceptible déchaîne le colossal, et le mal est la condition du bien. S'il y a un critère, c'est celui de la difficulté à exhumer la confiance. (AC, 39)

Ens trobem doncs, en el *credo* de *L'Autre Ciel*, amb una afirmació d'unes veritats interiors i anteriors. Anteriors en el sentit que són prèvies a les forces que les volen controlar com «religion, morale, opinion, fausse esthétique». En relació als altres escrits d'Epstein, això ens pot situar en la lluita contra la moral o el racionalisme com a repressió d'un pensament pre-verbal o inconscient. A *L'Autre Ciel* aquest món reprimat es podria dir que no s'il·lumina per la «intel·ligència d'una màquina» sinó per l'experiència de l'amor i el desig

3.3 El cos (masculí) i l'homoerotisme

El tercer aspecte que es destacarà de *L'Autre Ciel* és la importància que té el cos humà en tot el text. És un dels elements essencials en l'argumentació, com demostra el final del llibre que li confereix una posició central: «Où atteindre, sur quoi conquérir, à qui ravir ce secret de l'âme, sinon dans, sur et à la chair, puisque l'âme est incarnée. [...] À l'eau, les mystes, à l'eau de vos pleurs et de vos sueurs, de vos débâcles d'angoisse!» (AC, 39-40). S'hi pot veure una tornada més al materialisme que ja es trobava a *Contre-pensées*, entre d'altres llocs, però que aquí es deriva cap a una celebració del cos i les seves accions; com semblava passar també als textos dels anys 20. La suor com a motiu de l'acció del cos apareix també a l'obertura del llibre, quan a l'iniciat que comença el viatge, l'Ngil li diu:

Vous ne vous laverez pas, fut-ce d'une larme

Vous ne gaspillerez rien de vos précieuses sueurs.

Vous donnerez tout votre parfum, sans lequel il n'y a aurait pas d'esprit.

Toutes les oeuvres de votre corps sont le signe de votre force, qu'il faut exercer, non pas dans

la timidité d'un choix, mais dans la résolution d'une inflexible sincérité. (AC, 4)

Si el cos és important en l'argumentació i l'estructura –obrint i tancant el text–, també té una importància en termes exclusivament quantitativs. El capítol més llarg del llibre és «Le tribunal de l'adoration» que ocupa 16 de les 40 pàgines del manuscrit. Aquest capítol és una descripció detallada i membre a membre del cos humà. Cada part del cos és vista amb una extrema proximitat que seria la dels amants i que recorda, en el context de l'obra d'Epstein, a l'escrutini de la càmera en un pla detall («Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous», escrivia a *Bonjour cinéma* [1921b, 104]). Només amb aquesta informació ja es veu que a *L'Autre Ciel* el cos té, no només una importància argumental, sinó també eròtica i que aquest fet és capaç d'afegir nous significats als escrits cinematogràfics d'Epstein. És en aquest sentit que es pot dir que «Le tribunal de l'adoration» –conjuntament amb «Evangile de Jean» del qual es parlarà a continuació– és un text clau dins de la seva obra.

L'adoració del cos del cos es realitza de manera fragmentada i l'aïllament de cada element fa que s'hi vegin transmutacions o connexions entre el cos i tot tipus d'elements naturals (motiu que s'ha vist també als seus escrits cinematogràfics). En l'adoració del pit aquest es descriu com:

Ferme édifice, qui bouge pourtant comme une mer, comme une vague gonflée et dégonflée par une brise intérieure, comme un blé sous le vent de la plaine. Murs élastiques, qui sous les coups sonnés par le battant du coeur, tremblent pourtant à petites secousses sèches, comme le plus dur basalte, comme un bouclier de vieille lave tressaillent aux souffles et aux remuements du volcan qui sommeille. (AC, 6)

Com en els fragments cinematogràfics sobre el cos al ralenti, aquest es transmuta en el mar o en un volcà. La llengua també es transforma, mirada en la proximitat del desig:

est-elle la feuille unique, charnue et carnivore, sensitive et préhensive, de la plante la plus vorace, ou une bête sans poil ni écaille, et qui coule son âme savante et bavarde dans la forme, maintenant, d'un oiseau voletant et sonnante dans sa cage, ensuite d'un serpent fin et rapide, puis encore d'un large crapaud rose, paresseux et solennel. (AC, 11-12)

Les dents, que ocupen una llarga secció del capítol, també es veuen sota una altra llum en aquesta adoració. Així la dentadura és una:

sainte-chapelle du style cristallo-animal flamboyant (...). Pure, il n'est pas d'architecture qui puisse rivaliser d'élégance, de force, de poésie, avec ces fleurs d'ivoire, ces lys durs et immobiles, des lances d'émail, dont l'armurier ne répète jamais la dorme, comme il n'y a pas, dans tout le gothique, deux chapiteaux exactement pareils. (AC, 12)

Aquestes citacions mostren com és aquesta adoració del cos, en aquesta intimitat de la proximitat extrema i de l'al·lucinació del desig. El capítol viatja així per tot el cos, observant-lo i experimentant-lo (no només és visual sinó que també es parla d'olors, per exemple) part a part: el pit, les aixelles, les mans, el cabell, els ulls, les orelles, el nas, els llavis, l'alè, la llengua, les dents, els peus, el turmell, el ventre, el melic i acaba, és evident, al fal·lus i a l'anus.

El fal·lus es caracteritza com un monstre arcaic venerat i es descriu detalladament, incloent el semen. El fal·lus representa «la racine organique de l'amour»

Tous les efforts pour civiliser l'amour –le platonisme grec et la chevalerie occidentale– n'aboutirent qu'à des effets de surface, impuissant à modifier la racine organique de l'amour. Dans son animalité inaffaiblie, le sexe est resté invariable. Il est l'essentiel qui n'a pas besoin de joliessees accessoires, le primordial qui manquerait à la dignité de sa fonction, s'il l'entourait de coquetterie. Dieu qui commande, il ne s'abaisse pas aux moyens de sollicitation. Qu'il plaise ou non, il est obéi. Et le vrai mérite d'aimer, s'il y en a un, est d'aimer en connaissant pleinement cette laideur de l'amour, en acceptant que la sublimité de l'aimé englobe ou efface tous les écoeuements de la chair, une telle piété suppose un état de grâce, état second, archaïque; remontée dans l'histoire humaine à l'étage d'une animalité plus pure, qui persiste mieux qu'ailleurs dans l'organisation sexuelle et s'oppose aux idéalisation excessives de la volupté. (AC, 19)

Com es veu, el desig es descriu com un «état second» on no es rebutja res, sinó que es reconeix i s'accepta tot el que s'hi dona –inclosa una suposada «laideur de l'amour»– i que escapa a tota idealització de la voluptuositat (es remarcarà més endavant, però és un text, com es veu, molt allunyat de la sublimació del desig que plantejava a *Ganymède*).

Finalment, el recorregut acaba pròpiament a l'anus que es descriu com la «rose de l'enfer», «l'oeil d'un dragon dormant», que «marque l'extrême frontière» en la qual cal acabar amb «toutes les vergogne apprises». No només parla de l'anus com a part del cos sinó també de la «lave

excrémentielle» que és objecte de «l'interdit le plus sévère» i, afirma Epstein, «a une censure si profondément enracinée, universelle et absolue, il faut bien reconnaître le caractère du sacré» (AC, 20). Els excrements serien «la plus proche réalité du mal. (...) l'autre moitié de Dieu, sa figure inverse, son second principe, celui de contradiction et de dégradation; sa puissance complémentaire, mais non inférieure, de laideur et d'infection» (AC, 21). Els conceptes religiosos i de sagrat apareixen doncs completament transmutats. És al final d'aquest recorregut que escriu la frase que s'ha citat abans de que cal «apprendre à révéler la gauche comme la droite de la divinité, le mal autant que le bien, et à puiser le ravissement là où le vulgaire ne recueille que peur et honte.» L'amor i l'adoració del cos es formulen doncs, al capítol «Le tribunal de l'adoration» de manera radical i buscant també la radicalitat i l'escàndol aparent.

La importància del cos i aquesta aproximació d'observació detallada no es dona només en aquest capítol –per bé que és el capítol més extens i per tant, quantitativament, el més important del llibre– sinó també al text titulat «Evangile de Jean». Text que es podria argumentar que té una importància especial per les ressonàncies personals del seu títol. En aquest text sortien els ciclops d'ull de maragda que, es diu al text, ensenyen que «l'unique savoir est de connaître qu'on ne sait pas» (AC, 23) i ho fan, en part, estudiant el cos humà i els moviments de la vida:

Ce mystère fondamental, après l'avoir fait apparaître dans l'âme, les saints tyrans en recherchent, dans le corps, les racines et les reflets. Habitée par le secret, la chair en porte l'empreinte, en donne mille images, soit qu'elle veuille le dissimuler, soit qu'elle le trahisse naturellement dans les mouvements de sa vie. Ceux-ci sont étudiés, tous, jusqu'aux plus humbles. Par le jeu des cadences normale, accélérée, ralentie, par des grossissements variables, par les découvertes des angles inhabituels, apparaît, dans chaque geste, la continuité des règnes qui se révèlent être quatre, car l'ordre divin se montre comme prolongeant immédiatement la suite indivise du minéral, du végétal et de l'animal humains. Il suffit d'un changement dans les trop coutumières perspectives spatiales et temporelles, pour que s'effacent les frontières qui cloisonnaient faussement la vie. (AC, 23-24)

La relació entre aquests ciclops i el cinema és doncs completament evident, ja que en aquesta frase recull bona part dels elements expressius que li interessien del cinema i també de la seva «intel·ligència». Seguint amb les ressonàncies personals, es podria dir doncs, tot i que no en dubtàvem, que el cinema forma part de l'evangeli de Jean.

El text segueix amb una mena de represa de l'adoració del capítol anterior: «La langue est un reptile. La peau porte des forêts, des savanes, des steppes. L'oeil est un lac gelé (...)» (AC, 24). Aquest cop la transmutació del cos pel desig es desdobra explícitament en una transmutació de valors –sorgida d'escapar de les convencions i de la moral–:

Si vite, si lentement, si grandi, tout est changé, soustrait aux conventions, enrichi de valeurs nouvelles, de vérités innombrables. Ce qui était hideux et honteux, devient, ainsi que dans une première vision, vierge de toute relation sociale, étranger et antérieur à toute morale, pur et beau visage de monstre, tel que Dieu l'a fait, tel que Dieu est. (AC, 24-25)

I el capítol acaba, com «Le tribunal de l'adoration», parlant del fal·lus i els excrements afirmant el caràcter sagrat d'aquests últims –«L'horreur que l'hypocrisie et l'habitude avaient réduite à n'être qu'un sentiment convenable, retrouve son intensité barbare et sa qualité sacrée» (AC, 25) És la transmutació d'allò negat quan apareix sota una altra llum, una de les conclusions d'aquest evangeli.

Si a «Le tribunal de l'adoration» el lligam amb el cinema és una qüestió formal (les descripcions fragmentades del cos i les transmutacions que s'hi veuen recorden a les que explica d'un primer pla o pla detall), a «Évangile de Jean» són directes, tant pels ciclops que representarien la càmera de cinema com per la manera com estudien el cos (accelerat, ralenti, magnificació, etc.). Cinema i desig es trobarien lligats si atenem a aquests dos capítols i els ajuntem amb la resta d'obra d'Epstein. Es podria dir, per tant, que a la transmutació de valors que proclama *L'Autre Ciel* s'hi podria arribar per l'experiència del cinema o per la de l'amor sensual.

La descripció radical i escandalosa del cos de *L'Autre Ciel* troba encara una altra formulació al capítol «Fête-Dieu», on la comunió cristiana es transforma amb una comunió feta amb el «fruit des entrailles» i amb el seu «vin plus sacré», la seva «sang le plus blanc» (AC, 34). El text celebra aquesta comunió afirmant: «Heureux les scandalisées, car ils ont découvert et ils savent: Heureux les téméraire, car ils ont vaincu le vieil interdit des mères: Heureux les affamés, car ils ont dépassé le dégoût et ils seront rassasiés.» *L'Autre Ciel* és, amb la seva adoració de tot allò que sigui del cos, una exaltació del deliri de l'amor eròtic, una crida a saciar la sensualitat i el desig al marge de tot límit, a oblidar-se d'un mateix en la voluptuositat. La paròdia del Pare Nostre que escriu Epstein diu:

Homme-Dieu qui apportes le péché au monde, donne-nous faim de ta chair: Homme-Dieu qui apportes le péché au monde, donne nous soif de ton esprit: Homme-Dieu qui apportes le péché au monde, donne-nous l'abondance des désirs et de leurs satisfaction.

Qu'il sont à plaindre, ceux qui ont des yeux et ne voient pas; ceux qui ont des narines, et ne sentent pas; ceux qui ont une langue, et ne savourent pas. Mais bienheureux l'homme qui contente son désir, et que la réalité du Dieu accompagne et exalte. (AC, 35)

Com es veu amb totes aquestes citacions, *L'Autre Ciel* és un llibre amb un contingut que es vol radical i, en part, escandalós. El cos hi apareix envoltat d'un desig que supera prohibicions culturals i que celebra aquesta superació; que demana «faim de ta chair» i «abondance des désirs et de leurs satisfactions» o, com es veia abans, «notre volupté quotidienne».

Un aspecte secundari al llibre, però que s'ha d'indicar, és com apareix la idea, en dos texts de *L'Autre Ciel*, que els únics pecats «sont des défauts de la chair» (AC, 32). Aquesta fórmula apareix al text «Purification» on parla d'un jardiner de plantes humanes que podria «rétablir l'harmonie troublée par le désordre de quelques cellules» (AC, 32). Aquesta és una idea que sortia a *Ganymède* aplicada a una creació moral dels individus, però que també pot recordar les referències a la reproducció artificial i la «selecció artificial» que això suposa. En el context esotèric de *L'Autre Ciel* aquestes reflexions queden en l'aire i més ambigües que en d'altres texts. Tot i això, és precisament per aquesta relació amb altres texts i per com podien tocar amb discursos com l'eugènica, com s'ha indicat abans, que cal assenyalar la seva presència també aquí.

Per quasi cloure aquesta descripció del llibre cal fer explícit el que ja era evident amb totes les descripcions anteriors; tota referència al cos a *L'Autre Ciel* és una referència al cos masculí (no hi ha referències al sexe femení) i el desig del que parla és un desig entre homes. Aquest és el context del llibre i, per tant, dir que fa una reflexió sobre el cos és incorrecte, si no s'especifica que és un cos explícitament sexual i que exclou el cos femení del contingut del llibre. Això no és un problema en sí mateix (ho seria no indicar-ho en aquest estudi), però no deixa de recordar que, el que aquí és un oblit intencionat, en d'altres texts d'Epstein és misogínia explícita –com s'ha indicat al parlar de *Ganymède*. En tant llibre homoeròtic no es pot deixar de posar en relació amb *Ganymède*. Tots dos texts constitueixen una mena de díptic, on un és un doble de l'altre. On *Ganymède* es vol presentar com una reivindicació d'una ètica, *L'Autre Ciel* es presenta més aviat com la celebració extàtica d'una eròtica. A *Ganymède* el cos es present des del punt de vista fisiològic, però la sensualitat s'ignora o es considera poc important; per exemple afirmant, com s'ha vist, que «aucun produit du

corps humain ou animal, ne méritent indignité, ni honneur et qu'il y a lieu seulement de les tenir pour ce qu'ils sont, sans y ajouter le caractère d'une infamie ou d'une noblesse également arbitraires». Si *Ganymède* suposa una visió apol·línica de l'homosexualitat masculina, es podria dir que *L'Autre Ciel* hi oposa una celebració dionisíaca del desig homosexual. Aquest desig homosexual podria ser una clau per interpretar el vocabulari d'alteritat que es troba present al llarg de *L'Autre Ciel* (per exemple, al títol mateix)³⁷. Es podria entendre que aquesta revelació que té l'iniciat al començar el ritu seria la d'un desig homosexual, entès com un desig altre (i això podria llegir-se retrospectivament en la resta de l'obra d'Epstein, on la revelació és un motiu fonamental). A més, si reprenem la tradició d'escriptura sobre l'homosexualitat que es veia al parlar de *Ganymède*, es pot recordar la idea que Proust representa una visió de l'homosexualitat com un món secret, que s'ha de decodificar o revelar. Eribon (2001, 259) ho explica així:

Proust insiste sin cesar al respecto: todos los gesto, todas la actitudes de una persona, que podrían parecer contradictorios, desconcertantes, cobran sentido y coherencia en cuanto se sabe que esa persona forma parte de la «raza maldita». La personalidad entera de un individuo se reorganiza entonces en torno a ese «secreto» revelado.

Tot i que l'homosexualitat pot ser un dels aspectes d'aquesta revelació, no s'ha d'oblidar que, tot i que no s'hi hagi entrat gaire en aquestes pàgines, hi ha altres qüestions que també apareixen al text com podria ser la qüestió del mal o del dolor (qüestions polèmiques i que es plantegen de manera ambigua). Finalment, en relació al caràcter homoeròtic de *L'Autre Ciel* ens podríem preguntar si el fet que no estigui signat amb pseudònim, al contrari que *Ganymède* que sí ho està, és significatiu d'alguna diferència d'actitud per part d'Epstein o si potser ho és de l'absència d'intencions de publicar-lo en vida; qualsevol d'aquestes interpretacions, però, són només especulacions.

El darrer aspecte que és rellevant destacar de *L'Autre Ciel* en relació al cos i a l'obra d'Epstein és la seva vinculació amb una tradició de pensament que va de Bataille (a qui havia llegit, com denoten les notes de lectura que es conserven dels seus anys de maduresa [EPSTEIN3-B2]) fins a Kristeva, particularment amb el seus treballs sobre la noció d'abjecció. Sobre aquesta idea en Kristeva i en relació al cos, escriuen Elsaesser i Hagener (2015, 149):

37 Els jocs d'alteritat i d'inversió són constants a *L'Autre Ciel*. Per exemple a «Catéchisme» parla de les «riches et vénérables ténèbres de l'enfer que chacun porte en soi comme son trésor, comme sa source, et dont le ciel n'est qu'un faux reflet». O a «L'église dans les nuages» que comença escrivint «Dans l'autre lumière, appareille le navire-église, la cathédrale souterraine et sous-marine, avec ses flèches d'écume et de nuages » (en el que podria ser també una referència cinematogràfica, ja que veure els núvols com a fletxes és una de les descripcions que feia al parlar de l'accelerat).

la noción de «lo abyecto» elaborada por Julia Kristeva, (...) hace referencia a lo que no acepta límites, reglas o posturas fijas y que altera la identidad, el sistema y el orden. Kristeva también incluye aquí las secreciones corporales, como la saliva, la orina, las heces y las lágrimas, que no son ni parte del cuerpo ni están completamente separadas de él (se parecen, entonces, a la piel)

La revolta contra l'ordre barrejada amb les secrecions corporals també es troba a l'inèdit d'Epstein. Una de les figures d'aquesta abjecció, l'excrement, Liebman (1998) la veu ja a les descripcions de l'erupció de l'Etna que en va fer als anys 20. Per a Liebman, aquesta imatge representa un exemple de l'estètica desublimada d'Epstein (que no ascendeix cap a una purificació sinó que descendeix cap a un interior) i es lamenta que mai arribés a fer un «film radicalment transgressif» en aquest sentit –i suggereix que un que ho intenta, *L'Age d'or* de Buñuel, podria incloure un homenatge/paròdia a Epstein amb les seves imatges de lava associades a un lavabo. Si no va fer mai aquesta pel·lícula, *L'Autre Ciel* podria ser la seva consecució en un altre espai de creació com la literatura.

4. La resta d'obra inèdita de maduresa i les relacions amb *Ganymède*, *Contre-pensées* i *L'Autre Ciel*

Com s'ha dit al principi d'aquesta secció, l'obra inèdita de maduresa conservada als arxius de la Cinémathèque française no només consta d'aquests escrits, sinó que n'inclou altres, a més de notes per a projectes no realitzats i un conjunt ampli de notes de lectura. No s'explicarà aquesta obra inèdita de la mateixa manera que s'ha fet amb les anteriors, perquè no són tan essencials per a la perspectiva que aquí s'adopta. *Ganymède*, *Contre-pensées* i *L'Autre Ciel* són les obres inèdites més importants atenent a la seva extensió, en els dos primers casos, i a la seva tematització del cos i l'organisme, en el darrer cas. L'aproximació a la resta d'obra inèdita es farà en aquest apartat indicant sobretot quines relacions estableix amb les temàtiques ja tractades.

La santé du Diable (EPSTEIN285-B88) és un escrit inèdit d'un 45 folis mecanografiats que pot semblar més una obra inacabada que en el cas dels altres inèdits. És un escrit que reflexiona sobre la figura del diable i això i el seu títol porten a pensar en el llibre publicat *Le cinéma du Diable* (1947), text amb el que forma una mena de díptic i amb el que comparteix alguns fragments, com es veurà. Si en aquell el diable representa eminentment la mobilitat contra el quietisme de Déu i també és la figura tutelar que ens dóna la tecnologia, aquí la imatge del diable es completa amb altres caràcters que inclouen també el mal o els desigs del cos. El text està dividit en cinc capítols, els títols dels quals ens donen una idea del seu plantejament: «La santé du Diable», «La charité du Diable», «La psychose du péché originel», «La foi, entre le diable et dieu» i «L'honneur du suicide».

La temàtica religiosa esotèrica de *L'Autre Ciel* es reprèn aquí en forma d'assaig. Parlant de la narració del pecat original a la *Gènesi*, Epstein afirma que el relat és més ambivalent que el que s'assumeix habitualment; que és, de fet, una crida al coneixement de la totalitat de la vida:

il faut entendre le mot connaissance dans son sens plus complet, lequel implique l'acceptation de la chose connue. Ainsi, le Tentateur invitait à comprendre, à goûter le mal comme le bien, à souscrire à tous deux, à ne rien refuser de la vie, à user de celle-ci dans la plus consciente plénitude de la personne humaine tout entière. Et c'est, d'autre part, entièrement fausser cet enseignement diabolique, que de n'en reproduire jamais qu'une moitié et de soutenir qu'il prêchait le mal seul. Contre ce mensonge de propagande, constatons que le Diable n'a marqué aucune préférence pour le mal par rapport au bien; qu'il a voulu et, somme toute, réussi à doter l'homme de la faculté d'accomplir et d'aimer le mal

comme le bien parce que l'un et l'autre sont ensemble nécessaires à la réalité fonctionnelle d'un être.

Vivre pleinement la vie, telle est, brève mais déjà complète, dans ce raccourci de la Genèse, la grande leçon démoniaque, qui se perpétuera, à travers les âges, sous mille formes diverses. (SdD, 13)

Les figures de l'estatisme i la mobilitat són importants al llarg de l'obra d'Epstein. S'ha vist amb la reivindicació de la fotogènia, amb la crítica de *Le cinéma du Diable* i també, per exemple, amb la visió de la parella i l'evolució vital que conté *Ganymède*. En aquest inèdit es reprenen aquest dualitat en les figures de Déu –«le conservateur, le gardien de l'ordre établi, l'agent d'un pouvoir qui se prétend absolu», « le Souverain Juge, l'Eternel Vieillard»– i el Diable –«le novateur, le révolutionnaire, le libertaire» (SdD, 12-13). En la salut del Diable (que es descriu com «l'Esprit Malin, (...) l'Autre (l'autre Dieu)» [SdD, 6], és a dir amb les figures d'alteritat que ja hem vist), hi inclou explícitament aspectes o metàfores corporals: «Le Tentateur plaide au nom du mouvement perpétuel de la nature qui toujours exige autre chose et plus que ce qu'elle a; au nom de la faim, de la soif, du désir, du déséquilibre moteur des phénomènes, de l'instabilité et de l'impulsion de tout ce qui devient» (SdD, 14). Més endavant en el text parla de San Agustí i el dualisme cos-ànima que instaura. En aquesta dualitat el Diable està de la part del cos i el seu gaudi (aquest fragment comparteix algunes frases amb *Le cinéma du Diable* [(1947) 1974-75, 341], però aquí es remarquen més els aspectes corporals):

dans la petite dualité humaine: corps-âme, la chair formait un territoire diabolique (...) De là, l'horreur des jouissances charnelles (...).

C'est de cette aberration asiatique de l'indignité des sens par rapport à la pensée -qui aboutissait à un masochisme avant la lettre: volupté de la privation, passion de la souffrance- que le manichéen Augustin surchargea le christianisme, auquel il apportait sa retentissante et imparfaite conversion. Désormais, le Diable fut partout: dans le confort d'une habitation, dans la suffisance d'une nourriture, dans la beauté d'un paysage, dans l'agrément d'une compagnie et, évidemment surtout, dans le jeune grâce d'un corps aimable. Le rhéteur africain énumérait complaisamment tous les crimes dont le Diable s'était rendu coupable vis à vis de l'humanité, pour lui avoir découvert la concupiscence, la gourmandise, la curiosité, la paresse, la gaieté, etc., etc. Si, grâce à l'étrange faculté de penser à l'envers, que possède l'esprit humain, des dénaturés on pu s'enthousiasmer de tels contresens, beaucoup cependant n'y ont souscrit que superficiellement et n'ont pu s'empêcher de se sentir plus profondément

obligés à de la reconnaissance pour le maudit qui avait doté la vie de tout ce par quoi elle valait d'être vécue. (SdD, 14-15)

Aquestes qüestions apareixen amb més o menys desenvolupament al text,³⁸ però sobretot són important aquí per com reprenen les qüestions del plaer carnal i del coneixement del mal que apareixien a *L'Autre Ciel*, de manera no esotèrica o extàtica sinó en un desenvolupament assagístic.

Un aspecte important de *La santé du Diable*, que es pot destacar també, és com apareix la qüestió del suïcidi com un acte exclusivament humà, en tant que acció contra l'instint vital. Aquesta idea ja havia sortit a *Ganymède*, on allò contra-natura i artificios era molt important. Aquí torna a sortir en els mateixos termes, així com algunes referències al malthusianisme. Aquestes no només es refereixen a un control de natalitat, sinó també parlen d'una certa selecció en la natalitat. Aquest és també un tema que va sortint en diferents dels inèdits d'Epstein. La referència o metàfora dels jardiniers (que també es troben a *Ganymède* i a *L'Autre Ciel*) són explícites d'una selecció humana (a *La santé du Diable* escriu que amb ells «l'homme comprit qu'il était sans doute capable aussi de remédier au désordre de sa propre procréation» [SdD, 39]), una idea que casa amb un elitisme manifest en Epstein però que té llastimosos ressonàncies en la història de l'Europa del s. XX. Aquest seria un aspecte que caldria estudiar a fons, per intentar interpretar millor la seva presència en l'obra d'Epstein.

L'altre escrit inèdit que es considera és un conjunt de texts sense títol que els agrupi (i alguns sense títol individual) però que tenen una temàtica o motiu comú: les dents. Per aquest motiu s'ha decidit en aquesta tesi referir-s'hi com *Écrits sur les dents* (EPSTEIN226-B58). Aquest és un motiu aparentment estrany però que ha interessat a Epstein al llarg de la seva vida. De fet, el document mecanografiat de *Ganymède* diu que l'autor està treballant en tres projectes més sent un d'ells: *Lecture de 32 signes humains (Essais sur le symbolisme et le fétichisme dentaires)*. Els texts conservats podrien ser aquest projecte o una evolució posterior.

38 Per exemple al capítol quatre explica diferents atacs contra la marginació del Diable i el seu món que acaben en Baudelaire i Nietzsche, dels quals escriu:

Ce spleen fut le germe du cynisme qu'illustrèrent Baudelaire et Nietzsche: il y aurait une ridicule lâcheté à nous vouloir autres et meilleurs que nous sommes; puisque Dieu nous a faits pécheurs, c'est aussi un de nos devoirs d'état, que de pécher; puisque le Diable sait nous rendre tolérables, voire attrayants, jusqu'aux plus répugnants aspects de notre condition, ayons l'honnêteté d'en rendre grâce à ce magicien et usons de ses bienveillants maléfices! Ainsi, l'homme, en s'acceptant entièrement tel qu'il se croyait être, en découvrant l'orgueil des vices, surmontait le complexe chrétien d'infériorité, guérissait de la psychose d'indignité, retrouvait un équilibre moral, dans lequel il pouvait exercer la plénitude de ses facultés vitales. (SdD, 31-32)

Que Epstein tingués la intenció d'escriure sobre aquest motiu redunda en un dels aspectes que s'han destacat al llarg de la tesi: la importància i l'atenció al cos humà que arriba en aquests texts a un dels seus elements en concret. Una primera proposta del llibre podria ser que no hi ha aspecte sense interès en l'organisme o temàtica massa humil. De fet al primer text titulat «Le jeune Socrate» –en aquest cas l'ordre però no sembla significatiu, ni es pot considerar triat o definitiu, ja que no està numerat, ni tampoc l'encadenat dels texts sembla respondre a una estructura clara– és un diàleg on Sòcrates pregunta a Parmènides si hi ha una idea «pour chacun des simples objets visibles, comme une pierre ou un cheveu, une épine ou une dent» i davant del dubte que Sòcrates expressa de si dir que sí seria una dir una bestiesa, Parmènides respon: «C'est que tu est encore jeune, Socrate -dit alors le vieillard- et la philosophie ne t'a pas saisi tout entier, comme elle le fera lorsque tu ne mépriseras plus aucune des choses».³⁹ No menystenir res, ni menystenir res del cos, era un dels motius de *L'Autre Ciel* i descobrir esperit i ànima en tot una de les lliçons del cinema.

L'interès per les dents es pot comprendre en l'obra d'Epstein de diverses maneres. Una és aquesta idea de no menystenir res per petit o humil. Una altra es relaciona amb la fascinació d'Epstein per desdibuixar les barreres entre regnes de la natura. Aquella fascinació que expressava en el ralenti i l'accelerat que trencava les barreres entre animal, vegetal o mineral; la troba, en certa manera i sense observacions diferides, en les dents:

La dent est l'un des organes dont l'aspect accumule le plus de ressemblances, de liaisons entre ce qui est minéral, végétal et animal; inorganique et organique. Ainsi, d'abord, sa racine cachée se trouve modelée comme la partie souterraine des plantes, et, par exemple, de cette plante qu'on a longtemps cru magique: la mandragore. (ED-sense títol)

Cristal vivant, à la pureté minéralogique de ses formes, la dent allie l'innocente délicatesse de la fleur, l'intensité cruelle de l'existence animale et la vénusté suprême, qui, au regard de l'homme, ne peut venir que de l'humain. Erodé par les saintes nourritures et la souffle de l'esprit, baigné, délavé par la salive aux bulles légères, aiguisé, lissé par le frottement de ses surfaces les unes aux autres, le paysage d'ivoire dresse ses à-pic scintillants, incline ses molles pentes creusées de vallonnements, comme le modelé d'une planète nacrée, vivante mais déserte, lumineuse de l'orient des jeunes perles.(ED, «L'echo de Pythagore»)

39 De nou aquest inèdit no està paginat, per aquest motiu no es pot indicar número de pàgina de les citacions, sinó només donar el títol del text concret com a referència.

Un altre motiu repetit en la seva obra que troba també en les dents és l'interès pels aspectes ocults o, com es titula un dels texts dels *Écrits sur les Dents*, «L'envers des choses». Al text «Oculca redolens» parla de les arrels de les dents –que en la citació anterior destacava com metafòrics elements vegetals. En aquest text evoca la sorpresa que li va causar en la infància descobrir aquesta part amagada de les dents, que eren objecte de culte per a ell. Aquest motiu li serveix per desencadenar un dels seus salts d'escriptura i tornar a escriure sobre el relativisme respecte el coneixement del món, tema present tant als seus escrits sobre cinema com als inèdits:

La découverte des racine dentaires, comme celle de la confusion cosmique prévient d'un monstre. Il n'habite pas les fables, mais une réalité que l'imagination ne peut suivre. Dans l'éclair d'un étonnement, nous devinons l'informe source des formes, le discordant tumulte où nous n'entendons que symphonie; l'impercevable, l'inintelligible matière première de nos sensation et de nos idées; l'horreur et l'anarchie, dont nous faisons ordre et beauté; ce puissant dessous des choses, devant lequel tremble même le pragmatisme d'un Pasteur; ce monde, comme le voulait Bacon, privé des fantômes de notre esprit; cette Substance-Dieu elle-même, au-delà de ses attributs et de ses modes humains, que vénérât Baruch Spinoza. (ED, «Oculca redolens»)

L'altre aspecte amagat de les dents seria la seva altra cara, la que no es visible en el somriure. Comparant-ho amb la cara oculta de la lluna, a Epstein li serveix com metàfora de la necessitat de veure més enllà del hàbits, d'intentar conèixer i acceptar tot el que es pugui:

Cependant, de même qu'une beauté grandiose apparaît per à peu au voyageur dans un panorama sauvage de rocs monstrueux, écroulés, que rangent les lichens, ainsi une splendeur brutale se découvre dans l'ivoire tourmenté et gonflé de cuspides, bronzé de tartre. Qui n'admet pas aussi les horreurs de la guerre, n'est pas guerrier. Qui choisit, n'admire pas tout à fait. Qui ignore l'abside et la crypte, ne connaît pas la cathédrale. Qui n'a pas fait le tour de la montagne, n'en sait pas l'étrange volume. Il faut apprendre le dur, le difficile envers des choses; il faut l'aimer. C'est la marque de l'initié. (ED, «L'envers des choses»)

La referència a «l'iniciat» porta a pensar en *L'Autre Ciel*, però no és només això sinó que ja la idea d'estimar el dur i difícil anvers de les coses ens porta a aquest text o a *La Santé du Diable*; a aquella idea d'acceptar la totalitat d'experiències.

De fet, les dents constitueixen un exemple d'això per a Epstein, en tant en les seves funcions es barregen conceptes diversos que constitueixen «l'âme de la dent, sa réalité symbolique, son poids de bien et de mal.» [sense títol, sense numerar] Al text «Solaires et herculéens» reflexiona sobre l'aparició de les dents en els infants i com això suposa la separació del pit matern com aliment. Si en aquest estat previ «manger et aimer se confondent dans la même caresse», les dents suposen la pèrdua d'aquest «comble de satisfaction, qui ne sera jamais retrouvé; que l'amour cherchera, toujours et en vain, à réaliser à nouveau.» El dolor que nota l'infant pel creixement de les dents suposa també, segons escriu, un dels primers «contact avec le mystère du mal physique»:

Mais les dents qui introduisent la douleur, apportent en compensation la joie des conquêtes dont elles sont un instrument avant d'être un symbole. Débutant dans la lutte pour la vie, l'enfant apprend maintenant à apaiser sa faim non plus dans des baisers mais par des morsures. (...)

C'est pourquoi aussi la denture est légitimement devenue l'attribut des héros solaires, le symbole de la force conquérante, du désir victorieux, de l'amour vivifiant et destructeur. (ED, «Solaires et herculéens»)

Aquestes barreges entre aliment i dolor, porten a Epstein a reflexionar també sobre el desig i com s'hi pot amagar, o pot constituir el seu anvers, un aspecte de dolor físic:

Ainsi, entre l'instinct de maintenir la vie et celui de la détruire ailleurs pour la conserver en soi, entre l'amour et la haine, entre la tendresse et la cruauté, s'établissent des liens profonds, étroits et durables. (...)

Et, quelle que soit la sévérité, avec laquelle l'amour puisse alors vouloir s'épurer, interdire et rejeter sa vieille auxiliaire, sa suivante obstinée, la fureur sanguinaire, il réussit rarement à se réaliser vierge de tout sadisme atavique. Les dents qui se rappellent avoir autrefois déchiré toutes les proies, s'étonnent et s'agacent de ces nouveaux baisers où la morsure est défendue. Elles restent les instruments de l'appétit primitif, les agents toujours vivants de la morale prédatrice maintenant condamnée, les services des rites sanglants, qui ne se savaient pas criminels. Leur beauté fait scandale parce qu'elle emprunte à l'horreur de cette barbarie originelle. Les dents –disent les psychanalystes– sont des symboles érotiques négatifs, évocateurs du vieil amour anthropophage, du désir meurtrier. Dangereux emblèmes d'une profonde puissance mal vaincue, de la passion de posséder, uniquement et totalement, par la mort; de transmuter la souffrance en plaisir; de connaître le suprême bien dans le plus grand

mal. (ED, «sense títol»)

Hi hauria altres aspectes a destacar d'aquest inèdit –com per exemple una petita història de la representació de les dents en les imatges que destaca com és només al s. XX, amb el cinema i la publicitat, quan es torna massiva– però aquests aspectes que s'han explicat breument són els més importants en relació als altres escrits.

Del material inèdit no cinematogràfic conservat a l'arxiu, es deixa de banda l'altre text acabat que es podria considerar: *Impressions d'enfance et adolescence* (EPSTEIN226-B58). És un text de caràcter literari i experimental (com una mena de llarg poema o de records formulats amb frases quasi autònomes) que sembla tenir un caràcter de memòries personals. Aquestes característiques el fan més difícil de tractar unitàriament i, amb la lectura que se n'ha pogut fer a l'arxiu de la Cinémathèque, no s'han identificat aspectes importants per relacionar amb l'altra obra inèdita.

Com s'ha dit abans, el material conservat a l'arxiu també consta de notes per a projectes, són anotacions que inclouen principalment citacions d'altres autors acompanyades de reflexions escrites per Epstein. Un d'aquests conjunts de notes les va realitzar sota el títol de *Eros mâle et céleste* (EPSTEIN3-B2) i podrien ser notes preparatòries per a *Ganymède* (o per a un nou projecte d'escriptura sobre aquest tema). Aquestes notes estan agrupades sota diferents subtítols que poden fer pensar en capítols d'un llibre. Molts d'aquests es corresponen a capítols o temes de *Ganymède*; per exemple, les notes de «Mariage» contenen reflexions semblants a les que es fan sobre les parelles masculines homosexuals en aquell inèdit. En alguns casos, molt menors que els anteriors, hi ha temes no inclosos a *Ganymède*. És el cas, per exemple, de les notes «Titres de Noblesse: Les Grands» que evoca diferents figures històriques relacionades amb l'homosexualitat masculina (Plató, Oscar Wilde, Montaigne i La Boëtie, Shakespeare, Cocteau i Raidguet, etc.). També hi ha algunes notes que poden evocar *L'Autre Ciel*; serien les notes agrupades amb el títol de «L'amour qui n'ose pas dire son nom». En elles, per exemple, es poden llegir citacions diverses com:

Il n'y a qu'un temple humain dans le monde et c'est le corps humain. Rien n'est plus sacré que cette haute forme. S'incliner devant des êtres humains, c'est rendre hommage à cette révélation dans la chair. On touche au ciel quand on touche le corps humain.

Novalis

Tous les corps ressusciteront parce qu'ils son beaux

Saint-Agustin

Il n'existe pas de morale du coeur.

Jean Desbordes

Dieu exige tous vos scandales

Jean Desbordes

Les citacions mostren el lligam de l'adoració i divinització del cos a *L'Autre Ciel* amb obres com les de Novalis (la citació pertany als *Hymnen An Die Nacht* [Himnes a la nit] de 1800); amb una figura com Sant Agustí, que llegeix aquí a contrapèl de la lectura de separació entre cos i esperit que criticava a *La Santé du Diable*; o amb Jean Desbordes, escriptor de qui el llibre que cita Epstein –*J'adore* de 1928– constitueix una de les obres importants de la tradició literària homoeròtica francesa.⁴⁰

Igual que aquestes notes que semblen relacionades o preparatòries per a *Ganymède* (i algunes aplicades també *L'Autre Ciel*), es conserven unes notes per a un projecte que no va arribar a escriure. El projecte es conserva a l'arxiu com a «Do: plan ancien» (EPSTEIN2-B1); fent referència el «Do» a «Douleur» i dins de les notes es pot trobar un títol de treball per al projecte «La douleur et l'amour». Aquest no és només un aspecte que toca a fragments del inèdits –com s'acaba de veure amb les dents, però que també era present a *L'Autre Ciel*– sinó que també a Alfred Kléber, el pseudònim que va utilitzar per a *Ganymède*, li atribuïa estar treballant en un projecte titulat *Amori et dolori sacrum (Essais sur l'érotique doloriste)*.⁴¹ La presència d'aquest projecte afegeix encara una capa més a la importància del dolor com a concepte per a Epstein i a les seves possibles relacions amb el plaer i el desig.

De la mateixa manera que passa amb el projecte *Eros mâle et céleste* es pot extreure un índex de treball de les notes conservades. Aquest seria el següent: 1) L'empire du mal (en part sobre la separació entre el bé i el mal com a categories maniqueïstes), 2) Le règne de la douleur (sobre dolor

40 Hi ha un altre document amb notes (però d'un format diferent de les notes de lectura) que es poden relacionar amb *L'Autre Ciel*. Es tracta del document conservat a EPSTEIN110-B26.

41 «Amori et dolori sacrum» és una expressió amb diverses referències possibles. És una frase esculpida a una coneguda església renaixentista de Milà –Santa Maria della Passione–, és també, via aquesta referència de fet, el títol d'un llibre de l'escriptor francès Maurice Barrès (conegut per les seves posicions de dretes) i també una frase que es trobava a l'edifici que acollia l'Institut für Sexualwissenschaft de Magnus Hirschfeld, que és una figura important en el moviment homosexual a Alemanya (Tamagne 2006, 63).

moral i físic i sobre fisiologia i psicologia), 3) La douleur et le mal dans la sexualité moyenne («Normale») (sobre el desig i el dolor), 4) Le dolorisme en esthétique (sobre l'art i el dolor), 5) Sexualités a dominante doloriste (sobre la història del sadisme i el masoquisme), 6) Dolorisme et amour (sobre el sadisme), 7) Sadisme. La possession par la douleur (sobre el sadisme, també), 8) La merde i, sense numerar però inclòs al final d'aquestes notes: Sadisme et amour.⁴² Sense entrar en les notes conservades, que requeririen d'un estudi més llarg del que aquí se'n fa, l'índex ens mostra com hi ha relacions entre aquest projecte i *La Santé du Diable* (per les referències a la separació entre el bé i el mal des d'una visió maniqueïsta), i per tant amb *Le cinéma du Diable*, i també amb *L'Autre Ciel*, no només per la relació entre desig i dolor que es formula de vegades, sinó també pel darrer capítol del projecte dedicat als excrements.

Finalment, a més d'aquests inèdits i les notes per a projectes, l'arxiu Epstein conserva nombroses notes de lectura. Són anotacions i citacions que Epstein realitzava i guardava de les seves lectures de temes diversos⁴³ i que s'han datat com a corresponents al final de la seva vida. Aquestes notes han estat objecte d'un estudi detallat per part de Chiara Tognolotti, que li ha dedicat la seva tesi doctoral (Tognolotti 2003), de la qual se n'han derivat articles (Tognolotti 2005 i 2016). Si en la teoria dels anys 20, hi havia aquell document bibliogràfic que ens permetia comprendre millor el

42 L'índex desenvolupat, incloent subtítols, és el següent:

1. L'empire du mal. a. Depuis Mani, l'homme divise catégoriquement tout en bien et en mal. Mais le mal ne se sépare pas du bien. b. L'homme fait du bien son idéal. Mais ce peut être une erreur. c. Et ce que l'homme estime bon, est peut-être mauvais. Le bien n'est qu'un aspect du mal, bien plus souvent encore que le mal n'est un aspect du bien. C'est à dire que la création approche plus du mal absolu que du bien absolu. d. L'homme est moins capable de bien que de mal, de bonheur que de malheur. e. Elévation du malheur.
2. Le regne de la douleur. a. Toujours manichéen l'homme distingue douleur morale et douleur physique. Mais tout cela se tient. Et la prépondérance immédiate est au physique. b. L'élément douleur. L'a-t-on isolé? c. Nécessité physiologique de la douleur, de la maladie et de la mort. d. Nécessité psychologique de la douleur.
3. La douleur et le mal dans la sexualité («normale»). a. Le désir douloureux. Le désir répugnant. b. La jouissance cruelle. c. Y a-t-il une évolution de l'amour vers un plus grand sadisme psychologique?
4. Le dolorisme en esthétique. a. le dolorisme est un facteur important de l'art. C'est que l'oeuvre d'art est de l'amour: elle est produite par l'amour et elle produit une sorte d'amour. b) Art directement doloriste ou indirectement doloriste
5. Sexualités à dominante doloriste. a. Historique des principales manifestations du sadisme et du masochisme. La personnalité du marquis de Sade. b. Historique des connaissances physio-psychologiques sur le sadisme (et le masochisme). c. Immoralité du dolorisme?
6. Dolorisme et amour. a. Sadisme, un amour qui ne demande pas à être partagé. b. sadisme, un amour qui n'admet pas de partager. c. Sadisme et amour idéal.
7. Sadisme, la possession par la douleur.
8. La merde.
9. Sadisme et amour

43 Marie Epstein ho explicava així a Pierre Leprohon (1963, 63)

Il lisait énormément et toujours en prenant des notes: «Je en sais pas lire autrement qu'un crayon en main», disait-il. Il a laissé un volume de notes de lectures sur les sujets les plus divers, dans lesquelles il prenait souvent à partie, en termes violents, l'auteur avec lequel il se trouvait en désaccord.

marc del qual partia Epstein; les notes de lectura del final de la seva vida permeten realitzar aquest marc de manera molt més àmplia i detallada i no només per a una única obra sinó per al seu pensament en conjunt (com demostra la tesi de Tognolotti). El conjunt de les notes de lectura d'Epstein és molt extens (ocupen 11 de les 99 capses de l'arxiu) i denota uns interessos amplis. Dins d'aquestes notes, tal i com es conserven al *fonds Epstein*, és on es troben les anotacions relatives als projectes d'*Eros mâle et céleste* i de *La douleur et l'amour*.⁴⁴ Segons Tognolotti (2003, 25) un conjunt de notes que porten l'anotació CS podrien referir-se també a un projecte no portat a terme amb el títol de treball de *Cine Sacré*. Deixant de banda aquestes, la majoria de notes de lectura són això, anotacions fetes a partir de lectures. Les notes porten el títol del llibre que s'està anotant i, en alguns casos, s'ajunten segons temes. Una llista completa dels llibres anotats es troba a la tesi de Tognolotti però s'indican alguns noms i alguns temes per veure'n l'amplitud. Com a noms es troben, entre molts d'altres: G. Bataille,⁴⁵ G. Bachelard,⁴⁶ E. Cioran, G. W. F. Hegel, M. Eliade, M. De Sade, S. Weil, H. Poincaré o L. Broglie. Com a temes que agrupen diferents notes de llibres es troben: Science, Atome, Physique, Physique Biologie, Mathématiques, Physique-Psychologique, Esthétique, Religions-Magie, Littérature, Sociologie (origines), Histoire, Civilisation antique-Préhistoire i Géographie. Les anotacions d'Epstein es poden referir tant a obres especialitzades com a llibres de divulgació, com els de la col·lecció «Que sais-je».

En relació als temes que més s'han investigat aquí, es pot indicar la presència de diferents lectures de temes de fisiologia (que s'inclouen dins el tema «Physique-Psychologique»). Epstein llegeix, per exemple, l'obra de Cabanis, de qui n'anota, entre d'altres, la fórmula ja citada «la pensée, sécrétion du cerveau» (reproduït a Tognolotti 2003, 337). També llegeix diverses obres de divulgació de Paul Chauchard (*La chimie du cerveau*, *Messages de nos sens*, *Physiologie de la conscience* o *La douleur*). D'aquests llibres en fa anotacions que vinculen el cinema i el somni com a processos de desintoxicació o com un estupefaent (les frases incloses entre dos parèntesi (()) són idees pròpies d'Epstein sobre el contingut que ha resumit):

Cause du sommeil: véritable intoxication du cerveau, accumulation de déchets, épuisement des réserves (lésions des neurones) = production d'une hypnotoxine qui peut communiquer

44 Les notes referents a *Eros mâle et céleste* potser es troben aquí per una qüestió d'organització de l'arxiu. Si no és el cas i són contemporànies de la resta de notes (que Tognolotti [2003, 24] data entre 1947 i 1953), aleshores no es tractaria de notes preparatòries per a *Ganymède* (si la datació de l'arxiu és correcta, aquest és de la dècada de 1930) sinó de notes per a un altre projecte sobre aquesta temàtica.

45 És evident que un llibre com *L'Autre Ciel* es pot relacionar amb les idees de l'obra de Bataille. Les notes de lectura podrien servir per insistir en aquesta relació.

46 Éric Thouvenel (2010) ha dedicat un estudi a les relacions entre el pensament d'Epstein i Bachelard agafant com a punt de partida aquestes notes de lectura.

le sommeil à un autre sujet. Théorie toxique du sommeil. Sommeil toxique et aussi sommeil prétoxique: nous dormons pour éviter l'intoxication cérébrale ((Nous allons au ciné pour éviter l'intoxication rationnelle)). (reproduit a Tognolotti 2003, 358)

D'autres dépresseurs ont été cherchés parce qu'ils diminuaient la conscience et permettaient de vivre dans une heureuse rêverie» ((Ciné)). [...] Ciné = nouvelle forme du rêve. Ciné = stupéfiant. (reproduit a Tognolotti 2003, 358)

Aquestes idees poden ser interessants per atenuar una mica la comprensió que es feia abans del somni com un model diferent de la fatiga. No obstant, són idees que no es troben així als escrits cinematogràfics; sinó que s'hauria de recórrer a aquestes notes per establir la connexió.

Entre les notes de lectura es poden trobar moltes altres vinculades als camps de la fisiologia, la psicologia o l'estudi de la consciència, alguns també de la col·lecció «Que sais-je» –Gaston Viaud *L'intelligence*, Jean Delay *Psycho Physiologie* o René Binois *Psychologie appliquée*– o *A la rencontre de l'homme* del Dr. A Larivière publicat a Gallimard. En un dels seus articles sobre aquestes notes, Tognolotti (2016, 68-69) indica la relació d'aquestes anotacions amb els primers escrits d'Epstein i amb algunes idees constants a la seva obra:

Quand Epstein, dans les années 1920, était en train d'élaborer l'idée de lyrosophie, il avait été inspiré par les travaux du psychologue italien Angelo Mosso et par ceux d'Edward Abramowski. Dans les années 1940 il se réfère aux études de Paul Chauchard et surtout au travail du philosophe du XVIIIe siècle Pierre Jean Georges Cabanis. Les principes de la physiologie attirent Epstein surtout à cause de la connexion qu'ils établissent entre les dimensions spirituelle et organique, et en particulier à cause de la réduction opérée par la physiologie qui ramène tous les phénomènes spirituels et transcendants à une réaction purement physique. (...) Epstein cite Cabanis quand il affirme que chaque idée et émotion naît dans la sensation : « Sans la sensibilité, nous n'aurions aucun moyen d'apercevoir notre propre existence... nous n'existerions pas. Du moment que nous sentons, nous sommes ((c'est bien plus vrai que Descartes!)). » (...)

Grâce aux possibilités de connaissance offertes par la physiologie, Epstein cherche à réduire chaque manifestation de l'esprit (idées, émotions, pensées...) du plan « moral » au plan « physique », de manière à ce que chaque expérience qui, traditionnellement, était décrite comme un phénomène spirituel et transcendant semble maintenant pouvoir être expliquée en termes

scientifiques, en tant que réaction purement organique. Encore une fois, il cherche dans ses lectures les racines d'une idée à laquelle il avait déjà réfléchi et qu'il développe maintenant en suivant les traces d'une pensée anti-rationaliste ainsi qu'anti-spiritualiste, qui lui permet de voir le film comme un instrument de connaissance nouveau, qui peut se priver des outils de connaissance – décrits par lui comme vieilliss et en fin de compte inutiles – tels que la raison et la logique

Recurrent les cartolines de les notes de lectura es troben molts títols que es poden vincular als diversos temes que els inèdits mostren com importants, a més de la fisiologia. Hi ha estudis sobre medicina com per exemple *Histoire de la medecine* d'A. Castiglioni de la que anota «((cette Histoire de la Médecine, c'est plutôt l'Histoire de l'Assassinat, de l'Empoisonnement, etc. considérés comme science et charité))» (EPSTEIN5-B4) (i també es troben anotacions d'aquest tema, a la mateixa capsula de l'arxiu, a unes cartolines amb el títol de «Médecine: divers» dins la secció «Physique Biologie II»). Epstein també llegeix i anota estudis de sexualitat com: *Caractères sexuels secondaires* (1894) d'Havelock Ellis, *Rapport sur le comportement sexuel* (1948) d'Alfred Kinsey o *Psychologie des rapports sexuels* (1945) de Théodor Reik.⁴⁷ Aquests lectures, que suposen en part una continuació dels estudis de *Ganymède*, es troben també sota l'agrupament temàtic de «Physique–Psychologique». La vinculació amb *Ganymède* també es podria rastrejar en anotacions sobre la procreació artificial com les que es troben sota el títol de «Critique» (EPSTEIN3–B02) o amb un altre llibre de la sèrie «Que sais-je» com *Automates et automatismes* de Pierre Devaux (del qual potser en va treure alguns dels exemples històrics d'autòmats que sortien al text «Fables» de *Contre–Pensées*).

Les notes de lectura suposen un document molt interessant per estudiar el darrer Epstein. La tesi de Tognolotti les situava en el context de la seva obra sobre cinema. Amb el coneixement de l'obra inèdita, se'n podria fer una nova investigació que les situés en aquesta altra perspectiva. No es aquí, però, el lloc on fer-ho. Sí que calia indicar la seva existència i com en elles es troben aspectes que es trobaven també a la seva obra inèdita i que vénen ja de les teories dels anys 20.

47 Aquests autors són canònics en els estudis de la sexualitat i l'homosexualitat. Sobre Havelock Ellis es pot consultar el llibre de Greenberg (1990).

5. L'obra de maduresa i la incorporació dels inèdits

Com s'ha vist en aquest recorregut, l'obra de maduresa d'Epstein és més polièdrica del que es pensava. Els inèdits constitueixen una peça nova que no es sabia que existia i que canvia la imatge que en se'n tenia. Fins ara només coneixíem una cara que és la dels escrits sobre cinema que s'ha vist al capítol anterior. Com s'ha vist abans, els escrits cinematogràfics es desenvolupaven en forma en llibres argumentatius i amb un caràcter més abstracte que als escrits cinematogràfics dels anys 20. Aquest canvi de to no s'havia d'entendre com un canvi a tots els nivells, ja que si ateníem a l'argument que desenvolupen aquests llibres hi ha una continuïtat de les idees de base dels primers escrits. Es tractava de que ara les idees estan desenvolupades més sistemàticament i amb altres models de referència. Un exemple significatiu d'això últim era la importància de la física contemporània que es pot dir que substitueix a la importància de la psicofisiologia dels primers escrits. Ens trobàvem per tant amb una continuïtat dels arguments però una variació dels motius. Entre els motius que variaven hi havia, com s'ha vist al capítol anterior, una pèrdua de centralitat dels conceptes més orgànics de la primera teoria: la fatiga, els efectes físics del cinema, la sensualitat, etc. Per tant, atenent a l'obra publicada el dibuix que es pot fer d'aquests motius a la seva obra és el d'una importància primera que es perdria o s'atenuaria en els anys de maduresa.

La incorporació de l'obra inèdita canvia totalment aquest recorregut. Com s'ha vist en aquest capítol aquests inèdits reprenen molts dels motius de la primera teoria com són les referències a la fisiologia, la medicina o la sensualitat. Això mostra que aquests marcs mentals no es perden per a Epstein sinó que estan presents al llarg de tota la seva vida. Als anys 40 pot seguir parlant de com els estats mentals són derivats d'estats orgànics, per exemple, o continuar atacant la patologització de comportaments o estats. Els inèdits aporten també nous temes on apareixen aquests motius; és el cas de l'homosexualitat, per exemple, que dona un cas concret de patologització i els seus perills que pot servir per rellegir la importància d'aquestes idees en Epstein (no només a nivell biogràfic, sinó com un exemple aplicat de la discussió entre salut i malaltia que no sortia abans). En el cas de la sensualitat es podria dir que és en aquesta obra inèdita on aquest motiu s'expressa de manera més directa. Així *L'Autre Ciel* i en particular el capítol «Le tribunal de l'adoration» és un text fonamental per aquest motiu en Epstein i un que permet veure millor i afirmar la seva presència en els textos anteriors. És a dir, si als texts dels anys 20 es percep una sensualitat en les descripcions dels primers plans, a l'incloure *L'Autre Ciel* a la seva obra aquesta sensualitat es fa irrefutable i alhora objecte de reflexió per part d'Epstein mateix.

Si hi ha aquesta pervivència del marc mental dels anys 20, ens podríem preguntar per què no l'utilitza directament en relació al cinema. Es podria argumentar que si està tan present als textos inèdits i tan poc als cinematogràfics és perquè no ho veu tan rellevant al parlar de cinema com abans (però sí al parlar del món on s'insereix el cinema). També es pot aventurar que són els altres models de referència que utilitza –la física i el somni– els que porten a desplaçar la seva importància. Una altra manera de veure-ho seria que el fet que els inèdits mostrin que segueix sent important per a ell, permet donar més importància a les referències que hi ha a aquestes idees als escrits cinematogràfics (per exemple, el materialisme que permet parlar d'una intel·ligència o una psicologia del cinema, la importància d'elements no antropocèntrics, alguns fragments sobre el cos o referències com quan cita a Ribot). És a dir, que tot i que no tinguin tant pes textual directe, el fet de posar-los de costat amb els texts on sí en tenen donen més importància a les presències esparses que hi ha. Per últim, els inèdits permetrien entendre la continuïtat d'aquests plantejaments per a Epstein i es podrien buscar, no només als escrits sobre cinema, sinó també a les seves pel·lícules. Si això ho ha fet Wall-Romana (2016) en relació a l'homosexualitat masculina, es podria fer també en relació a la representació del cos, per exemple.

CONCLUSIONS

El recorregut d'aquesta tesi doctoral s'ha estructurat en tres camps diferenciats, entrant i sortint de la teoria d'Epstein. El primer ha estat l'estudi detallat dels seus primers escrits (de principi de la dècada dels 20 i de temàtica no cinematogràfica), que contenen una particular teoria fisio-psico-sociològica. S'ha exposat l'argumentació d'aquesta, així com com es relaciona amb els seus primers escrits cinematogràfics. En aquest context, destaca la importància del cos i l'organisme, que tenen una importància teòrica en l'argument, que també els fa esdevenir un motiu en la seva escriptura. El segon camp del recorregut proposa sortir dels escrits d'Epstein per posar-los en una cadena de discursos que partia de la psicofisiologia del s. XIX, per estudiar-ne les seves ressonàncies en la cultura popular del moment i també en els discursos sobre el cinema en les seves primeres tres dècades (discursos tant de camps extracinematogràfics –per exemple del context mèdic– com cinematogràfics –la primera teoria del cinema–, complementats amb referències a pel·lícules o a imatgeria popular). Aquests dos camps estan relacionats entre ells en tant el segon suposa un context de lectura concret per a les idees i expressions d'Epstein; es llegia així la seva primera teoria en relació a discursos anteriors i a alguns discursos contemporanis d'aquesta. El tercer camp ha tornat a submergir-se en l'obra d'Epstein per preguntar-se què en quedava d'aquelles primeres idees i d'aquest context on s'han llegit a la seva obra de maduresa de la dècada dels 40. Aquesta pregunta té una doble resposta, una si es considera només la seva obra publicada i una altra si s'incorpora la seva obra inèdita. L'obra publicada mostra una certa pèrdua i desplaçament d'aquestes idees, que es pot situar en consonància amb una evolució més global dels discursos sobre el cinema (el pas d'un espectador fisiològic a un psicològic). Però en l'obra inèdita, la persistència de les idees i motius que s'han identificat als escrits dels 20 es fa evident. El desenvolupament d'aquests tres camps ha servit per intentar assolir els objectius que es plantejaven a la introducció. És a dir: proposar una síntesi del pensament d'Epstein (tant de joventut com de maduresa), incorporar a aquesta síntesi la seva obra inèdita (i altre material d'arxiu), estudiar la importància del motiu del cos i l'organisme en el seu pensament, situar el tractament d'aquest motiu en una tradició cultural i establir vincles amb temes i motius d'estudis actuals d'història i teoria del cinema o altres.

La recerca desenvolupada està completa amb aquests tres camps; les conclusions que s'aporten ara volen contribuir a dos aspectes. D'una banda, destacar i condensar certes idees que s'han identificat en l'obra d'Epstein i en els contextos de lectura. De l'altra, emfasitzar o plantejar relacions que incideixen en la importància o interès que poden tenir avui en dia; tant per entendre millor la contribució que suposa aquesta recerca com per plantejar-ne altres de possibles.

1. Una obra de tres i més cares

Una part important de la recerca doctoral és una contribució al camp dels estudis sobre Epstein. Això s'ha fet proposant incidir en determinats aspectes –els primers escrits i la importància del cos i l'organisme com a motiu– i també reordenant, en part, la imatge i coneixement que en tenim –principalment en base a incorporar-hi els escrits inèdits.

La primera teoria d'Epstein s'ha estudiant desplegant-ne l'argument que conté, veient com es formula als escrits no cinematogràfics i com s'infiltra en els cinematogràfics. Hi ha alguns aspectes que, tot i no ser centrals a l'argumentació, es poden recuperar i destacar ara, havent fet tot el recorregut de la recerca. Un primer és el caràcter social i orgànic del seu pensament sobre la subjectivitat; com es vol situar molt proper al seu context històric i a les experiències dels seus contemporanis. Ja s'ha destacat, al tercer capítol, com hi ha un canvi de model entre els escrits dels anys 20 i els dels 40 per pensar la subjectivitat. Als anys 20 utilitza un concepte mèdic i molt connotat històricament –com s'ha vist al capítol 2– com és el de fatiga. Als anys 40 passa a utilitzar el model del somni que té un caràcter més transhistòric i menys apegat al context social. Això no vol dir que no tingui també als anys 40 una preocupació per la situació contemporània –en tant reflexiona sobre la necessitat d'onirisme i sobre les experiències dels espectadors–, però sí que la relació entre context social i subjectivitat s'afebleix. Als anys 20 aquestes estaven molt més relacionades, ja que passaven per aquesta experiència orgànica de la fatiga (causada pels canvis socials), mentre que als 40 s'explica més com una manca de certes experiències (mantenint una distància entre la subjectivitat que té la seva forma i necessitats ja donades i la societat que proporciona o no aquestes necessitats).

Aquesta manera de pensar contribueix al caràcter reflexiu del cinema que es pot detectar als escrits dels anys 20. El públic era un «expert en fatiga», parafrasejant *Bonjour Cinéma*, i així el que veu al cinema s'assembla a la seva experiència personal–social. De la mateixa manera, la literatura contemporània a *La poésie d'aujourd'hui* o «Le Phénomène littéraire» reflectien la situació comú de tots, la nova norma de la subjectivitat social. Aquesta idea és interessant destacar-la perquè s'alinea amb altres reflexions contemporànies o posteriors a Epstein. És el cas del pensament de Walter Benjamin i de la influència que ha tingut en pensadors sobre cinema contemporanis com Miriam Hansen (2001). Així les idees d'Epstein es podrien situar en aquesta cadena de pensament, contribuint a la seva importància com a idea comú. Aquest caràcter reflexiu també es veu a les descripcions del cinema com un entrenament per als espectadors. Aquests es trobarien amb una

experiència mediada que emmiralla la seva experiència quotidiana i que els suposa entrenar determinades competències perceptives i subjectives que la situació històrica sembla portar. Com es deia a la introducció de la tesi, i com s'ha insistit en determinats moments, no es tracta aquí de si aquesta és una caracterització verificable teòricament, sinó de destacar com és una idea que forma part del paisatge cultural i de pensament del moment, de com es pensa i què suscita el cinema aleshores.

Un altre aspecte que es pot tornar a destacar ara d'aquests primers escrits és la polèmica sobre salut i malaltia, que es condensava en expressions com la de que «tots som malalts» –citant *La poésie d'aujourd'hui*. En aquesta polèmica apareix el tema de la relativitat de les fronteres que creen els conceptes i les classificacions, que serà una constant del seu pensament. Així l'animisme cinematogràfic, present als escrits dels 20 i reflexionat més llargament als dels 40, s'expressava en part com un esborrar les fronteres entre els regnes de la natura, on les plantes gesticulaven o l'ésser humà es petrificava –parafraçant *Alcool et cinéma*. El relativisme és, de fet, una de les idees de base del seu pensament de maduresa; s'ha vist com és la característica principal de l'univers cinematogràfic entès com la manera de pensar que porta aquesta màquina –la seva intel·ligència. Que una de les seves primeres expressions en el pensament d'Epstein es trobi en aquest camp de la patologia i la salut és rellevant i mereix ser assenyalat. La persistència de les reflexions mèdiques als escrits inèdits dels 40 dona encara més pes a la importància d'aquesta qüestió, i amb la lectura de *Ganymède* apareix de manera explícita un exemple de l'afectació d'aquesta polèmica en la vida i subjectivitat de la gent. Els inèdits, com s'insistirà tot seguit, tenen aquest caràcter de reordenar i reequilibrar la idea que tenim del pensament d'Epstein. Atenent a l'obra publicada es pot dir que, com passa també amb altres idees seves, el relativisme adquireix dels anys 20 als 40 una pàtina més abstracta –plantejant-se per exemple en els termes de mobilitat i estatisme com a conceptes filosòfics o teològics–; una abstracció que la fa menys polèmica que quan es refereix a la qüestió de la salut i la malaltia. Però l'obra inèdita mostra que segueix reflexionant sobre la medicina en termes genèrics (els fragments destacats de *Contre-pensées*) i en com afecta a persones o col·lectius (el cas de l'homosexualitat a *Ganymède*). Sortint del camp mèdic, també es pot insistir en el caràcter polèmic de la transmutació de valors (que es pot situar en aquest context del relativisme) que es dona a *L'autre ciel*.

Un tercer aspecte a recuperar aquí de la primera teoria és el caràcter sensual, les descripcions creuades del que passa a la pantalla i de l'experiència de l'espectador que feia a *Bonjour cinéma*. Aquest caràcter mereix destacar-se perquè es relaciona amb l'argumentació teòrica que fa a la

primera teoria. Ens podem preguntar tant si sense les seves idees de psicofisiologia hi hauria aquestes descripcions, com a la inversa, si sense aquest caràcter hauria formulat aquella teoria. La rehabilitació del cos i l'organisme com aspectes centrals de la subjectivitat i el caràcter sensual d'alguns fragments van de la mà en aquests primers escrits. De nou aquí els inèdits també reequilibren el pes i recorregut d'algunes característiques d'Epstein. Sense ells aquest caràcter sensual queda esmorteït als anys 40; amb ells el caràcter sensual no només persisteix, sinó que explota explícitament a *L'autre ciel*.

Els inèdits, com es veu, suposen una peça molt important dins l'obra d'Epstein. Ho són perquè reordenen i reequilibren la imatge que en tenim. S'ha dit des del principi de la tesi això, però és havent fet tot el recorregut i coneixent-los que es pot entendre més. La conseqüència més important, en tant és la més aparent, d'incorporar l'obra inèdita és que es veu clarament com la seva és una obra de tres cares, feta no només d'escrits sobre cinema i de pel·lícules, sinó també d'escriptura no cinematogràfica. Si es diu que es reequilibra així l'obra d'Epstein, és perquè la imatge que en teníem és que la seva era un obra que començava amb aquesta heterogeneïtat, però que es concentrava en orbitar al voltant del cinema. Els inèdits mostren que aquesta tercera cara no es perd al llarg de la seva vida, sinó que segueix produint obra. Això es pot veure molt bé si recuperem la taula cronològica sobre la seva obra que s'havia utilitzat al capítol 1, ara incorporant l'obra inèdita [fig. 35]. Només amb la incorporació dels títols ja es veu com la seva és un producció triple. Però, havent recorregut els inèdits més importants al capítol 4, es pot entendre també que no és només un reequilibri quantitatiu, sinó també qualitatiu.

Si es torna a un dels punts de partida d'aquesta recerca –l'estudi de la primera teoria d'Epstein–, els inèdits tenen l'interès particular de canviar de manera radical la resposta a la pregunta de recerca de «què perviu d'aquesta primera teoria en la seva obra de maduresa». En primer lloc, com s'acaba de dir, per aquesta persistència del caràcter heterogeni de la seva producció escrita, que es desconeixia fins ara. És a dir, l'Epstein dels anys 20 que pren múltiples objectes d'estudi i reflexió, i no només el cinema com a punt de partida per mirar-ne d'altres, no és una figura acotada en la seva biografia sinó un caràcter continu al llarg de la seva vida. En segon lloc, els inèdits reequilibren i reordenen molts temes i motius de la seva escriptura. Un dels casos més importants, per aquesta tesi, és el de la sensualitat i *L'autre ciel* que ja s'ha dit. Si la sensualitat té un component teòric i un de textual aparent als primers escrits, té el seu caràcter més explícit en aquest inèdit de maduresa. Això permet no només traçar una línia dels anys 20 als 40, sinó veure també els escrits dels 20 d'una altra manera. El que allà era una lectura possible –veure el caràcter sensual de la seva escriptura– es

converteix en una lectura molt més legítima en conèixer el caràcter explícit de *L'autre ciel* i el seu ús de motius dels escrits cinematogràfics sota una altra llum (el més explícit, la proximitat del primer pla).

Si la seva obra, com el mirall que titula una de les seves pel·lícules dels anys 20, té tres cares; la seva personalitat és molt més polièdrica i els inèdits no deixen de recordar-nos-ho. El cas de *Ganymède* obre tota una possible via d'interpretació de la seva obra, incorporant una altra tradició on llegir-la: la de l'homosexualitat masculina, sigui tant la reflexió sobre aquesta com la de la creació que la tracta. Wall-Romana (2016) ha començat a fer-ho, interpretant l'obra fílmica d'Epstein sota aquesta temàtica. Aquí s'ha vist algun exemple pel que fa a la reflexió teòrica, particularment el situar la crítica als discursos mèdics en un camp que mostra explícitament els efectes que poden tenir en les persones. La incorporació de nous contextos i tradicions segurament serà una característica que aportin els futurs estudis que tinguin en compte aquests inèdits (així com el nombrós material d'arxiu conservat).

Hi ha un detall que té cert interès parlant d'aquest aspecte, perquè mostra com una tradició en pot contenir una altra. L'obra d'Epstein conté diferents referències a pensadors i escriptors grecs (veure per exemple l'article de Térésa Faucon [2016]). En aquest sentit que Marie Epstein (Leprohon 1963, 65) declari, parlant dels darrers mesos de la seva vida i de l'interès que tenia en veure el mar, que «Il y avait une citation d'Euripide qu'il aimait entre toutes: 'La mer lave les taches et les blessures du monde'» serveix de lligam entre aquesta tradició textual i un motiu de la seva obra (particularment en els films bretons, però el mar o l'aigua també estan presents a *L'autre ciel*, tancant el llibre com tancaven el ritual dels misteris d'Eleusis). Aquesta mateixa frase d'Eurípides també l'utilitza Oscar Wilde al seu escrit *De Profundis* i Wilde és un autor que Epstein llegeix i sobre el que realitza diverses anotacions (per al projecte *Eros mâle et céleste* [EPSTEIN3-B2]). De fet, en un document manuscrit d'Epstein amb frases heterogènies sobre l'amor, el cos o la divinitat –que es pot entendre com un document preparatori a *L'autre ciel*– apareixen moltes cites de Wilde i també aquesta d'Eurípides (l'única seva o d'un escriptor de l'antiguitat) (EPSTEIN110-B26). Ens podríem preguntar, per tant, si aquesta citació d'Eurípides va arribar fins a Epstein no via la tradició grega en sí, sinó per mitjà dels escrits d'Oscar Wilde. És un detall, però pot servir d'exemple de com les tradicions s'encavalquen i com, quan n'apareixen de noves, com l'homosexual amb *Ganymède*, les conegudes es ramifiquen també.

La perspectiva que s'ha adoptat aquí amb els inèdits és reivindicar-los i introduir-los en el

coneixement de l'obra d'Epstein. Com s'ha dit aquesta és una tasca que, amb l'excepció del tractament de *Ganymède* per part de Wall-Romana, no s'havia dut a terme encara. Això suposa, com a mínim en aquest primer moment, tractar-los com una unitat i explicar-los des de la narrativa del descobriment d'una cara oculta. Certament llegir l'obra inèdita suposa això, trobar-se en un territori nou d'una obra que crèiem ja coneguda. En futurs estudis aquesta narrativa del descobriment s'anirà esmorteint i es podrà afinar més el tractament de tota l'obra com una unitat, descobrint altres relacions i lligams.

La lectura conjunta de la primera teoria, els contextos de lectura proposats i la seva pervivència en l'obra publicada i inèdita de maduresa porta també a algunes idees o consideracions globals sobre el pensament d'Epstein. Una seria com es pot veure Epstein com algú ancorat en contextos anteriors o, com a mínim, partint d'aquests marcs mentals. Això s'ha vist en relació al primer cinema o al que també s'ha anomenat «episteme 1900», com ho denominen Albera i Tortajada, que seria el seu context immediatament anterior (el que va viure a la seva infància i joventut). Les reflexions d'Epstein es poden lligar, com s'ha vist, amb les descripcions mèdiques de principis de segle dels efectes del cinema sobre els espectadors; i la meravella i el perpetu futur obert que veu en el cinema, fins i tot als anys 40, semblarien més pròpies d'una primera recepció que no pas de meitats dels s. XX. Aquesta relació es pot rastrejar també en alguns dels motius que utilitza; que parli d'un cinema del diable o d'alcohol i cinema, no deixa de tenir eco en els discursos reformistes de principis de segle respecte el cinema, sigui des de la religió (Cosandey, Gaudreault i Gunning 1992) o des de les pel·lícules «anti-alcohòliques» que ell mateix referencia a *Bonjour Cinéma* (1921b, 117). No es tracta que sigui aquesta una relació directa de contingut, però sí que es podria dir que són expressions que sonen menys estranyes a principis de segle que a meitats d'aquest. Aquesta relació és tant una proposta d'aquesta recerca doctoral, com una hipòtesi que es pot explorar sota altres angles. Es podrien establir una sèrie d'estudis entre les relacions dels escriptors sobre cinema que comencen a escriure als anys 20 i els escrits de les primeres dècades; com es mantenen i reformulen una sèrie d'idees presents anteriorment i com els inspiren des d'idees fins a girs lingüístics concrets de les primeres dècades.¹

Si es pot dir que el context del cinema dels primers temps influencia a Epstein, també s'ha vist com el marc finisecular en un sentit més ampli l'influencia en la seva manera de pensar. En alguns aspectes, Epstein és algú ancorat en la cultura del s. XIX. Fins i tot, com s'ha vist, en alguns dels

1 En el context hispànic, un estudi comparatiu força interessant podria ser el de Val del Omar, cineasta i escriptor afí a l'esperit utòpic.

perills d'aquesta com l'eugenèsia o la misogínia. Però principalment ho és via la importància dels discursos psicofisiològics, un marc que cita explícitament als anys 20 i que no deixa de tenir en compte al llarg de la seva vida (com demostren, de nou, els escrits inèdits).

Creuant els tres aspectes que s'estan destacant –la importància de la primera teoria, la importància de l'obra inèdita i la relació entre Epstein i els discursos del s. XIX i de principis del XX– hi ha el motiu del cos en el seu pensament, que ha estat un dels fils resseguits en aquesta recerca doctoral. La importància del cos i l'organisme té un caràcter teòric als anys 20. Basant-se en les idees de la psicofisiologia (i relacionat amb les ciències del treball), Epstein situa el cos com un element fonamental per a la subjectivitat i els estats mentals i com un element mal·leable als canvis socials. Aquesta importància teòrica, com s'acaba de dir, es tradueix també en un interès expressiu amb les descripcions del cos a la pantalla o de les reaccions dels espectadors (o a la inversa, també podria ser aquest interès pel cos el que acompanya fins a una importància teòrica). Si això es pot veure en els escrits dels 20 i en el context de lectura que s'han proposat; la incorporació de l'obra inèdita permet veure que, contràriament al que podia semblar, no és un interès que es perdi a la seva obra, ja que segueix apareixent explícitament tant de manera teòrica com expressiva a la seva obra inèdita.

Aquest primer apartat de conclusions i derives de les tesi està centrat en algunes de les característiques de l'obra escrita d'Epstein que s'han recorregut en aquesta recerca doctoral o que es poden recórrer a partir d'aquí. En aquest sentit potser és important tornar a com s'ha tractat aquí la seva teoria; això és, atenent principalment al seus arguments i estudiant-ne un motiu. Quan s'han tractat els seus escrits dels anys 20 i també quan s'han tractat els dels 40, s'ha intentat reconstruir una construcció argumentativa que es deriva del conjunt d'escrits tant d'una dècada com de l'altra (per bé que amb diferències, ja que el detall aplicat als anys 20 ha fet que es tractés a partir d'una quantitat de conceptes majors que als 40, funcionant, com es deia, com una mena de diccionari de conceptes). La proposta de lectura d'aquests texts també és una de les aportacions de la recerca doctoral, sumant-se a algunes interpretacions globals de l'obra d'Epstein que ja s'han esmentat i diferenciant-se de les centrades en un únic escrit. Aquest marc és el que permet poder fer la lectura d'un motiu dins de la seva escriptura que és el del cos i l'organisme. Es sobre l'esquema genèric del seu pensament que s'estira aquest fil que té una importància teòrica de vegades major i de vegades menor, i que apareix sota diferents llums (per exemple, la teòrica i l'expressiva que es deia abans). La identificació i tria d'altres motius a la seva obra donaria lloc a d'altres estudis. Es podria tractar, per exemple, la idea d'animisme que també apareix en diferents moments del seu argument (en el

context del dels 40 seria tant com a característica de l'univers que dona a veure el cinema, com una característica també del pensament visual de la subjectivitat humana).

Parlant d'arguments i motius a la seva teoria es torna també a la discussió que es plantejava a la introducció sobre la categorització o no d'Epstein com un teòric o com un teòric vàlid. En tant es parla aquí dels «arguments» d'Epstein, s'està acceptant que hi ha una voluntat d'explicació; una que, com s'ha vist com a mínim a la dels 20, es basa en part en discursos i reflexions d'altres disciplines. Segurament la caracterització d'assaig, i en alguns casos d'assaig líric, són més pertinents que la de teoria –si entenem que la segona demana una verificació que la primera no inclou. Com s'ha dit a la introducció però, aquesta recerca es planteja com un estudi d'història de les teories del cinema i no com una contribució a la teoria actual del cinema. En aquest sentit explorar la validesa de les seves formulacions no és tant l'interès aquí com el fet que siguin proposicions possibles en el seu moment; així com fins a quin punt pertanyen a tradicions i contextos determinats o si eren particularment excèntriques.

2. El futur esclata entre els records

L'apartat anterior es situava en els estudis sobre Epstein i en la seva pròpia obra escrita com a marc, però la recerca doctoral que s'ha dut a terme té també un aspecte més relacional, que és l'estranyament de les nostres idees que provoca la lectura d'algunes de les seves. A la introducció, s'ha destacat com un interès d'avui en dia per la teoria clàssica del cinema pot estar causat per aquest valor de tenir imatges inesperades o no evidents en el context actual (sorgia a la taula rodona de la revista *October* [Andrew et al 2014]), o relacionat amb el que Stam deia de com certes metàfores poden sorgir de manera revigoritzada. Així com també s'ha parlat del camp de l'arqueologia dels mitjans, particularment atent a recopilar construccions discursives que s'han perdut o que no s'han dut a terme i tenir-les en compte també en la història dels mitjans. Es tracta doncs, de com hi ha aspectes potser no centrals textualment a la teoria d'Epstein, però que avui tenen un particular valor pel fet de provocar estranyesa a les nostres oïdes.

Al llarg de la tesi s'ha insistit en diversos d'aquestes aspectes, però val la pena recuperar-ne alguns aquí a tall d'exemple. Un seria la idea que el cinema és una mena de màquina de registre de la velocitat de pensament dels espectadors. Aquesta expressió opera diversos desplaçaments sobre les idees comuns. D'una banda juga amb la caracterització del cinema com un registre del món exterior per mitjà de la càmera, però ho desplaça a un context i maquinària diferent: el de la sala de cinema. Això en sí ja és interessant perquè mostra com Epstein pensa en el cinema com un conjunt de situacions i que la sala pot ser la principal (i no només el rodatge o la creació). De l'altra, sembla recupera la idea de les màquines de registre de la fisiologia experimental (com les que s'han vist de Marey o les que utilitzava Mosso –el principal referent bibliogràfic que utilitza Epstein al parlar de la fatiga) i plantejar que el cinema, metafòricament, és una més d'aquestes. Que el cinema registri la velocitat de pensament dels espectadors, ho diu pensant en els estils de muntatge i narració de diferents pel·lícules (que llegeix en clau nacional, sent l'americà el cinema més ràpid) que suposarien, segons ell, una mitjana de la velocitat de pensament dels espectadors als que s'adrecen i també una mena d'entrenament en tant demanen exercitar aquesta velocitat. Aquesta idea també es relaciona amb la de que el cinema és una mena de test –que també es veia en el pensament de Walter Benjamin o en certs discursos mèdics, on el fet de poder assistir i seguir una pel·lícula podia suposar un test sobre la recuperació dels pacients amb malalties nervioses (Toulouse [1926] 2010, 136). Que el cinema sigui una màquina d'enregistrament no només de la realitat exterior sinó, en un altre context i sentit, de les nostres capacitats, com si passéssim un test a la sala, és una idea estranya, però que ens revela un imaginari de l'època i que nosaltres potser encara tenim, tot i que

aplicat a altres tecnologies.

Un altre exemple, pot sortir no tant de les idees, com de les expressions que les vehiculen. Seria el cas de les referències a la transmissió del pensament a distància per caracteritzar el cinema, que Epstein utilitza des dels anys 20 fins a *Ganymède*. Aquesta expressió sona estranya a les nostres oïdes, però remet a tot un conjunt de girs lingüístics propis de l'època i del context anterior per referir-se a tot tipus de tecnologies com el telègraf o el telèfon, i mostra la proximitat que poden tenir amb expressions pròpies de la psicologia i parapsicologia de l'època.² El mateix es podria dir d'altres usos d'expressions de l'acció a distància que utilitza Epstein, com referir-se a la sala de cinema com un espai de radiació d'energia nerviosa (1921b, 101).

En algunes ocasions, l'expressió pot tenir l'interès de desplaçar determinats sentits que hi tenim associats. Seria el cas de la insistència d'Epstein en el mirall com a metàfora del cinema. Com s'explicava al tercer capítol, aquesta metàfora té una llarga tradició teòrica. Però si es tracta no tant com un argument teòric sinó més aviat com un topos en el sentit d'Huhtamo –com una característica que ressurgeix contínuament al voltant d'experiències dels *media*– es pot veure la literalitat amb la que ho planteja Epstein –parla d'experiències de veure's a un mateix, no de projecció de l'espectador cap a l'actor o actriu–; obrint-la a una certa estranyesa de nou i a també a una tradició per identificar (s'han donat exemples tant del cinema dels primers temps –de nou aquest marc mental del qual es parlava abans– i del cinema domèstic posterior a Epstein –via les reflexions de l'escriptora Annie Ernaux). Així la metàfora del mirall, ja molt coneguda, pren un altre caire, per pensar experiències on literalment un es veu a la pantalla i com aquesta experiència s'acompanya (o s'acompanyava al s. XX) amb una primera reacció de desconcert o rebuig.

Les metàfores mèdiques associades al cinema també són un camp que es revela comú al llarg de la primera meitat del segle, però que avui sembla oblidat o esmortit pel costum. Així Epstein utilitza la metàfora de la percepció fatigada als anys 20 i de la paranoia als anys 40. Però també s'ha vist com Benjamin ([1936] 2017, 103) parlava de com el cinema permetria apropiar-se col·lectivament de les percepcions del psicòtic (o del somiador). Uns anys més tard, a la dècada dels 50, Edgar Morin (1956) també parlava d'estats mentals alterats per referir-se al cinema; tot i que en els fragments que s'han citat mantenia a distància una associació excessivament literal entre tots dos. En aquest

2 Com recordava Albera (2012, 122) quan l'identifica en un altre text de 1907 («The Conquests of Science» d'Henry de Graffigny), en un fragment que ja s'ha citat al capítol 2 «'the rapid means for transmitting thought'. This turn of phrase, which we find startling in this context because of its parapsychological connotations, refers to the telephone, wireless telegraphy, the kinematograph, the phonograph, etc »

desplaçament de mantenir a distància que s'identifica en Morin, es veu segurament la diferència entre una expressió que sembla literal (o, com a mínim, provocadorament literal) i una més metafòrica. Tornar a la més literal d'Epstein té aquest caràcter d'estranyament, que s'està intentant valorar i explicar en aquesta secció.

Aquests efectes d'estranyament que té llegir alguns aspectes dels texts d'Epstein avui ens pot il·luminar tant sobre la seva època com sobre la nostra. Com s'ha dit en algun moment de la tesi, el cinema té, quan ell comença a escriure, el caràcter de «nova tecnologia» i és avui, quan les noves tecnologies són arreu i per tant un motiu principal del nostre interès, que es pot trobar una relació productiva entre aquests texts i la nostra època. És important remarcar que és una productivitat bilateral, en tant també la comparació amb avui ens ajuda a entendre o imaginar millor què és el que es deia aleshores.

La sensació d'estar passant un test o ser el subjecte d'un experiment, així com de ser mesurats en les experiències mediades, és un discurs que es repeteix amb les tecnologies actuals (s'ha vist, per exemple, a partir de reflexions de Sherry Turkle [2017]) i que, en alguns casos, en constitueixen part de la seva essència (el monitoratge i extracció de dades en línia, com un autèntic instrument de mesura quotidià i massiu). Així mateix, l'associació del cinema amb una droga que modifica el nostre sistema nerviós també és una idea menys estranya si la reformulem en el nostre paisatge mediàtic actual i els dispositius personals que duem a sobre, dels que molts cops es diu que estan dissenyats per enganxar-nos-hi i dels quals voldríem desintoxicar-nos. Amb això no s'està dient que els actuals siguin discursos que no siguin importants perquè repeteixen idees abans associades amb d'altres tecnologies, sinó que precisament algunes de les nostres pors ja fa temps que operen en el context social, de vegades com anticipacions metafòriques (la imatge de la sala de cinema com un experiment de mesura, front a la mesura efectiva en el món en línia) i de vegades com sensacions d'alliberament o angoixa (la utopia d'altres subjectivitats en Epstein, front a la por d'una pèrdua de capacitats associada a la tecnologia actual). Que siguin persistents no les invalidaria, sinó que també les pot fer més importants d'adreçar.

En diverses ocasions s'ha destacat la literalitat com una estratègia de pensament i expressiva d'Epstein. Així, per exemple, el canvi d'escala de plans o d'angle l'aprofitava per plantejar un canvi de forma i mida literals. Això, s'ha dit al tercer capítol, segurament és més fàcil de veure o dir-ho per algú que ha vist els primers anys del cinema (amb la progressiva articulació de plans) que per algú que no. També es pot establir aquí una comparació amb les noves tecnologies, on la idea de les

finestres de la interfície de la majoria dels nostres dispositius o dels hipervíncles a Internet es podia llegir de manera literal com una mena de canvi de manera de pensar o fer (sobre aquestes qüestions veure, per exemple, Manovich [2001]). Finestres i hipervíncles no són però, per algú que ja ha crescut en aquest món, objectes de reflexió; igual que els canvis del muntatge s'esmoreeixen per a qui ja ha crescut alfabetitzat en el llenguatge audiovisual clàssic. L'interès pot estar, doncs, en com la literalitat d'Epstein ens pot fer adonar d'altres maneres de mirar un objecte que tenim més tancat pel costum.

Una expressió que també ha sortit i que pot tenir particular rellevància avui no és tant d'Epstein, sinó de Benjamin; seria la idea «d'actuar per als aparells». Aquesta idea sorgia relacionada amb la idea del test, que Epstein veia més en les capacitats de l'espectador –o en alguns casos d'autobservació a la pantalla– i que Benjamin aplicava a l'actor davant la càmera i el micròfon. Benjamin parlava de la novetat d'aquesta forma i de l'angoixa o alienació que suposaven (i com el fet d'utilitzar els aparells en benefici propi hauria de ser un exemple per als espectadors i també una compensació per a les seves situacions quotidianes, on això era a la inversa). Aquesta caracterització de Benjamin també sona estranya en una primera lectura; altres fonts de l'època poden servir per tornar-la més comprensible, en tant es veu com una idea més comuna del que sembla (era el cas de l'acudit de *Pathé Journal* que s'ha reproduït abans [fig. 27]). També es podria pensar en el mite del pas al mut al sonor com un exemple d'actuar per als aparells i passar un test; serien el micròfon i els altaveus els que haurien fet el cribratge del canvi d'*star system*. Però segurament avui en dia estem més a prop de poder entendre aquesta sensació d'alienació i d'actuar per a la tecnologia si pensem en l'adopció de tècniques de decorat, maquillatge i creació de personatges digitals, que s'han convertit cada cop en més habituals. Actuar davant d'un croma es pot entendre com un cas contemporani d'actuar per als aparells i no per a les persones, i també potser de sentir-se alienat en el conjunt de l'operació tecnològica. Es podrien buscar expressions d'aquest discurs tant en les reflexions d'actors de grans produccions (segurament principalment positives cap a les possibilitats, però potser expressives de l'estranyesa del recurs) com en pel·lícules contemporànies que es burlen d'aquestes situacions (per exemple, l'oposició entre teatre alternatiu i audiovisual comercial a *Marriage story* –2019– de Noah Baumbach [fig. 36]).

En els discursos sobre cinema, i sobre fotografia, la incorporació de la tecnologia digital ha portat a diverses reflexions relatives a la pèrdua de referencialitat i indexicalitat (per algun resum d'aquests discursos es pot veure, per exemple, Gaudreault i Marion [2015]). Al marge de la interpretació que en fem –es podria dir que es pot entendre de manera més ontològica, com un canvi en la natura de



Figura 36. Escena de *Marriage Story* (2019) de Noah Baumbach

Escena de *Marriage Story* (2019) de Noah Baumbach, on es veuen les noves necessitats “d’actuar per als aparells” en l’audiovisual industrial fruit dels usos de certes tecnologies digitals.

la imatge degut a la tecnologia (Quintana 2011), o de manera més pragmàtica, com un canvi de la nostra relació amb la imatge que fa més evident un caràcter que sempre ha estat allà (Fontcuberta 2015)– aquesta preocupació denota un camp més obert que en moments anteriors. Elsaesser i Hagener (2015, 177) veuen l'interès i renovació de perspectives teòriques actual com una conseqüència d'aquest context: «Una de las razones por las que se necesita una nueva teoría del cine es que el malestar que la imagen en movimiento siempre ha generado, debido al mundo fluido, móvil y transitorio que construye, se ha incrementado con la imagen digital, su maleabilidad y su aparente falta de estabilidad referencial.» Aquesta fragment podria fer referència a Epstein, que ja havia titulat un dels seus escrits «Le monde fluide de l'écran» ([1950] 1974-75), servint doncs també d'exemple d'aquesta idea que s'està destacant; com en el context de canvi tecnològic de les darreres dècades hi ha diverses expressions del context dels anys 20 i anterior que poden prendre un nou valor.³

Entre aquests aspectes no sempre centrals textualment en Epstein, però interessants per avui en dia ja sigui per l'estranyament o per la comprensió nova que se'n pot fer (una comprensió bilateral, tant ens parlen d'avui com avui ens ajuda a entendre aleshores), es podria incloure, com a mínim en part, el motiu que s'ha estudiat: la importància del cos i l'organisme. Aquest motiu es pot veure més o menys central textualment als seus escrits, però quan es situa en un context determinat i s'incorporen els inèdits, la seva importància s'incrementa molt. Com s'ha vist al capítol 2 i al 4, les idees d'Epstein sobre aquest motiu es poden situar en una tradició que és la dels discursos mèdics, fisiològics i psicològics del s. XIX. Al llarg del segle es reorganitzen una sèrie de discursos que ara passaran a negociar-se a través d'aquests camps –s'ha vist en canvis com l'oposició al treball de l'accídia a la fatiga, en l'homosexualitat de moral a somàtica o en la comprensió de la percepció d'òptica a fisiològica. Si es veu aquesta tradició, s'entén la importància social de la medicina i discursos afins (en tant creen una «societat de la norma» com es deia a la introducció a partir de discursos de Foucault i derivats d'ell) i, per tant, també la importància de preguntar-se pels seu funcionament. Les discussions sobre patològic i normal o les afirmacions al vol de que tots som «estetes neurastènics» tenen una importància més gran al llegir el discurs d'Epstein, si sabem situar-

3 A la introducció s'ha destacat també una reflexió similar d'Anton Kaes sobre com el context de la primera teoria es relaciona amb el moment digital actual:

So I wonder whether there is such a thing as a definable classical film theory, or whether the period of so-called “classical theory” was in fact as amorphous and explorative as our “post-theoretical” situation is right now. One reason for the new interest in early film theory may well be that the period was driven by a sense of inquiry and curiosity about the future of the emerging medium and thus articulated issues that are present today. It seem that we have a similarly open media landscape again and are also far from a coherent “theory.” (Andrew et al. 2014, 9)

les en aquest context –i també es pot dir, com ja s’ha fet unes pàgines abans, que una part del seu interès expressiu en descriure fragments del cos (així com el vocabulari que utilitza al fer-ho) o el fet que sigui un motiu dins la seva filmografia, té a veure també amb el coneixement i la importància d’aquests discursos per a ell. Aquesta tradició i el fet de situar-hi Epstein també té una importància respecte discursos contemporanis. Com es deia a la introducció, i com s’ha vist amb diverses referències al llarg de la tesi, els discursos sobre «cinema i cos» tenen una importància teòrica actual (i també pràctica com es veurà en la secció següent). En aquest cas, doncs, la lectura d’Epstein no suposa un estranyament sinó una baula que permet lligar aquests discursos contemporanis de teoria del cinema, no només amb els escrits sobre cinema dels anys 20, sinó també amb les tradicions anteriors de les que aquests beuen.

3. Una obra textual i cinematogràfica

El tercer i darrer element d'aquestes conclusions és dirigir el focus cap a la pràctica cinematogràfica d'Epstein i, amb ella, cap a la d'altres pel·lícules contemporànies o de la història del cinema. És evident que la pràctica fílmica és una part importantíssima de l'obra d'Epstein; i de fet, part de l'atenció que mereix la seva obra teòrica i escrita sorgeix del fet que existeixi aquesta altra cara. En aquesta tesi no s'ha tingut en compte com objecte d'estudi en sí mateix, però ha aparegut al llarg dels capítols amb algunes referències textuais i amb tot un conjunt d'il·lustracions fetes amb fotogrames de les seves pel·lícules. Si s'ha fet així, és per no interrompre en excés el text, ni la unitat d'anàlisi i interpretació que s'ha situat sobre la seva obra escrita. Les imatges, doncs, servien per introduir aquest aspecte de la seva obra, establint ponts amb la textual.

Aprofundir en la relació entre l'obra escrita i la cinematogràfica, seria un possible estudi que complementaria aquest. Particularment si es busca i es destaca el mateix que s'ha investigat en l'obra escrita; la pregunta seria: quina és la influència de les idees del primer Epstein i del motiu de l'organisme en la seva obra fílmica? I també ens podríem preguntar com evoluciona aquesta influència al llarg de la seva filmografia. És a dir, atenent a aquests doble evolució que s'ha destacat en l'escriptura entre una pèrdua d'aquests temes en l'obra publicada i una persistència en l'obra inèdita; quina és l'evolució, si n'hi ha, en l'obra fílmica? Sobre l'evolució de l'estil cinematogràfic d'Epstein, Tognolotti detecta un pas del primer pla cap a plans generals (pensant, per exemple, en *Le tempestaire*, 1947, la seva penúltima pel·lícula) que acompanya el camí que ella identifica a la seva obra escrita: la importància progressiva de la idea de sagrat i la seva presència a la natura. Estudiar la seva obra fílmica en relació al relat que es fa aquí de la teòrica podria donar lloc a detectar altres evolucions o persistències, o a preguntar-se sobre el per què d'una absència de relació entre reflexions com les que fa als inèdits i la seva obra fílmica. Un exemple de l'ampliació de lectures sobre l'obra fílmica que desperta la incorporació de l'obra inèdita el tenim en l'estudi de Wall-Romana sobre l'homosexualitat a les seves pel·lícules, ja mencionat abans.

Bona part de les il·lustracions que constitueixen l'aparell gràfic d'aquesta tesi doctoral s'han dedicat a fotogrames de pel·lícules d'Epstein. Han anat apareixent de manera puntual i acompanyant el desenvolupament del text. Per aquest motiu, pot ser interessant parlar-ne ara reagrupant-les. Una relació important entre les reflexions escrites i la pràctica fílmica es pot trobar en conceptes amplis com el dinamisme. Epstein destacava aquest aspecte a la seva teoria psico-sociològica (a les reflexions sobre el món modern a *La poésie d'aujourd'hui*, per exemple) i

també als seus escrits sobre cinema, on és la definició de fotogènia o es destaca com una experiència primordial de l'espectador (per exemple, amb les reflexions de *Bonjour cinéma* sobre les sensacions corporals de mobilitat de l'espectador –el genolls que es dobleguen o els túnels que ens colpegen contra el cap [1921b, 97]). En aquest sentit s'han destacat escenes particularment conegudes de la seva filmografia com la de la *fête foraine* de *Coeur fidèle* (1923), o menys referenciades com el descens del pàrquing de *La glace a trois faces* (1927), o els moviments de càmera com els d'arran de terra de *La Belle nivernaise* (1923) i *La Chute de la Maison Usher* (1928) o els en mà pel terreny inhòspit de l'illa de Bannec a *Finis Terrae* (1928). En totes elles el punt de vista mòbil de la càmera (sobre una atracció de fira, en un vehicle o amb altes recursos) adquireix una importància preeminent que es pot explicar en part amb la seva obra escrita (i, evidentment, també s'aclareix a la inversa, encara que una precedeixi a l'altra). L'escena de *Coeur fidèle* no només introdueix el dinamisme del punt de vista mòbil, sinó també del muntatge extremadament ràpid; un recurs menys habitual en Epstein però que es pot derivar cap a la presència de ritmes de muntatge particulars –per exemple, en l'escena de deliri de *Finis Terrae* (1928).

Si el dinamisme és un recurs fílmic important i un concepte als seus escrits, també es pot parlar de la importància del fragment en el seu estil cinematogràfic i com a motiu de reflexió escrita. A la seva teoria fisio-psico-sociològica, el fragment era un recurs privilegiat per cridar i establir ponts amb el subconscient (en tant, estant inacabat requereix de la nostre participació) i un element privilegiat de la vida i l'estètica moderna. De la seva obra fílmica s'han destacat dos elements que hi estan molt relacionats. D'una banda la planificació de certes escenes a partir de plans propers, produint una certa desconexió de l'espai comú que els uneix. Això passava, per exemple, al principi de *Coeur fidèle* –on l'alienació del treball de la protagonista s'expressava amb la desconexió entre rostre i mans– o a una escena de baralla on tota la tensió provenia del *découpage* en fragments –una mà tensa, un rostre, un puny, etc.–, sense un pla general que uneixi la situació i sense cap acció que actualitzi l'acció violenta latent. La importància del fragment també es veu amb l'atenció a fragments del cos i als objectes inanimats, que tenen una presència constant gràcies a plans detalls. Aquest estil i la reflexió teòrica s'ajunten també en totes les reflexions sobre l'animisme i la destrucció de la identitat, via el descobriment d'altres identitats no humanes. En aquest sentit, certs plans de la seva obra fílmica semblen un intent de demostrar aquestes propietats animistes dels objectes, fent-les aflorar gràcies a la mirada detallada de la càmera (per exemple, l'ampolla trencada o el ganivet a *Finis Terrae*).

Si els exemples anteriors són d'elements d'estil o llenguatge cinematogràfic; també es poden destacar altres relacions més basades en què es representa. Un cas directe de transferència entre obra escrita i fílmica és la presència d'escenes de malalties o deliris i de referències al món de la medicina a les seves pel·lícules. L'interès per aquests estats alterats i pel context mèdic va en paral·lel als discursos sobre la patologia als escrits dels anys 20 o a d'altres reflexions sobre el paper de la medicina que arriben fins als inèdits dels anys 40. Les escenes de deliri es podrien estudiar en paral·lel als símptomes que Epstein descriu, per exemple, dels estats fatigats o també en relació a les fonts bibliogràfiques que influencien el seu pensament (sigui directament o amb les que es pot establir una relació contextual; aquesta és una perspectiva que M^a Soliña Barreiro [2013] ha aplicat a *La Chute de la Maison Usher*). No gaire allunyat d'aquest tema i motiu fílmic, hi ha un altre, de nou de caràcter d'estil o recurs cinematogràfic, que és l'ús de les sobreimpressions. Aquestes constitueixen un recurs molt important al llarg de l'obra fílmica d'Epstein dels anys 20 (i que perdura també a *Le tempestaire*, tot i que emmarcat de manera diferent; com un efecte especial per explicar els efectes de la bola de vidre del tempestaire). La fascinació per aquest recurs es pot relacionar amb la fascinació per la comprensió dels estats mentals subconscients o de la memòria (on els elements es confonen entre ells, barrejant-se) i també per preocupacions cognitives i perceptives del moment, com les que exemplifica Münsterberg sobre si l'atenció pot centrar-se en més d'un element alhora (la sobreimpressió mostraria una possibilitat de veure simultàniament dues, o més, coses alhora, una experiència no possible, o massa difícil, a la realitat,).

En d'altres ocasions, la relació entre l'obra escrita i la fílmica pot ser al nivell de motius molt concrets; seria el cas de la presència del mirall com a motiu d'escriptura o com un element de posada en escena i de construcció visual. El mirall té una importància particular a l'obra escrita per la metàfora de l'escala de miralls de *Le Cinématographe vu de l'Etna*, que forma part del motiu de veure's a un mateix a la pantalla. A pel·lícules com *Coeur fidèle* o *La Belle nivernaise* veiem als personatges mirar-se a ells mateixos al mirall. El motiu de la introspecció i la projecció de la identitat en el mirall, però, és particularment important en dues pel·lícules: *La Glace a trois faces* i *Six et demi, onze*. A la primera constitueix la metàfora principal del relat i s'utilitza com a dispositiu de posada en escena a l'escena final. A la segona, l'escena del suïcidi d'un dels dos protagonistes masculins vincula mirall, identitat i fotografia igual que ho feia *Le Cinématographe vu de l'Etna* (a l'escena el personatge s'observa al mirall, un fet que motiva una sèrie de sobreimpressions; dispara primer contra la seva imatge en ell i després contra el seu cos real a l'altra banda d'aquest i per últim mor amb una fotografia a les mans i amb una sèrie de sobreimpressions de la càmera fotogràfica). Els miralls, i altres superfícies especulars com l'aigua, també apareixen com a recurs

visual de deformació (a *Coeur fidèle* o a *La Belle nivernaise*) o com a recurs de multiplicació (els plans calidoscòpics de *Coeur fidèle* o *L'homme a l'Hispano*).

El darrer aspecte de relació que s'ha destacat amb il·lustracions de la filmografia d'Epstein és l'atenció cap a elements tecnològics. Si la seva reflexió sobre el cinema, particularment als anys 40, parteix de la seva comprensió com un instrument que porta una intel·ligència pròpia; a les seves pel·lícules para especialment atenció a tecnologies simples o complexes que s'hi poden relacionar. És el cas dels instruments òptics o acústics de *La Chute de la Maison Usher* (1928), que serveixen per incrementar les minvades capacitats perceptives d'un dels personatges. O de la fascinació per tecnologies de la comunicació a distància com el telèfon o el radiotelègraf a *Le Lion des mongols* (1924), *La Glace a trois faces* (1927) o *Les feux de la mer* (1948). O pel fars i les seves maquinàries i instruments a *Mor Vran* (1931), *Les feux de la mer* o *Le Tempestaire* (1947). Un altre element tecnològic privilegiat és l'automòbil, que també apareix a la seva obra escrita i que a la fílmica dona lloc a diferents escenes dinàmiques de curses automobilístiques (com a *Le Lion des mogols* o *Six et demi, onze*, al final tràgic de *La glace a trois faces* o com a personatge digne d'aparèixer al títol a *L'homme a l'Hispano*). Per últim no es pot deixar d'evocar la presència de la pròpia tecnologia cinematogràfica, que apareix de manera reflexiva a *Le Lion des mogols* (on part dels protagonistes són actors i directors) o a *La Belle nivernaise* (1923) on els personatges assisteixen a una sessió cinematogràfica (un aspecte molt més lligat a les preocupacions teòriques d'Epstein, que tendeixen cap a l'efecte del cinema en els espectadors, més que cap a les situacions de rodatge).

Totes aquestes relacions han anat sortint al llarg de la tesi amb l'ús de les il·lustracions. Explorar-les i estudiar-les amb detall, podria ser una línia de recerca que continués i complementés aquesta. Les anteriors eren prou àmplies i evidents en la filmografia d'Epstein; però una mirada en paral·lel a l'obra escrita i la fílmica també potser portaria a destacar aspectes menys evidents. Podria ser, per exemple, la presència d'elements grotescs en una pel·lícula com *La Belle nivernaise* [fig. 37]. El figurant que apareix furgant-se el nas en una panoràmica o el nen que balla fent ganyotes remetent a un cos sense la façana de l'ordre i l'autocontrol; un motiu fugisser a la pel·lícula però que l'obra escrita ens pot portar a destacar. Aquesta lectura en paral·lel també podria donar més importància a aspectes secundaris de *Coeur fidèle*, com per exemple el fet que el personatge interpretat per Marie Epstein tingui una discapacitat física o a un personatge que només apareix una vegada i que sembla estar en un estat alterat, pròxim la bogeria, per la seva mirada perduda [fig. 38].

La relació entre l'escriptura d'Epstein i la pràctica fílmica també es pot portar més enllà de la seva

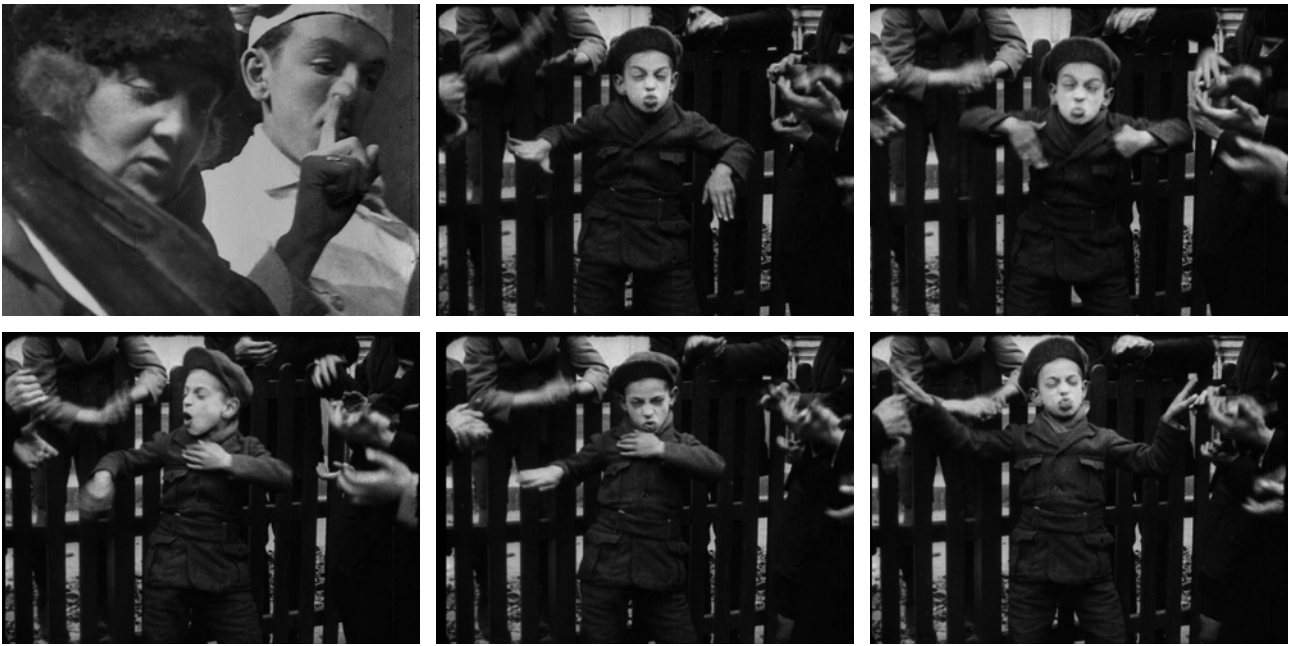


Figura 37. Accions grotesques a *La belle Nivernaise* (1923)



Figura 38. Personatges de *Coeur fidèle* (1923)

Caracteritzacions de personatges a *Coeur fidèle* (1923): evocant un estat alterat o una mena de bogeria (fila 1) i representant una discapacitat física en el personatge interpretat per Marie Epstein (fila 2).

obra, plantejant quines relacions es poden establir entre les seves idees i motius i certes tendències i tradicions filmiques. Evidentment el cas més proper i justificat des d'un punt de vista històric seria estudiar-ho en el cinema francès dels anys 20, 30 i 40; així com en els canals de distribució internacionals als que accedissin les pel·lícules d'Epstein i d'altres (per exemple, Epstein fa referència a una de les pel·lícules d'avantguarda de Charles Dekeukeleire; és a dir, es pot plantejar quines pel·lícules semblants però d'altres contextos nacionals circulaven aleshores). Però el que es vol plantejar aquí, com una obertura de recerca, són alguns casos a tall d'exemple que busquen la relació amb el cinema contemporani i amb casos i tradicions històriques internacionals.

Als escrits dels anys 40 sobre cinema, s'ha vist com Epstein destaca que el cinema comercial es podia entendre com una exploració progressiva de la subjectivitat (i com una «*mesure de la névrose et de l'introspection collectives au cours de cette année-là*» [1955, 74]). Com una aprofundir en allò «infinítament humà», del que any a any i pel·lícula a pel·lícula s'anava empenyent una mica més enllà els límits del que en coneixem. En aquesta línia, podria ser interessant preguntar-se per tendències dels darrers anys com, per exemple, els anomenats «*mind-game films*» (Elsaesser 2009 i Elsaesser i Hagener 2015, 184-200). Aquestes serien pel·lícules que plantegen jocs narratius fruit de jocs o situacions als que es veuen sotmesos els personatges (com amb pel·lícules com *Truman Show* –1998– o als guions de Charlie Kaufman), o que es situen dins d'una condició mental particular:

they feature central characters whose mental condition is extreme, unstable, or pathological; yet instead of being examples of case studies, their ways of seeing, interaction with other characters, and their «being in the world» are presented as normal. The films thus once more «play games» with the audience's (and the characters') perception of reality. (Elsaesser 2009, 14)

Aquesta tendència s'identifica en pel·lícules comercials, en les quals s'usen i s'incorporen estratègies i motius d'un cinema de menys èxit econòmic. És a dir, en l'argument i lectura sociològica d'Epstein seria més interessant l'èxit de pel·lícules com *Fight Club* (1999, David Fincher) o *The Sixth Sense* (1999, M. N. Shyamalan) que pel·lícules com *Providence* (1977) o d'altres d'Alain Resnais. En relació als *mind-game films* i, més en concret, a una tendència que denominen cinema *post-mortem*; Elsaesser i Hagener (2015, 186) destaquen com aquestes pel·lícules trenquen amb una subjectivitat centrada i unitària:

En estas películas, las imágenes mentales y conceptuales tienen que ver con los límites de la formación clásica de la identidad, asentada en los recuerdos, en la percepción y en la presencia corporal. Cuando estos índices de identidad fallan o se encuentran desactivados durante un tiempo, como en el caso de traumas, amnesias o sobrecargas sensoriales, entra en crisis la idea de un individuo unitario, idéntico a sí mismo y motivado racionalmente, como lo describen los presupuestos de la filosofía humanista. Y no solo la filosofía posthumanista, como la de Deleuze y Foucault, registra estas dificultades respecto a la idea que tenemos de nuestra identidad, sino también las películas populares y el cine comercial cuyos protagonistas sufren de amnesia (*Memento*), o esquizofrenia (*El club de la lucha/The Fight Club*, D. Fincher, 1999; *Carretera perdida*; *Donnie Darko*, R. Kelly, 2001), han pasado por experiencias traumáticas (*Minority Report*; *Mystic River*, C. Eastwood, 2003) o incluso pueden haber abandonado el reino de los vivos (*El sexto sentido*; *Los otros/The Others*, A. Amenábar, 2001).

La connexió amb les preocupacions d'Epstein és evident i aquestes pel·lícules es podrien sumar al seu conjunt d'exemples que són, com s'ha vist, habitualment més dels marges cinematogràfics (l'experiència de veure una tira de pel·lícula, la visió d'un mateix a la pantalla, etc.) que no pas de pel·lícules concretes. En algunes ocasions menciona alguns títols, però no explicita els que serien els més interessants; això passa a *Le Cinéma du Diable* ([1947] 1974-75, 357) quan escriu que «très rares sont les films (comme *La Coquille et le Clergyman*, *Un Chien andalou*, *Le Sang d'un Poète*) ou même des fragments de films (moins voulus, plus sincères) qui marquent les tout premiers pas, timidement faits, vers la révélation à l'écran d'une vie intérieure plus profonde». La tendència dels *mind-game films* –i l'obra de certs autors com David Lynch, per exemple– podrien constituir un exemple intermediari entre les pel·lícules d'avantguarda que menciona i els fragments involuntaris que es colen en d'altres pel·lícules; com una versió voluntària i capaç d'èxit comercial d'aquesta exploració de la subjectivitat. La cita anterior de Hagener i Elsaesser no és només interessant per l'explicació fílmica, sinó també perquè connecta aquestes pel·lícules amb la filosofia posthumanista i, d'aquesta manera, també es podria lligar l'escriptura d'Epstein amb aquests autors i altres de contemporanis (s'ha mencionat de manera esparsa, però el pensament actual sobre per l'antropocèn o la preocupació per les agències no humanes –per exemple, amb el «realisme especulatiu»– es pot vincular amb l'interès per l'animisme i per la visió no antropocèntrica en Epstein).

Una altra tendència contemporània, però també de gran tradició al llarg del segle, seria la de l'exploració del cos i els seus estats. Quan Epstein parlava de la cenestèsia deïa que era un sentit

que en general només notem quan estem malalts, és a dir, que seria quan hi ha algun símptoma que dirigim i som conscients del que passa a l'interior del cos i de com ho podem notar. En aquest sentit, les escenes de deliri de la seva filmografia que es mencionaven abans, es poden entendre com una manera de fer-nos sentir aquesta cenestèsia –la vida orgànica del cos– simulant l'estat patològic. També es podrien entendre així, com sent capaces de fer-nos experimentar aspectes del nostres cos i organisme, cert tipus de pel·lícules contemporànies i històriques.

Al seu estudi de teoria del cinema, Elsaesser i Hagener dediquen un capítol al cinema com a pell i contacte. En ell parlen de teories que s'han mencionat breument al llarg de la tesi, com els estudis de Sobchack, i afirmen que la «fascinación por el cuerpo humano, por su superficie y vulnerabilidad (...) son temas importantes en el cine de los últimos veinte años» (Elsaesser i Hagener 2015, 138) (i també que, pel que fa al camp teòric, «este cambio de paradigma está presente en tendencias culturales que van más allá de la teoría del cine, mostrando una vez más que esta no puede pensarse de forma aislada»). En aquest capítol parlen de pel·lícules com *The New World* (2005, T. Malick) o *Crash* (2005, P. Haggis), a les que es podria sumar, per dir un cas evident, l'estètica del cinema de Claire Denis o de les primeres pel·lícules d'Steve McQueen (*Hunger*, 2008, i *Shame*, 2011). La fascinació per les experiències sensorials i per la proximitat de la pell (a més de pels aspectes socials que es construeixen al seu voltant, ja que parlen en part de la pel·lícula de Haggis per com la pell construeix identitats racialitzades) serien tendències actuals a les quals es poden sumar tant els primers plans i plans detall de les pel·lícules d'Epstein com les seves descripcions de les experiències hàptiques i orals de l'espectador cinematogràfic.

Si s'agafa el motiu del cos en un sentit ampli i ens allunyem del cinema més comercial i més central en les històries del cinema; es podrien destacar i explorar diferents pel·lícules per posar en relació a les idees d'Epstein. Per començar per una estètica completament allunyada de la seva, es podria fer referència al cinema d'animació, on les propietats metamòrfiques del mitjà (donades pel seu caràcter gràfic i no fotogràfic) s'apliquen en moltes ocasions a donar imatge a altres cossos. Això es pot explorar, per exemple, en el cinema d'animació comercial dels anys 20, que l'escriptor i dibuixant Maurice Sendak descrivia d'aquesta manera: «Look at those early cartoons. They're all about body parts: kicking the ass, pulling the ears, tweaking noses, twisting necks. It's the kind of passionate investigation of the body which is part of the nature of the child» (Merrit i Kaufman 1992, 46). I també en l'obra d'algú completament atent a les propietats tàctils dels materials i a la imaginació d'altres corporalitats com és el cas del cinema de Jan Svankmajer (per exemple amb una pel·lícula com *Spiklenci slasti* [Els conspiradors del plaer], 1996).

Un motiu molt important en Epstein, com s'ha vist, és la proximitat corporal extrema del pla detall i les transformacions que evoca el canvi d'escala –que a *L'autre ciel* prenen explícitament el caràcter eròtic que a *Bonjour cinéma* s'intuïa. En aquest sentit potser una de les pel·lícules més epstenianes que hi ha és *Geography of the Body* (1943) de Willard Maas [fig. 39]. Si deixem de banda que Epstein no valora en excès el cinema d'avantguarda (en tant parla d'aquesta preocupació epocal que només es pot assolir si té una influència massiva, fet que el cinema experimental no aconsegueix), el film de Maas és un exemple perfecte ja que està exclusivament construït amb el recurs del pla detall del cos. Aïllant el cos en fragments, el film no només evoca l'experiència eròtica (la proximitat tàctil i oral) sinó també les transmutacions en la seva percepció aconseguint que el cos evoqui un paisatge o remeti a d'altres organismes animals o vegetals.

En el context del cinema experimental es poden trobar altres exemples per muntar amb les idees d'Epstein, per més que aquesta estètica, com passava amb la de l'animació, estigui molt allunyada de la seva. Les experiències corporals de l'espectador són un dels temes que el cinema experimental tracta. Es podria relacionar, per exemple, amb l'experiència radical de la duració del temps i l'avorriment que proposa Andy Warhol (de qui també se n'ha parlat anteriorment a propòsit d'un projecte també molt epstenià com els *Screen Tests*, pel fet de plantejar-se amb els recursos del primer pla i la càmera lenta i proposar una mena de test tant a qui és filmat com a qui mira). Si Epstein parlava de la sala de cinema com un circuit de circulació d'energia nerviosa, potser un exemple literal d'això poden ser els anomenats *flicker films*; és a dir, pel·lícules fetes amb colors sòlids (o únicament blanc i negre, en la seva forma més destil·lada) que es munten segons ritmes elevats de fotograma únic o pocs fotogrames. En aquestes pel·lícules, el paper del cos de l'espectador en el dispositiu cinematogràfic es fa evident. Si habitualment diríem que la pel·lícula està a la tira de fotogrames que es projecta sobre la pantalla i que és allà on nosaltres la veiem, els *flicker films* trenquen aquesta descripció senzilla per fer-nos adonar que no hi ha transport literal del fotograma a la pantalla (sabem que la tira de pel·lícula conté només fotogrames blancs o negres però el que veiem a la pantalla són ritmes que provoquen tot tipus de formes en la nostra percepció –és a dir, no diríem mai que el que hi ha a la tira de pel·lícula és el que hem vist, com si ho diríem si veiem un fotograma d'un pla d'una pel·lícula convencional) i que la pel·lícula no està a la pantalla sinó en algun punt entre la pantalla i nosaltres (és la interacció de la llum amb la nostra retina la que ens fa veure allà; és a dir, ho veiem a la pantalla però no només gràcies al projector sinó perquè el nostre sistema perceptiu ho interpreta i ho situa). L'experiència de veure un *flicker film* es podria descriure amb els termes nerviosos que utilitza Epstein o també amb la metàfora de la radiació cap a



Figura 39. Fotogrames de *Geography of the Body* (1943) de Willard Maas.

l'espectador que també utilitza. Es podria recordar, de nou, que en els primers anys del cinema la freqüència de projecció d'imatges era menor que posteriorment i produïa una sensació de fatiga visual (Cherchi Usai 2019, 179-185) (de fet, la paraula *flicks* per referir-se a les pel·lícules en anglès prové d'aquesta experiència inicial). D'aquesta manera es podria aventurar que part de la descripció d'Epstein de l'experiència de l'espectador com una experiència de radiació nerviosa, es podria basar en les experiències dels espectadors dels anys 1900 i 1910. En el cinema experimental dels anys 60 aquesta experiència segurament ja està oblidada, però els experiments dels *flicker films* la redescobreixen de manera radical, sent així per a nosaltres un exemple que ens pot ajudar a entendre de nou les expressions i metàfores d'Epstein.

Aquests són només alguns exemples de cadenes i tradicions que es poden construir on situar també les idees d'Epstein. És a dir, si l'expressió sobre la sala de cinema com un lloc on circula energia nerviosa és estranya, ho és menys quan podem començar a situar-la ja no com una única formulació d'algú (i s'ha vist com en el seu context històric no ho és, d'única) sinó com una reflexió compartida també al llarg del segle. O si l'experiència del primer pla com una proximitat tàctil sona excessivament lírica, ho és menys o es discuteix més la pèrdua de valor que sembla donar-se al associar-se amb aquesta paraula, quan es veu tota una pel·lícula construïda amb aquesta idea. Evidentment les possibilitats de relacions aquí són múltiples i depenen dels contextos als que ens apropem. En part en relació amb la representació de la subjectivitat que es veia abans al voltant dels *mind-game films* del cinema comercial i saltant al cinema experimental, es podria dir que Epstein estaria molt proper a algunes de propostes filmiques de Maya Deren. Per exemple, amb el principi de *At Land* (1944) que presenta un univers en el qual no es pot saber la direcció, ni l'escala del temps (descobrim que alguns plans estan invertits o ralentitzats, però no sabem quins sí i quins no) i en el que l'espai té unes dimensions també diferents (es poden unir espais llunyans, per exemple; com quan el personatge principal escala una paret a la platja per pujar fins la taula d'un menjador on està tenint lloc una festa). No molt lluny del cinema experimental però sí del cinema de ficció, es podria recordar també una pel·lícula com *Powers of ten* (1977, Ray and Charles Eames) en la que el tema i l'estratègia formal és l'escala de la percepció i comprensió del món i com viatja de l'escala humana a la del macrocosmos i la del microcosmos. De nou, és un bon film per posar en diàleg amb les idees d'Epstein i construir una tradició de preocupacions i estratègies compartides.

Annex

ARTICLE BIOFILMOGRÀFIC*

Un recorrido biográfico¹

Jean Epstein nace en 1897 en Varsovia de madre polaca y padre francés. Dos años más tarde, nace su hermana Marie Epstein, también futura cineasta y con quien convivirá a lo largo de su vida. En unas memorias que dejó inacabadas, Jean Epstein describe su primer encuentro con el cine siendo él un niño. Mientras asistía a esa primera proyección, en un hotel en la costa del Adriático, sucedió un ligero temblor de tierra, fué “como si el temblor de las imágenes desbordaran la pantalla y se comunicaran a los muros”. Sea apócrifa o real, esta anécdota sirve como ejemplo del poder que Epstein veía en el cine, capaz de hacer tambalear el mundo.

A la muerte del padre, cuando Jean cuenta con diez años de edad y Marie con ocho, la familia se muda a Suiza y de ahí a Lyon donde Jean realiza estudios de medicina. No sólo estudia, sino que también trabaja como ayudante de Auguste Lumière, principalmente buscando y traduciendo bibliografía para su laboratorio de farmacodinámica. Si bien siempre ha sentido atracción por el cine –en 1914 descubre a Charlot, en una época en la que, según cuenta él mismo, “era amoral amar a Charlot, era un vicio. Sin dudar de este amor, lo convertí en mi vicio favorito.”², también la siente por la literatura. Su primera obra será un ensayo sobre literatura contemporánea –*La poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*– que publica por mediación de Blaise Cendrars. Entre 1921 i 1922 escribe sin cesar en revistas como *L’Esprit Nouveau* (fundada y dirigida por Le Corbusier y Amédée Ozenfant), en la prensa cinematográfica (revistas como *Cinéa*) o en su propia revista de vanguardia (*Promenoir*) y publica dos libros más, uno de cariz filosófico –*La lyrosophie*–

* Publicat originalment al volum *Jean Epstein. Cine, poesia y filosofía*. Pasión Rivière (coord). Valencia: Shangrila, 2020.

1 Para profundizar en la biografía de Epstein o en un análisis cronológico de su filmografía se pueden consultar la biografía de Joël Daire *Jean Epstein. Une vie pour le cinéma* (Grandvilliers: la Tour verte, 2014), el estudio de Laura Vichi *Jean Epstein* (Milano: Il Castoro, 2003) o la monografía de Pierre Leprohon *Jean Epstein* (París: Seghers, 1964).

2 Juan Arroy: “Jean Epstein au volant” en *Cinémagazine*, n°46, 12 de noviembre de 1926.

y otro sobre el cine *Bonjour, cinéma*. El saludo será mutuo y el cine será, desde ese año, el principal campo de trabajo de Epstein.

El primer período en el que se puede dividir su obra cinematográfica va de 1922 a 1928. Es en 1922 que dirige su primera película: *Pasteur*, hecha para conmemorar el centenario del célebre científico –y encargada por Jean Benoit-Levy, que será uno de sus colaboradores intermitentes, así como con quien Marie co-dirige diversas películas–. Esta primera experiencia cinematográfica le lleva a firmar un contrato con Pathé para producir y dirigir películas. El resultado, cuatro películas estrenadas en 1923: *L'auberge rouge*, *Coeur fidèle* (con guión escrito entre él y Marie Epstein), *La montagne infidèle* (hoy considerada perdida) y *La belle nivernaise*. Todas contienen recursos e ideas que Epstein pone en juego y sobre las que reflexiona en sus escritos; ya sean los primeros planos, la importancia de los objetos, la expresión de la subjetividad o la presencia de la realidad. Acerca de ésta última, el ejemplo más radical sería el perdido, puesto que *La montagne infidèle* era el resultado de haber ido a filmar una erupción del Etna; otra fuerza de la naturaleza, como aquél terremoto de la infancia, con el que el cine parece relacionarse bien, compartiendo cierto poder atávico –de esta experiencia resulta uno de los textos incluidos en su segundo libro sobre cine: *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926)–. Pero la realidad también se cuele en las tabernas y los muelles del puerto de Marsella de *Coeur fidèle* o en el río Sena, casi co-protagonista en *La belle nivernaise*, –“El mejor actor, la personalidad más fuerte que he conocido es el Sena de París a Rouen”, escribe en 1927³–. *Coeur fidèle* es aún hoy de sus películas más recordadas; sólo es su tercera película pero en ella brilla su amor por los rostros y sus emociones, la densidad de sus sobreimpresiones, la fuerza de los planos detalle que nos muestran fragmentos del cuerpo (y con los que se pueden explicar situaciones sin recurrir a planos más abiertos) y también una célebre secuencia en un ti vivo que usa todo el poder cinético de la cámara en movimiento y del montaje rápido –y con la que Epstein cumplía un deseo formulado un año antes en *Bonjour, cinéma*–.

La siguiente productora para la cual trabajará será Albatros, una productora creada por el ruso Alexandre Kamenka y que tiene como a su estrella a Ivan Mosjoukine. En este caso Epstein se debe adaptar a una estructura más comercial, en la cual no siempre tiene el control en la elección del guión, ni de los intérpretes, ni de cómo conjugar o calibrar la importancia de los elementos del cine. En Albatros, Epstein se encuentra con estrellas, decorados y géneros cinematográficos; elementos más ajenos a sus postulados estéticos.⁴ Entre 1924 y 1925 realizará para Albatros *Le lion des*

3 “Temps et personnage du drame” en Jean Epstein: *Écrits sur le cinéma*. París: Seghers, 1974, p. 180.

4 En este caso, además de los referentes bibliográficos que ya se han dado, se puede consultar el artículo de François Albera “Sociologie d’Epstein” (en Jacques Aumont (ed): *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*).

mogols (1924) –creada al servicio de la estrella de la productora y la más aparentemente alejada de sus películas anteriores; aunque contiene muchos elementos típicos de Epstein, como por ejemplo una escena de automóvil con su poder cinético–, *L’affiche* (1924, con guión de Marie Epstein), *Le double amour* (1925, también con guión de Marie)⁵ y *Les aventures de Robert Macaire* (1925).

A un intento de cine comercial deberá volver en la siguiente década, pero en 1926, con la experiencia acumulada y con el nombre que se ha hecho ya desde sus primeras películas, Epstein funda su propia productora: Les films de Jean Epstein. Podrá producir cuatro películas antes de tenerla que cerrar, dejando deudas que arrastrará de por vida, seran: *Mauprat* (1926), *Six et demi, onze* (1927, de nuevo con guión de Marie Epstein), *La glace a trois faces* (1927) y *La chute de la maison Usher* (1928). La primera, que adapta una novela ambientada en el siglo XVIII, se considera un film a medio camino entre las producciones Albatros y las siguientes. La segunda trata de la fotografía y sus potencias y llega a incluir en sus créditos iniciales a “el objetivo y el sol” como dos de sus intérpretes. Las otras dos películas que produce bajo “Les films de Jean Epstein” son, sin lugar a dudas, dos de las obras maestras de su filmografía. *La glace a trois faces* es un medimetraje construido alrededor de un personaje masculino y de tres visiones distintas sobre él que tendrían tres mujeres distintas. Con este punto de partida, y su reflexión acerca de la identidad como multiplicidad (el espejo del título constituye la última imagen del film, espejo en el cual se mira el protagonista), Epstein crea una narrativa experimental, ajena a la cronológica y a la causa efecto, sobre la que escribe en su texto “Art d’événement” y sobre la que ya había especulado en *Buenos días, cine*.⁶ La película es también una exploración continua de las posibilidades de la cámara y el montaje cinematográficos; un prodigio de los recursos más queridos por Epstein como el plano detalle (que le parece dar vida a objetos inanimados –como en la escena del teléfono– y que aísla significativos fragmentos del cuerpo), la sobreimpresión, los escenarios naturales o el poder

París: Cinémathèque française, 1998)

5 Entre los distintos estudios recientes acerca de Epstein se puede consultar la monografía de Christophe Wall-Romana *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy* (Manchester: Manchester University Press, 2013). Una parte del libro relee parte de la filmografía de Epstein a luz de la temática del amor homosexual (sobre el que Epstein escribió en uno de sus libros inéditos: *Ganymède. Essai sur l’éthique homosexuelle masculine*); entre los ejemplos que estudia algunos son de esta película.

6 En “Art d’événement” (*op. cit.*, p. 181) escribe: “Après les drames prétendument sans fin, voici un drame qui voudrait être sans exposition, ni seuil, et qui finit net. Les événements en se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs passés viennent s’implanter dans un seul aujourd’hui. L’avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est celle de l’esprit humain. (...) La sursaturation en un instant fige le cristal. Ainsi le drame, comme l’oeuf au bout du bras du prestidigitateur un, venu de rien, venu de partout. Devant et derrière lui, personnages et actions, soudain, s’ordonnent docilement.”

Mientras que años antes en *Bonjour, cinéma* (*op. cit.*, p. 87) escribía: “Il n’y a pas d’histoires. Il n’y a jamais eu d’histoires. Il n’y a que des situations, sans queue ni tête; sans commencement, sans milieu, et sans fin; sans endroit et sans envers; on peut les regarder dans tous les sens; la droite devient la gauche; sans limites de passé ou d’avenir, elles sont le présent”

cinético de la cámara en movimiento (por ejemplo con un plano de treinta y cuatro segundos en continuidad que muestra, como en un plano subjetivo, el descenso de un coche por la rampa circular de un parking). *La chute de la maison Usher* (1928) es su película más conocida. Adaptación de distintos relatos de Poe, se considera la culminación de buena parte de su estilo e intereses de los años 20. Ajena a la narrativa convencional, la película es la creación fantasmagórica de un estado de ánimo psicológico en el cual juegan un papel fundamental los objetos, los primeros planos, las sobreimpresiones o una naturaleza más estilizada que en otras ocasiones. A estos recursos Epstein suma el ralenti por primera vez en su carrera. Un elemento que no sólo será importante en sus películas, sino sobre el que reflexionará en numerosas ocasiones (como una muestra del poder del cine de salir de la experiencia antropocéntrica, en este caso de escapar al tiempo humano). A propósito de su uso en *La chute de la Maison Usher* escribía: “Je ne connais rien de plus absolument émouvant qu’au ralenti un visage se délivrant d’une expression. (...) Le drame est situé en dehors du temps commun. Une nouvelle perspective, purement psychologique, est obtenue.”⁷

La segunda gran etapa de la obra de Epstein va de 1928 a 1939. Es una etapa de inestabilidad, en la que realiza distintos tipos de películas intentando adaptarse a las circunstancias que le rodean, pero también de experimentación y descubrimiento, sobretudo en las películas que se conocen como las “películas bretonas”. La primera de ellas es *Finis Terrae* (1928) realizada después de *La chute de la maison Usher*. Si ésta se considera, como se ha dicho, la culminación de un primer Epstein, *Finis Terrae* supone una huida hacia adelante. Epstein decide rodar en las islas más remotas y aisladas de la Bretaña (Ouessant, Molènes, Bannec y Balanec), buscando sus actores entre sus habitantes y con un equipo técnico mínimo. Los films bretones suponen pues un encuentro directo con la realidad, dejando atrás todo tipo de convencionalismo de producción. Algo que no es nuevo en Epstein –ya en *Bonjour, cinéma* escribía contra los actores y pedía que “sin historia, sin higiene, sin pedagogía, narra tú, cine-maravilla, al hombre migaja a migaja” o alababa un reportaje en el que le parecía ver “por todos lados hombres, vida, hormiguelo, verdad”⁸– pero que se manifiesta ahora de manera radical y sobre lo que escribirá en textos como “Les approches de la Vérité”, “Le cinématographe dans l’archipel” o “L’île”⁹. Si en este sentido *Finis Terrae* es una apuesta por radicalizarse y

7 “L’ame au ralenti”, *op. cit.*, p. 191.

8 *Op. cit.*, p. 99 y 95.

9 Sirva de ejemplo de algunas de sus reflexiones en estos textos, este fragmento de “Les approches de la vérité” (*op. cit.*, p. 193): “Aucun décor, aucun costume n’auront l’allure, le plu de la vérité. Aucun faux-professionnel n’aura les admirables gestes techniques du gabier ou du pêcheur. Un sourire de bonté, un cri de colère sont aussi difficiles à imiter qu’une aurore au ciel, que l’Océan démonté. / *Finis Terrae* essaye d’être le “documentaire” psychologique, la reproduction d’un bref drame composé d’épisodes qui ont eu lieu, d’hommes et de choses authentiques. En quittant l’archipel d’Ouessant j’ai eu l’impression d’en emporter non un film, mais un fait. Et que ce fait transporté à Paris, il manquerait désormais quelque chose à la réalité matérielle et spirituelle de la vie aux îles. Travail de mage.”

descubrir nuevas posibilidades, esta exploración se hace también con muchos de los recursos e intereses de su filmografía anterior. También aquí recurre al ralentí –para transformar la interpretación de los actores y seguir estudiando esa nueva perspectiva “fuera del tiempo común”–, al *découpage* en primeros planos o planos detalle y también explora estados subjetivos –en particular en una escena de delirio nocturno, fruto de la infección de una herida–.

A lo largo de la década de los 30 Epstein filmará en Bretaña de manera intermitente. Seguramente es *Finis Terrae* la película más recordada, pero le seguirán, con grados distintos de radicalidad, *Mor-Vran (la mer des corbeaux)* (1930), *L'or des mers* (1932), *Chanson d'Ar-Mor* (1934) y *La femme du bout du monde* (1937), así como la cine-canción *Les berceaux* (1931) o los reportajes *Une visite à l'Ouest-Éclair* (1934) o *La Bretagne* (1936). Esta diferencia de aproximaciones y formatos es una característica de la filmografía de Epstein en esta década. En esta heterogeneidad forzada se da un intento de realizar películas dentro del campo de la producción comercial, como serían *L'homme a l'Hispano* (1932), *Le Chatelain du Liban* (1933)¹⁰, *Marius et Olive a París* (1935) y *Coeur de gueux* (1936). También filma distintos documentales, algunos por encargo de Benoît-Levy –con temas como, por ejemplo, los albergues de juventud en la película *Vive la vie* (1937)–, o como *Les batisseurs* (1938) producida por la cooperativa Ciné-Liberté al amparo de la federación de trabajadores de la construcción de la CGT.¹¹

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la invasión de Francia, Jean y Marie se trasladan a la zona de Vichy donde trabajan para la Cruz Roja. Este período supone, claro está, un freno a cualquier trabajo en el cine y la amenaza de ser deportados debido a la barbarie nazi por su apellido. Escaparan a ese peligro, tras ser detenidos en 1944, gracias a la intervención de la Cruz Roja.¹²

Con la posguerra empieza el último período de la vida de Epstein, que morirá en 1953. Es un

10 En su biografía Joël Daire cita un fragmento de entrevista con Epstein antes de partir a rodar esta película, significativo de su situación: “J’ai tenu à prouver aux producteurs que je pouvais faire du film public. C’est une position sur laquelle je veux me maintenir pour la bonne raison qu’elle est aujourd’hui la seule possible. J’ai longtemps lutté pour travailler intégralement selon ce que je crois être la vérité. Mais on finit par se demander s’il est bien nécessaire de se donner tant de mal et de mourir de faim pour un public qui, lorsqu’il n’est pas bête, est top souvent méchant. Le film est une chose trop coûteuse pour nous permettre d’être libres. Sans doute, si j’avais cinqu millions de reenus, ferais-je du cinéma selon mes intransigeantes conceptions. Je ne les ai pas...”

11 Acerca de la relación de Epstein con movimientos políticos de izquierdas se puede consultar el capítulo de la biografía de Daire “Cinéma et engagement” o el capítulo “Documentaries and sound films” del libro de Wall-Romana (en particular la sección “Men and women at work”)

12 Marie Epstein explica los años de la guerra en la monografía de Pierre Leprohon *Jean Epstein* (París: Seghers, 1964, p. 58-59). Buena parte del recorrido biográfico de esta monografía se realiza con sus palabras y recuerdos.

período donde la escritura vuelve a un plano protagonista y en el que podrá dirigir aún algunas películas; pero en el que seguirá alejado de la fama y reconocimiento que obtuvo en los años 20.¹³ De vuelta a París, Epstein publica dos libros sobre cine: *L'intelligence d'une machine* (1946) y *Le cinéma du Diable* (1947). También publicará en distintas revistas, algunas dedicadas exclusivamente al cine (*La technique cinématographique*) pero otras de un carácter ensayístico amplio (por ejemplo en *Les Temps modernes*). Trabajaré también en dos otros volúmenes sobre el cine que sólo se publicaran pósthumamente (hecho que es significativo de su menor ascendente en la época): *Esprit de cinéma* (1955) y *Alcool et cinéma* (1976). De esta época son también la mayoría de escritos inéditos que se conservan, donde dejaba de lado el cine para volver a reflexionar directamente sobre muchos otros temas.¹⁴

En 1947, gracias a Nino Costantini actor de distintas de sus películas de los años 20, podrá realizar su última gran película *Le tempestaire*. De nuevo en las costa de Bretaña, *Le Tempestaire* es un cuento acerca de la magia, la naturaleza y la tecnología, donde sigue trabajando en escenarios naturales y con actores no profesionales y en el cual continua su investigación del ralenti, esta vez no sólo en las imágenes sino también en el sonido. Dirigirá aún otra película en esos paisajes, de atmósfera muy similar, el documental acerca de los faros *Les feux de la mer* (1948).

Jean Epstein muere en 1953 a los cincuenta y seis años, dejando tras de si una larga, heterogénea y fascinante obra fílmica y escrita.

13 De sus últimos años de vida –entendidos no como este tercer período sino como la parte final de éste– Marie Epstein dijo a Leprohon (*op. cit.*, p. 64): “Se equivocan quienes han dicho –un poco melodramáticamente– que pasó sus últimos años en la miseria; nos equivocáramos también si pensáramos que los pasó en la opulencia.”

14 Estos escritos están viendo por fin la luz en la publicación de sus escritos completos en Francia (iniciada por la editorial Independencia y continuada por Éditions de l’Oeil, la edición corre a cargo de Nicole Brenez, Joël Daire y Cyril Neyrat). El primer inédito que se ha publicado, fechado en la década de los 30, es *Ganymède. Essai sur l'éthique homosexuelle masculine* (en el volumen tercero de los *Écrits complets*).

DOCUMENTS D'ARXIU CONSULTATS
– Fonds Jean et Marie Epstein de la Cinémathèque française

Documents citats¹

L'Autre ciel – EPSTEIN229–B89

Bibliografia (ca. 1921) – EPSTEIN201–B51 «La poésie d'aujourd'hui un nouvel état d'intelligence. Lettre à Blaise Cendrars: [épreuves]», 'Écrits littéraires: La poésie d'aujourd'hui: un nouvel état d'intelligence: origine du livre: Notes manuscrites, brouillons'

Caritas Vitae – EPSTEIN284-B88 «Manuscrits divers 1918–1920: Caritas vitae»

Conférence du 31/12/1920 – EPSTEIN287–B92

Contre-pensées – EPSTEIN103-B25, EPSTEIN 104-B25, EPSTEIN105-B26

Contre-pensées – EPSTEIN224–B57

Contre-pensées [citacions] – EPSTEIN225–B58 «Contre-pensées [citacions] Citations recueillies par Jean Epstein: notes de lecture II»

Do: plan ancien – EPSTEIN2-B1 «Notes personnelles, notes de lecture sur différents auteurs»

Écrits sur les dents – EPSTEIN226-B5, «Le phénomène littéraire ; Photogénie de l'impondérable ; L'amour indigent de Jean Epstein», 'Écrits littéraires: Textes inédits'

Esculape – EPSTEIN228–B59, 'Écrits littéraires: manuscrits divers'

Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine – EPSTEIN227–B59

Impressions d'enfance et d'adolescence – EPSTEIN226-B5, «Le phénomène littéraire ; Photogénie de l'impondérable ; L'amour indigent de Jean Epstein», 'Écrits littéraires: Impressions d'enfance et d'adolescence'

Le Mage d'Ecbatane – EPSTEIN228-B59, 'Écrits littéraires: manuscrits divers'

Mémoires – EPSTEIN100–B25, «Mémoires: copies annotées + manuscrit original incomplet»

Mémoires – EPSTEIN230–B89, «Mémoires: version différente de celle publiée dans «Les écrits de Jean Epstein» (1975)»

Notes de lecture – EPSTEIN2-B1, EPSTEIN3-B2, EPSTEIN4-B3, EPSTEIN5-B4, EPSTEIN6-B5, EPSTEIN7-B6, EPSTEIN8-B7, EPSTEIN9-B8, EPSTEIN10-B9 [tenen títols diversos en funció de la temàtica]

1 Es dona la referència utilitzant el títol que s'ha utilitzat al llarg del text i afegint la referència concreta segons la nomenclatura de l'arxiu (carpeta [EPSTEIN***] i capsa [B**]). S'indica el títol de la carpeta (al final i entre cometes) només quan és molt diferent del que s'ha utilitzat al text (una mateixa carpeta pot contenir diversos documents, que el catàleg de l'arxiu no té referenciats en detall). Es dona, finalment, el títol escrit a mà que té el document, quan es considera rellevant, i que no consigna el catàleg digital de la Cinémathèque. Aquest títol s'escriu entre cometes simples.

Notes manuscrites diverses – EPSTEIN110–B26, ‘Notes diverses de Jean Epstein’

La Santé du Diable – EPSTEIN285–B88

Tragos – EPSTEIN228-B59, ‘Écrits littéraires: manuscrits divers’

Altres documents consultats relatius a l’obra escrita o a la biografia de Jean Epstein²

EPSTEIN97–B24, «Enseignement sur le cinéma: schéma d’ensemble» [correspondència i manuscrit]

EPSTEIN98–B24, «Méthode du cinéma: manuscrit original»

EPSTEIN101–B25, «Le cinéma du Diable?... Projet d’enquête: inédit»

EPSTEIN102–B25, «Style; Le style de l’image: notes sur l’art et le métier du réalisateur»

EPSTEIN111–B26, «Notes littéraires, philosophiques, scientifiques»

EPSTEIN113–B26, «Correspondance Jean Epstein / Abel Gance»

EPSTEIN117–B28, «Correspondance avec Pierre Leprohon»

EPSTEIN131–B30, «Jean Epstein: courrier personnel 1925–1935–1938»

EPSTEIN189–B42, «Archives personnelles de Jean et Marie Epstein»

EPSTEIN201–B51, «La poésie d’aujourd’hui un nouvel état d’intelligence. Lettre à Blaise Cendrars: [epreuves]», ‘La poésie d’aujourd’hui. Notes manuscrites, citations’

EPSTEIN202–B51, «Bonjour cinéma»

EPSTEIN221–B56, «Nomenclature d’articles, textes et citations de Jean Epstein ; Extraits de presse...» (1920–1947)

EPSTEIN228–B59 i EPSTEIN228–B60, ‘Écrits littéraires: manuscrits divers’

EPSTEIN235–B91, «Le Phénomène littéraire: premier manuscrit»

EPSTEIN238–B60, «Cours de Jean Epstein à l’IDHEC: 1945»

EPSTEIN240–B60, «Interview de Jean Epstein par la Commission de Recherche Historique»

EPSTEIN282–B88, «Manuscrits divers de Jean Epstein: 1918–1920»

EPSTEIN283–B88, «Manuscrits 1918–1920: Projet pièce de Théâtre»

2 En aquest cas s’ha optat per donar la referència a l’arxiu amb el títol genèric de la carpeta.

EPSTEIN288–B92, «Hommage à Canudo: conférence»

EPSTEIN289–B93, «Conférence devant l'association des étudiants de Montpellier: copie du texte»

EPSTEIN414–B76, «Souvenirs du père de Jean et Marie Epstein»

EPSTEIN415–B76, «Correspondance personnelle de Jean Epstein»

EPSTEIN416–B77, «Correspondance active et passive de Jean Epstein et texte de Jean Epstein» [el text es titula 'La recherche du style cinématographique']

EPSTEIN421–B95, «Correspondance active et passive de Jean Epstein avec éditeurs»

BIBLIOGRAFIA REFERENCIADA

- Abel, Richard. 1984. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press.
- Abel, Richard. 1988. *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*. 2 v. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Abel, Richard. 1994. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. Berkeley: California University Press.
- Abel, Richard, ed. 2005. *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres: Routledge.
- Abramowski, Edouard. 1914. *Le subconscient normal : nouvelles recherches expérimentales*. París: Felix Alcan.
- Abundo, Giuseppe D'. (1911) 2013. «Sopra alcuni particolari effetti delle proiezioni cinematografiche nei nevrotici» Dins *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Silvio Alovio autor i editor, 154-161. Torino: Kaplan. Publicat originalment a la revista *Malpighi. Gazzeta medica di Roma*.
- Adorno, Theodor W. i Walter Benjamin. 1998. *Correspondencia 1928-1940*. Edició d'Henri Lonitz. Traducció de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta.
- Albera, François. 1998. «Sociologie d'Epstein: de Pathé-Consortium a Albatros». Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 225-245. Paris, Cinémathèque française.
- Albera, François. 2012. «First Discourses on Film and the Construction of a 'Cinematic Episteme'». Dins *A Companion to Early Cinema*, edició d'André Gaudreault, Nicolas Dulac i Santiago Hidalgo, 121-140. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Albera, François i Maria Tortajada. 2010. «The 1900 Episteme». Dins *Cinema Beyond Film*, edició de François Alberta i Maria Tortajada, 25-44. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alpers, Svetlana. (1983) 2016. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand.
- Alovio, Silvio. 2013. *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*. Torino: Kaplan.
- Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in Film Theory*. Nova York: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley. 1993. *Las Principales teorías cinematográficas*. Traducció de H. Alsina Thevenet i G. Solera Casero. Madrid: Rialp, 1993. Primera publicació en anglès l'any 1973.
- Andrew, Dudley, Anton Kaes, Sarah Keller, Stuart Liebman, Annette Michelson i Malcolm Turvey. 2014. «Roundtable on the Return to Classical Film Theory». *October* 148 (Spring): 5-26.

- Angell, Callie. 2006. *Andy Warhol Screen Tests. The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné. Vol. 1*. Nova York: Abrams i Whitney Museum of American Art.
- Angelluci, Arnaldo. (1906) 2013. «“Le malattie degli occhi prodotte dai cinematografi»». Dins *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Silvio Alovio autor i editor, 137-138. Torino: Kaplan. Publicat originalment a la revista *Malpighi. Gazzeta medica di Roma*.
- Aragon, Louis. (1918) 2008. «Du décor» Dins *Le cinéma: naissance d'un arte. 1895-1920*. Edició de Daniel Banda i José Moure, 357-362. París: Flammarion.
- Aristarco, Guido. 1968. *Historia de las teorías cinematográficas*. Traducció d'André Boglár. Barcelona: Lumen. Primera publicació en italià l'any 1951, edició revisada l'any 1960.
- Arroy, Juan. 1926. «Jean Epstein au volant.» *Cinémagazine* 6, núm 46 (12 Novembre): 348-350.
- Artaud, Antonin. 2002. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial
- Aub, Max. 2013. *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del vigía.
- Aumont, Jacques. 1992. *Du visage au cinéma*. París: Étoile, Cahiers du Cinéma.
- Aumont, Jaques, ed. 1998. *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. París: Cinémathèque française,.
- Aumont, Jaques. 2004. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Traducció de Carles Roche. Barcelona: Paidós. Primera publicació en francès l'any 2002.
- Aurouet, Carole. 2016. *Desnos et le cinéma*. París: Nouvelles éditions Jean-Michel Place.
- Balázs, Béla. (1924) 2010. *Visible Man or the Culture of Film*. Dins *Béla Balázs. Early Film Theory*, edició d'Erica Carter i Rodney Livingstone, 1-90. Nova York: Berghahn Books.
- Balázs, Béla. (1930) 2010. *The Spirit of Film*. Dins *Béla Balázs. Early Film Theory*, edició d'Erica Carter i Rodney Livingstone, 91-229. Nova York: Berghahn Books.
- Balázs, Béla. 1957. *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Barbens. Francisco de. 1914. *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro. Estudio pedagógico-social*. Barcelona: Luis Gili.
- Barker, Jennifer. 2009. *The Tactile Eye Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Barreiro, M^a Soliña. 2010. «El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914-1918.» *La balsa de la Medusa* 3: 5-34.
- Barreiro, M^a Soliña. 2013. «Epstein's *the Fall of the House of Usher*: Research on Altered States of

Consciousness» *Literature-film Quarterly* 41 (2013): 197.

André Bazin. 1958. «Ontologie de l'image photographique.» Dins *Qu'est-ce que le cinéma?*, v. 1, *Ontologie et cinéma*, 11-19. Paris: Éditions du Cerf.

Bazin, André. 2018. *Écrits complets*. Edició de H. Joubert-Laurencin. 2 v. París: Éditions Macula.

Benjamin, Walter. (1927) 2009. «Kitsch onírico». Dins *Obras. Libro II / vol 2*, edició de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 229-231. Madrid: Abada

Benjamin, Walter. (1927) 2017. «La situación del arte cinematográfico en Rusia». Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 307-312. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1927-40) 2017. «Significado político del cine» [selecció de fragments del *Passagenwerk*]. Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 165-192. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1928) 2017a. «Al planetario». Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 301-303. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1928) 2017b. «Se alquilan solares». Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 299-300. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1928) 2017c. «Novedades sobre las flores». Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 239-242. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (ca. 1929) 2017. «Algo sobre el arte popular». Dins *Obras. Libro VI*, edició de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 262-265. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1933) 2017. «Experiencia y pobreza». Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 355-364. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1934) 2017. «Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte» (fragment: «Sancho Panza») Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 229-238. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1935-36) 2017. «La fórmula en la que la estructura dialéctica del cine se expresa. Paralipómenos, variantes y epilogómenos a 'La obra de arte...» Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 115-154. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1936) 2008. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Primera redacción». Dins *Obras. Libro I / vol. 2*, edició de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 11-47. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1936) 2017. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Segunda redacción». Dins *Escritos sobre cine*, edición de Daniel Pitarch, 65-113. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. (1939) 2008. «Sobre algunos motivos en Baudelaire.» Dins *Obras. Libro I / vol. 2*, edició de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, 205-260. Madrid: Abada.

Benjamin, Walter. 2017. *Escritos sobre cine*. Edició de Daniel Pitarch. Traducció Alfredo Brotons,

- Joge Navarro, Juan Barja, Manuel Cuesta y Antonio Gómez. Madrid: Abada.
- Berton, Mireille. 2015. *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*. Lausanne: L'Âge d'Homme
- Bierce, Ambrose. (1893) 2009. «El maestro de Ajedrez de Moxon». Dins *El rival de Prometeo. Vidas de Autómatas Ilustres*, edició de Sonia Bueno Gómez-Tejedor i Marta Peirano, 128-144. Madrid: Impedimenta.
- Bon, Gustave Le. 1895. *Psychologie des foules*. París: Félix Alcan.
- Bonitzer, Pascal. 1999. *Le champ aveugle*. París: Cahiers du Cinéma.
- Bordwell, David. 1996. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David. 2005. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David. 2006. *The way Hollywood tells it. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bottomore, Stephen. 1995. *I want to see this Annie Mattygraph. A Cartoon History of the Coming of the Movies*. Gemona: Giornate del cinema muto.
- Braun, Marta. 1992. *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brenez, Nicole. 1998. «Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives)». Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 205-221. París, Cinémathèque française.
- Bueno Gómez-Tejedor, Sonia i Marta Peirano. 2009. *El rival de Prometeo. Vidas de Autómatas Ilustres*. Madrid: Impedimenta.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge. Edició del 10 aniversari amb un nou pròleg, edició original de 1990.
- Buñuel, Luis. 2006. *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori. Edició original en francès de l'any 1982.
- Cabanis, Pierre-Jean-Georges. 1805. *Rapports du physique et du moral de l'homme. Tome 1*. Paris : Crapart, Caille et Ravier.
- Carroll, Noël. 2001. «Modernity and the Plasticity of Perception.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, núm. 1 (Winter): 11-17.
- Carroy, Jacqueline, annick Ohayon i Régine Plas. 2006. *Histoire de la psychologie en France. XIX–XX siècles*. París: éditions La Découverte.

- Cartwright, Lisa. 1992. «'Experiments of Destruction': Cinematic Inscriptions of Physiology». *Representations* 40: 129–152.
- Cartwright, Lisa. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine 1945-1990*. Traducció de Pepa Linares. Madrid: Cátedra. Primera publicació en italià l'any 1993.
- Casetti, Francesco. 2005. *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milano: Bompiani.
- Castle, Terry. 1988. «Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie». *Critical Inquiry* 15, núm. 1 (Autumn, 1988): 26-61.
- Chacon, Agustín. 1909. «Ilusiones de óptica debidas a la persistencia de imágenes en la retina. El cinematógrafo.» *Gaceta médica de México* IV: 551-557.
- Charney, Leo i Vanessa Schwartz, eds. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.
- Cherchi Usai, Paolo. 2019. *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*. Londres: British Film Institute.
- Cinéa*. 1923. «Derrière l'écran» :20
- Coleman, Walter Moore. 1917. *Experiments in Telergy, Or the Supersensory Control of Vital Activities at a Distance*. Londres: Woolridge and Co.
- Collin, Françoise. 2006. *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria. [En particular la primera part «Pensar la diferencia sexual», 21-82]
- Colette. 1924. «Cinéma». *Le Figaro*, 15 de juny de 1924, 1.
- Cook, Simon. 2007. «'Our Eyes, Spinning like Propellers': Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov's 'Theory of the Interval'» *October* 121 (Summer, 2007) (dossier «New Vertov Studies»): 79-91.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine i Georges Vigarello. 2005-2006. *Histoire du corps*. 3 v. Éditions du Seuil.
- Cortade, Ludovic. 2005. «*Le Cinéma du diable*: Jean Epstein and the Ambiguities of Subversion». *SubStance* 34, núm. 3, (nombre monogràfic: French Cinema Studies 1920s to the Present): 3-16
- Cortade, Ludovic. 2012. «The "Microscope of Time": Slow Motion in Jean Epstein's Writings.» Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 161-176. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Cosandey, Roland, André Gaudreault i Tom Gunning, eds. 1992. *Une Invention du diable? : cinéma des premiers temps et religion*. Lausanne: Payor.

- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press. Edició original de 1990.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Nova York: MIT Press.
- Crary, Jonathan. 2013. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres: Verso Books.
- Daïre, Joel. 2014. *Jean Epstein. Une vie pour le cinéma*. Grandvilliers: La tour verte.
- Daston, Lorraine i Peter Galison. 2007. *Objectivity*. Nova York: Zone Books.
- Dekeukeleire, Charles. 1940. *Afrique. Journal d'un voyage au Continent noir*. Brussel·les: La Maison du poète.
- Dekeukeleire, Charles. 1942. *L'Émotion Sociale. Réflexions sur un problème actuel*. Brussel·les: La Maison du Poète.
- Dekeukeleire, Charles. 1947. *Le Cinéma et la pensée. Le cinéma : art-clef de l'analyse du monde moderne. Son rôle dans la poursuite de l'aventure humaine*. Brussel·les: Lumière.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. París: Les Éditions de Minuit
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-temps. Cinéma 2*. París: Les Éditions de Minuit
- Delluc, Louis. (1918) 2008. «Fils de la mécanique et de l'idéal des hommes...» [fragment de «Le cinquième art»]. Dins *Le cinéma: naissance d'un arte. 1895-1920*. Edició de Daniel Banda i José Moure, 470-472. París: Flammarion.
- Delord, Taxile. ca. 1854. *Paris-Viveur*. París: Ch. Lahure.
- Didi-Huberman, Geroges. (1982) 2007. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Duchenne de Boulogne, G.-B. 1862. *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable a la pratique des arts plastiques*. París: Jules Renouard.
- Doane, Mary Ann. 2003. «The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema». *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 14, núm. 3 (Fall): 89-111.
- Elsaesser, Thomas, ed. 1990. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas. 1998. «Truth or Dare: Reality Checks on Indexicality, or the Future of Illusionism.» Dins *Cinema Studies into Visual Theory?*, edició d'Anu Koivunnen and Astrid Soderbergh Widding, 31-50. Turku: D-Vision, 1998.
- Elsaesser, Thomas. 2006. «Discipline through Diegesis: The Rube Film between "Attractions" and "Narrative Integration"». Dins *The Cinema of Attractions Reloaded.*, edició de Wanda Strauven,

205-223. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, Thomas. 2009. «The mind-game film». Dins *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edició de Warren Buckland Malden, 13-14. MA: Wiley-Blackwell

Elsaesser, Thomas. 2011. «Modernity: The Troubled Trope». *Spell. Swiss papers in English language and literature* 26: 21-40.

Elsaesser, Thomas. 2012^a. «Too Big and Too Close: Alfred Hitchcock and Fritz Lang». Dins *The persistence of Hollywood*, 211-235 Londres: Routledge.

Elsaesser, Thomas. 2012^b. «Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History». Dins *A Companion to Early Cinema*, edició d'André Gaudreault, Nicolas Dulac i Santiago Hidalgo, 587-609. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

Elsaesser, Thomas. 2016. *Film History as Media Archeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Elsaesser, Thomas i Hagener, Malte. 2015. *Introducción a la teoría del cine*. Traducció de V. Camporesi. Madrid: UAM Ediciones. Primera publicació en alemany l'any 2008, 2^a edició revisada original de 2015.

Epstein, Jean. (1920) 2019. «Conférence Lacroix». Dins *Écrits complets. Vol I. 1917-1923. La Poésie d'aujourd'hui, La Lyrosophie et autres écrits*, edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat, 172-189. Montreuil: Éditions de l'Oeil. Escrit inèdit.

Epstein, Jean. 1921^a. *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paris: Éditions de la Sirène.

Epstein, Jean. 1921^b. *Bonjour cinéma*. París: Éditions de la Sirène.

Epstein, Jean. 1921^c. «Leçon des choses.» *Promenoir* 3, maig 1921: 42-43.

Epstein, Jean. 1921^d. «Le phénomène littéraire» [article seriat]. *L'Esprit Nouveau* 8, agost 1921: 856-860.

Epstein, Jean. 1921^e. «Le phénomène littéraire» [article seriat]. *L'Esprit Nouveau* 9, setembre 1921: 965-969.

Epstein, Jean. 1921^f. «Le phénomène littéraire» [article seriat]. *L'Esprit Nouveau* 10, octubre 1921: 1088-1092.

Epstein, Jean. 1921^g. «Le phénomène littéraire» [article seriat]. *L'Esprit Nouveau* 11-12, novembre 1921: 1215-1222.

Epstein, Jean. 1921^h. «Le phénomène littéraire» [article seriat]. *L'Esprit Nouveau* 13, desembre 1921: 1431-1443

Epstein, Jean. 1921ⁱ. «Aportacions (Del llibre *La poesia d'avui. Un estat nou d'intel·ligència*)». *La Revista: quaderns de publicació quinzenal*. VII, núm. CXLII (Agost): 245-247.

- Epstein, Jean. 1921j. «Jean Giradoux y los protagonistas de sus novelas» *Cosmópolis* XI, núm. 35 (noviembre): 499-501.
- Epstein, Jean. (1921-22) 2019. «Esculape». Dins *Écrits complets. Vol I. 1917-1923. La Poésie d'aujourd'hui, La Lyrosophie et autres écrits*, edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat, 66-74. Montreuil: Éditions de l'Oeil. Escrit inèdit.
- Epstein, Jean. 1922a. *La lyrosophie*. París: Éditions de la Sirène,.
- Epstein, Jean. 1922b. «Cinéma» [ressenya de la pel·lícula *El Dorado* de L'Herbier]. *L'Esprit Nouveau* 14, gener 1922: 1669-1670.
- Epstein, Jean. 1922c. «Les livres de science: *Rôle des colloïdes chez les êtres vivants* par Auguste Lumière» [ressenya]. *L'Esprit Nouveau* 14, gener 1922: 1659.
- Epstein, Jean. 1922d. «Nous Kabbalistes». *L'Esprit Nouveau* 15, febrer 1922: 1709-1713.
- Epstein, Jean. 1922e. «Critique de l'Amour». *La vie des lettres et des arts*, febrer 1922: 12-15.
- Epstein, Jean. 1922f. «Les livres» Ressenyes de Alfred Jarry: *Ubú Roi*, Charles Chassé: *Les sources d'Ubu Roi*, André Saurès: *Poète tragique*, Jean Paulhan: *Jacob Cow, Le pirate*. *L'Esprit Nouveau* 15, febrer 1922: 1746-1748.
- Epstein, Jean. 1922g. «Le Bel Agonisant». *Zénith* 2, núm. 14 (maig 1922): 28-29.
- Epstein, Jean. 1922h. «Freud ou le Nick-Cartérianisme en psychologie.» *L'Esprit Nouveau* 16, maig 1922: 1857-1864.
- Epstein, Jean. 1922i. «Les livres» Ressenyes de Carl Sternheim *Libussa*, Paul Neuhuys *Poètes d'aujourd'hui L'orientation actuelle de la conscience lyrique*, Elie Ehrenbourg *Et quan même elle tourne!* *L'Esprit Nouveau* 16, maig 1922: 1923-1925.
- Epstein, Jean. 1922j. «Le Bel Agonisant». *Promenoir* 6, juny 1922: 9.
- Epstein, Jean. 1922k. «Rimbaud.» *L'Esprit Nouveau* 17, estiu 1922: no paginat.
- Epstein, Jean. 1922l. «Variable: Ame [Psyché].» *L'Esprit Nouveau* 17, estiu 1922: no paginat.
- Epstein, Jean. 1922m. «Les livres.» Ressenyes de M. Perochon: *Poésies*, Franz Hellens: *Bass-Bassina-Boulou*, De Massot: *De Mallarmé à 391*, Paul Morand: *Ouvert la nuit*, Jean Paulhan: *Le pont traversé*, Paul Laffitte: *La Grand malaise*, Jean Cocteau *Vocabulaire*. *L'Esprit Nouveau* 17, estiu 1922.
- Epstein, Jean. 1922n. «Amour indigent: A propos des Don Juanes». *La Revue Mondiale*, 15 de setembre 1922: 176-180.
- Epstein, Jean. 1922o. «Coeurs de René». *Les Feuilles Libres* 29 (octobre-novembre 1922): 329-333.
- Epstein, Jean. (1922) 1974-75a. «T». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:106-111. París: Seghers. Publicat originalment a *Les feuilles libres*, abril-maig 1922,

pp. 105-11.

- Epstein, Jean. (1922) 1974-75b. «Fernand Léger». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:115-118. Paris: Seghers. Publicat originalment a *Les feuilles libres*, març-abril 1923, pp. 26-31.
- Epstein, Jean. (1922) 1974-75c. «Réalisation de détail». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:105-106. Publicat originalment a *Cinéa*.
- Epstein, Jean. (1922) 1998. «Lampes sur le rail: quelques mots sur la poésie d'Ivan Goll». Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 13-14. Paris, Cinémathèque française. [Publicat originalment a *Le Disque Vert*, juliol 1922, pp. 69-70].
- Epstein, Jean. (1924) 1974-75. «Présentation de *Coeur fidèle*». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:123-125. Paris: Seghers. Fragment inèdit d'una conferència.
- Epstein, Jean. (1926) 1974-1975a. *Le cinématographe vu de l'Etna*. Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:131-152. Paris: Seghers. Edició original de l'any 1926, recopilant articles publicats anteriorment.
- Epstein, Jean. (1926) 1974-1975b. «L'objectif lui-même». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:127-130. Paris: Seghers. Publicat originalment a *Cinéa—Ciné pour tous*, 15 janvier 1926.
- Epstein, Jean. 1927. «Tiempo y personajes del drama». *La Gaceta literaria* I, núm. 24 (15 de Diciembre): 4. Traducció al castellà de l'article «Temps et personnage du drame» d'escrits d'Epstein.
- Epstein, Jean. (1927) 1974-1975a. «Hommage a Canudo». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:172-173. Publicat originalment a la revista *Comoedia*.
- Epstein, Jean. (1927) 1974-1975b. «Temps et personnage du drame». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:177-181. Publicat originalment a la revista *Cinégraphie*.
- Epstein, Jean. (1927) 1974-1975c. «Art d'événement». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:181-182. Publicat originalment a la revista *Comoedia*, 18 novembre 1927.
- Epstein, Jean. 1928. «Algunas ideas de Jean Epstein». *La Gaceta literaria* II, núm. 43 (1o de Octubre): 2. Traducció al castellà d'una selecció de fragments d'escrits d'Epstein.
- Epstein, Jean. (1928) 1974-1975a. «Les images de ciel». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:189-190. Publicat originalment a la revista *Cinea. Ciné pour tous*.
- Epstein, Jean. (1928) 1974-1975b. «Les aproches de la vérité». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:191-193. Publicat originalment a la revista *Photo-Ciné*.
- Epstein, Jean. (1928) 1974-1975c. «Le cinématographe dans l'archipel.» Dins *Écrits sur le cinéma*.

1921-1953, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:196-200. Publicat parcialment a la revista *Les arts mécaniques*.

Epstein, Jean. (1928) 1974-75d. «L' 'Edgar Poe' de Jean Epstein». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:188-189. Entrevista publicada originalment a la revista *Photo-Ciné*.

Epstein, Jean. (1928) 1974-75e. «L'ame au ralenti». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:191. Entrevista publicada originalment a *París-Midi*, 11 mai 1928.

Epstein, Jean. (1928) 2014a. «Le ralenti appliqué au jeu des interprètes». Dins *Écrits complets. Vol III. 1928-1938. Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*, edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat., 135-136. París: Independencia. Publicat originalment a *Cinéa-Ciné pour tous*, 1er mai 1928.

Epstein, Jean. (1928) 2014b. «Les transparences du cinéma comme de la mort». Dins *Écrits complets. Vol III. 1928-1938. Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*, edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat., 138-140. París: Independencia. Publicat originalment a *Monde* n°2, 16 juin 1928.

Epstein, Jean. 1929. « La mort et le cinématographe. » *Cinéa-Ciné pour tous*, 1 febrer 1929: 7-9.

Epstein, Jean. (1930) 1974-75a. «Le cinématographe continue». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:224-228.

Epstein, Jean. (1930) 1974-75b. «L'île». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:205-222.

Epstein, Jean. (1935) 1974-75. «L'intelligence d'une machine». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:241-247.

Epstein, Jean. (1946) 1974-75. *L'intelligence d'une machine*. Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:255-354.

Epstein, Jean. (1947) 1974-75. *Le cinéma du diable*. Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 1:334-410.

Epstein, Jean. (1947-48) 1974-75. «Le ralenti du son». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 2:129-131.

Epstein, Jean. (1950) 1974-75. «Le monde fluide de l'écran». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 2:142-154. Publicat originalment a *Les Temps modernes*, juny de 1950.

Epstein, Jean. (1951) 1974-75. «Le film et le monde». Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 2:155-169. Publicat originalment a *Les Temps modernes*, març de 1951.

Epstein, Jean. 1955. *Esprit de cinéma*. París: Éditions Jeheber

- Epstein, Jean. 1975a. *Alcool et cinéma*. Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 2:170-256.
- Epstein, Jean. 1975b. «Civilisation de l'image.» Dins *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*, 2 v, edició de Marie Epstein, 2:139-145.
- Epstein, Jean. 1974-75. *Écrits sur le cinéma. 1921-1953*. 2 v. Edició de Marie Epstein. Paris: Seghers.
- Epstein, Jean. 1977. «Magnification and other Writings». Traducció d'Stuart Liebman. *October* 3 (Spring): 9-31.
- Jean Epstein. 2008. *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Edició de Nicole Brenez i Ralph Eue. Vienna: Filmmuseum.
- Epstein, Jean. 2014a. *Écrits complets. Vol III. 1928-1938. Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*. Edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat. París: Independencia
- Epstein, Jean. 2014b. *Écrits complets. Vol V. 1945-1951. L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits* Edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat. París: Independencia
- Epstein, Jean. 2019a. *Écrits complets. Vol I. 1917-1923. La Poésie d'aujourd'hui, La Lyrosophie et autres écrits*. Edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat. Montreuil: Éditions de l'Oeil.
- Epstein, Jean. 2019b. *Écrits complets. Vol II. 1920-1928. Bonjour cinéma, Le Cinématographe vu de l'Etna et autres écrits*. Edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat. Montreuil: Éditions de l'Oeil.
- Epstein, Jean. 2020. *Écrits complets. Vol VI. 1945-1950. Cours, Esprit de cinéma, articles*. Edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat. Montreuil: Éditions de l'Oeil.
- Eribon, Didier. 2001. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama. [Particularment la secció 2 «Espectros de Wilde» 197-337]
- Ernaux, Annie. 2019. *Els anys*. Ttraducció de Valèria Gaillard. Barcelona: Angle editorial. Edició original en francès de 2008.
- Estorch, Miguel. 1913. *El cinematógrafo bajo su aspecto médico y los intereses creados*. Barcelona: Talleres Tipográfico A. Gost.
- Faucon, Térésa. 2016. «Epstein «présocratique»?». Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 101-116. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traducció de Verónica Hendel i Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños. Primera publicació en anglès l'any 2004.

- Feher, Michael, Ramona Naddaff i Nadia Tazi, eds. 1989. *Fragments for a History of the Human Body*. 3 v. Nova York: Zone Books.
- Fischer, Lucy. 1979. «The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies». *Film Quarterly* 33, núm. 1 (Autumn, 1979): 30-40.
- Flitterman-Lewis, Sandy. 1996. *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*. Expanded edition. Nova York: Columbia University Press
- Fontcuberta, Joan. 2015. *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Forestier, Laurent Le. 2009. «Entre cinéisme et filmologie: Jean Epstein, la plaque tournante.» *Cinemas* 19, num. 2-3 (printemps 2009): 113-140.
- Foresteir, Laurent Le. s. d. «Jean Epstein, un projet d'enquête: le cinéma du diable?...» en línia a http://www.cinerecources.net/ressources/JeanEpstein_unprojetdenquete.pdf
- Foster, Hal. 2010. «Test Subjects». *October* 132 (Spring 2010): 30-42.
- Foucault, Michel. (1975) 2000. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducció d' Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et écrits*. 2 v. Edició de Daniel Defert i François Ewald amb la col·laboració de Jacques Lagrange. París: Gallimard.
- Foucart, Paul. 1914. *Les Mystères d'Éleusis*. Paris: Auguste Picard.
- Fouché, Pascal. 1984. *La Sirène*. París: Bibliothèque de littérature française contemporaine.
- Fraser, Miriam i Monica Greco, eds. 2005. *The Body. A Reader*. Londres: Routledge.
- Gallese, Vittorio i Michele Guerra. 2019. *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Nova York: Oxford University Press.
- Gance, Abel. 1953. «Hommage a Jean Epstein». *Cahiers du Cinéma* IV, núm. 24 (juin 1953): 4-5.
- García Lorca, Federico. 2008. *Obras Completas* vol. VI. Madrid: Akal, Madrid, 2008, p. 236
- García, Carlos, ed. *Federico Garcia Lorca / Guillermo de Torre: Correspondencia y amistad*. Madrid: Iberoamericana.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*. París: CNRS Éditions.
- Gaudreault, André, Nicolas Dulac i Santiago Hidalgo, eds. 2012. *A Companion to Early Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Gaudreault, André i Philippe Marion. 2015. *The End of Cinema?: A Medium in Crisis in the Digital Age*. Nova York: Columbia University Press.

- Ghali, Noureddine. 1995. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris: Paris Experimental.
- Gordon, Rae Beth. 2001. *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press.
- Gordon, Rae Beth. 2009. *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*. Franham: Ashgate.
- Gordon, Rae Beth. 2010. «Les galipettes de l'Autre burlesque ou la mécanique corporelle du Double.» *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 61 (Septembre): 129-148.
- Gordon, Rae Beth. 2013. *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Traducció francesa amb algunes actualitzacions de *Why the French Love Jerry Lewis*.
- Gordon, Rae Beth. 2014. «Voir double. Le fondu enchaîné et le regard sidéré du spectateur.» Dins *Méliès, carrefour des attractions*, edició d'André Gaudreault i Laurent Le Forestier, 265-277. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Gould, Stephen Jay. (1981) 2003. *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Crítica.
- Greenberg, David. 1990. *The Construction of Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press. Edició original de 1989.
- Grodal, Torben. 1999. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press.
- Grodal, Torben. 2009. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. New York: Oxford University Press.
- Guido, Laurent. 2007. *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne: Éditions Payot Lausanne.
- Guido, Laurent. 2012. «“The Supremacy of the Mathematical Poem”: Jean Epstein's Conceptions of Rhythm» Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 143-160. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guiette, Robert. 1994. *Monsieur Cendrars n'est jamais là*. Edició de Michel Decaudin. Chalon-sur-Saône: éditions du Limon.
- Guigueno, Vincent. 2003. *Jean Epstein, Cinéaste des îles*. Paris: Jean Michel Place.
- Gunning, Tom. 1995. «An aesthetic of astonishment : early film and the (in)credulous spectator». Dins *Viewing positions: ways of seeing film*, edició de Linda Williams, 114-133. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press.
- Gunning, Tom. 2000. *The Films of Firtz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. Londres: British Film Institute.

- Gunning, Tom. 2005. «Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and Its Specters.» Conferència a «Refresh: The First International Conference on the Histories of Art, Science and Technology.» <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf>
- Hamery, Roxane i Éric Thouvenel, ed. *Jean Epstein: Actualité et postérités*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Hansen, Miriam. 1993. «'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940.» *Critical Inquiry* 19, núm. 3 (Spring, 1993): 437-469.
- Hansen, Miriam. 1999. «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism.» *Modernism/modernity* 6, núm. 2 (April): 59-77.
- Hansen, Miriam. 2011. *Cinema and Experience Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Catedra. Edició original en anglès de 1991.
- Heard, Mervyn. 1996. «Paul de Philipstahl and the Phantasmagoria in England, Scotland and Ireland: part one. Boo!» *The new magic lantern journal* 8, núm. 1 (October 1996): 2-7.
- Heard, Mervyn. 1997. «Paul de Philipstahl and the Phantasmagoria in England, Scotland and Ireland: part two. Shoo!» *The new magic lantern journal* 8, núm. 2 (October 1997): 11-16
- Heard, Mervyn. 1999. «Paul de Philipstahl and the Phantasmagoria in England, Scotland and Ireland: part three. Phew!» *The new magic lantern journal* 8, núm. 4 (December 1999): pp.6-13
- Heard, Mervyn. 2006. *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic Lantern*. Hastings: The Projection Box.
- Heller-Roazen, Daniel. 2007. *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*. Nova York: Zone Books.
- Hidalgo, Santiago. 2010. Reseña d'*Eye of the Century: Film, Experience, Modernity* de Francesco Casetti. *Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies* 21, núm. 1: 185-203.
- Huhatmo, Erkki. 1997. «From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media.» *Leonardo* 30, núm. 3: 221-224.
- Huhatmo, Erkki. 2006. «The Pleasures of the Peephole: An Archaeological Exploration of Peep Media.» Dins *Book of Imaginary Media: Excavating the Dream of the Ultimate Communication Medium*, edició d'Eric Kluitenberg, 74-155. Rotterdam: NAI Publishers.
- Huhatmo, Erkki. 2011. «Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study.» Dins *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications*, edició d'Erkki Huhtamo i Jussi Parikka, 27-47. Berkeley: University of California Press.

- Huhatmo, Erkki. 2012. «Toward a History of Peep Practice.» Dins *A Companion to Early Cinema*, edició d'André Gaudreault, Nicolas Dulac i Santiago Hidalgo, 32-51. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Huhtamo, Erkki. 2013. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press.
- Huhtamo, Erkki i Jussi Parikka, eds. 2011. *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press.
- Mikhail Iampolski. 1998. «Epstein: Théorie du Cinéma Comme Topologie,» Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 109-118. Paris, Cinémathèque française.
- Janet, Pierre. 1889. *L'automatisme psychologique: essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. París: Félix Alcan.
- Janet, Pierre, ed.. 1901. *Quatrième Congrès international de psychologie : tenu à Paris du 20 au 26 août 1900, sous la présidence de Th. Ribot*. París: Félix Alcan.
- Johansson, Kurt. 1983. *Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age*. Stockholm: Almqvist & Wiskell International.
- Jordana, Ester. 2018. *Michel Foucault: Biopolítica i governamentalitat*. Barcelona: Gedisa.
- Kaes, Anton, Nicholas Baer i Michael Cowan, eds. 2016. *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933*. Berkeley: University of California Press.
- Kefer, Pierre. 1926. «En marge de Mauprat». *Cinéa–Ciné pour tous* 70, 1 octobre 1926: 21-22.
- Keil, Charlie. 2004. «‘To Here from Modernity’: Style, Historiography, and Transitional Cinema». Dins *American cinema's transitional era : audiences, institutions, practices*, edició de Charlie Keil i Shelley Stamp, 51-65. Berkeley: University of California Press.
- Keller, Sarah i Jason N. Paul, ed. *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Keyser, Christian i Valeria Gazzola. 2006. «Towards a unifying neural theory of social cognition.» *Progress in Brain Research* 156: 379-401.O
- Kirtland, Katie. 2012. «The Cinema of the Kaleidoscope». Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 93-113. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kracauer, Siegfried. (1960) 1997. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Landry, Lionel. 1921. «Une esthétique du cinéma. A propos du livre de M. Jean Epstein.» *Cinéa*. 33 (23 decembre): 9–10.

- Langlois, Henri. 1953. «Jean Epstein (1897–1953)». *Cahiers du Cinéma* IV, núm. 24 (juin 1953): 8-31.
- Leblanc, Gérard. 1998. «La poétique epsteinienne.» Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 25-38. Paris, Cinémathèque française.
- Lefebvre, Thierry. 1993. «Une ‘maladie’ au tournant du siècle: la ‘cinématophtalmie’.» *Revue d'histoire de la pharmacie* 81, núm. 297: 225-230.
- Lefebvre, Martin. 2009. «L’aventure filmologique: documents et jalons d’une histoire institutionnelle.» *Cinemas* 19, núm. 2-3: 59–100. doi.org/10.7202/037547ar
- Leprohon, Pierre. 1929. «Jean Epstein. Un poète de l’image». *Cinémonde* 19 (28 février): 339
- Leprohon, Pierre. 1964. *Jean Epstein*. Paris: Editions Seghers.
- Liebman, Stuart. 1980. «Jean Epstein's Early Film Theory: 1920-22.» Tesi doctoral no publicada, New York University.
- Liebman, Stuart. 1998. «Sublime et désublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein: Le Cinématographe vu de l’Etna». Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 125-135. Paris, Cinémathèque française.
- Ligensa, Annemone i Klaus Kreimeier, eds. 2009. *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet, Herts: John Libbey Publishing.
- Loriol, Marc. 2002. «‘Mauvaise fatigue’ et contrôle de soi: une approche sociohistorique» *Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé* IV, núm. 2, 2002. doi.org/10.4000/pistes.3704
- Lundemo, Trond. 2001. *Jean Epstein : intelligensen hos en maskin = the intelligence of a machine*. Stockholm: Cinemateket, Svenska Filminstitutet, 2001
- Lundemo, Trond. 2012a. «A Temporal Perspective: Jean Epstein’s Writings on Technology and Subjectivity». Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 207-226. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lundemo, Trond. 2012n. «Introduction» (a fragments de *L’intelligence d’une machine*). Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 311. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press
- Mansel, Henry Longueville. 1863. «Sensation Novels.» *Quarterly Review* 113 (April): 488-9.
- Marey, Etienne Jules. 1885. *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. París: G. Masson.
- Melchior-Bonnet, Sabine. 1998. *Histoire du miroir*. París: Hachette.
- Mendizábal, Carlos. 1929. «El cinematógrafo y la retina». Pt. 1-5. *Ibérica*, núm. 760 (12 enero): 26-

32; 761 (19 enero): 40-43; 763 (2 febrero): 77-80; 767 (2 marzo): 136-141; 769 (16 marzo): 172-175.

- Merritt, Russel i J. B. Kaufman. 1992. *Nel paese delle meraviglie : i cartoni animati muti di Walt Disney / Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*. Gemona: La Cineteca del Friuli
- Mettrie, Julien Offray de La . 1747. *L'homme machine*. Leyde: imp. d'Elie Luzac, fils. [disponible a <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10558389>]
- Michelson, Annette. 1969. «Bodies in Space: Film as ‘Carnal Knowledge’», *Artforum*, Feb 1969: 54-63.
- Michelson, Annette. 1984. «Introduction». Dins *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*, edició d'Annette Michelson, traducció de Kevin O'Brien, xv-lxi. Berkeley: University of California Press.
- Michelson, Annette. 1989. *The art of moving shadows*. Washington: National Gallery of Art.
- Michelson, Annette. 1999. «Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions.» *October* 88 (Spring): 69-89.
- Michelson, Annette. 2020. *On the Wings of Hypothesis: Collected Writings on Soviet Cinema*. Edició de Rachel Churner, pròleg de Malcolm Turvey. Cambridge: MIT Press
- Minguet, Joan M. 1998. «¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión. (Sobre la recepción del cine en la España de los años diez).» *Secuencias*, núm 8: 9-16.
- Mitry, Jean. 1923. «Jean Epstein et ses opinions sur l'art cinématographique». *Ciné pour tous* 118 (novembre 1923): 6-8.
- Moltke, Johannes von, ed. 2014. «What's new in classical film theory?». Dossier, *Screen* 55, núm. 3 (Autumn): 396-420.
- Moore, Rachel O. 1999. *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*. Durham: Duke University Press
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. París: Les éditions de minuit.
- Moscoso, Javier. 2011. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus.
- Mosso, Angelo. (1891) 1906. *Fatigue*. Traducció de Margaret Drummond i W. B. Drummond. Londres: Swan Sonnenschein & Co. Ltd.
- Moussinac, Léon. (1925) 1967. *Naissance du cinéma*. Dins *L'Âge ingrat du cinéma*, 29-138. París: éditeurs français réunis
- Moussinac, Léon. (1927) 1967. *Cinéma, expression sociale*. Dins *L'Âge ingrat du cinéma*, 139-169. París: éditeurs français réunis
- Mulvey, Laura. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16, núm. 3: 6-18.

- Münsterberg, Hugo. 1916. *The Photoplay. A Psychological Study*. Nova York: D. Appleton and Co.
- Münsterberg, Hugo. (1917) 2013. «Peril to Childhood in the Movies». Dins *Hugo Munsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, edició d' Allan Langdale, 191-203. Londres: Routledge.
- Musser, Charles. 1990. *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press.
- Nicolas, Serge i David J. Murray. 2000. «Le fondateur de la psychologie scientifique française : Théodule Ribot (1839-1916)» *Psychologie et Histoire* 1: 1-42.
<https://sites.google.com/site/psychologieethistoire/>
- Nicolas, Serge. 2002. *Histoire de la psychologie française. Naissance d'une nouvelle science*. País: In Press Éditions.
- Nordau, Max. (1892-93) 1993. *Degeneration*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Olivero, Massimo. 2016. «Élargir le cinéma: le photogénie d'Epstein et l'extase d'Eisenstein.» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 141–152. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- P. M. 1926. «Une scénariste. Mlle M.-A. Epstein nous parle de *Un 'Kodak'*». *Cinémagazine* 8, núm. 41 (8 Octobre): 85-86
- Paci, Viva. 2016. «Épiphanies et autres attractions.» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 275–287. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Pardo Bazán, Emilia. 1908. «La vida contemporánea». *La ilustración artística* XXVII, núm. 1406: 794.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press.
- Pedraza, Pilar. 1998. *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pitarch, Daniel. 2013. «Geography of the Body: Jean Epstein's Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings». *Acta Universatis Sapientiae Film and Media Studies* 7: 49-63.
- Pitarch, Daniel. 2016. «*L'autre ciel*, essai de lecture d'un texte inédit de Jean Epstein.» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 71–84. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Plas, Régine. 2000. *Naissance d'une science humaine: la Psychologie. Les psychologues et le «merveilleux psychique»*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Plasseraud, Emmanuel. 2011. *L'Art des foules, théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

- Plasseraud, Emmanuel. 2016. «Le cinéma peut-il rendre télépathe?». Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 131–139. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Pozner, Valerie. 2006. «Vertov before Vertov: Psychoneurology in Petrograd.» Dins *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum*, edició de Thomas Tode i Barbara Wurm, 12-15. Vienna: Filmmuseum.
- Preston, Stephanie D. I Frans B. M. de Waal. 2002. «Empathy: Its ultimate and proximate bases.» *Behavioral and Brain Sciences* 25: 1–72.
- Price, Janet i Margrit Shildrick, eds. 1999. *Feminist theory and the body: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Quintana, Àngel. 2009. «En las fronteras del documental y la ficción: las películas bretonas de Jean Epstein». *Archivos de la Filmoteca* 63 (octubre): 78-96.
- Quintana, Àngel i Daniel Pitarch, eds. 2009. «Jean Epstein. La forma que piensa». Volum monogràfic *Archivos de la Filmoteca* 63 (octubre)
- Quintana, Àngel. 2011. *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.
- Rabinbach, Anson. 1990. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Nova York: Basic Books.
- Ramirez Francis. 1995. «Apollinaire et le desir de cinema.» *Cahiers de l'Association internationale des etudes francaises* 47: 371-389.
- Ramirez, Francis. 1998. «Jean Epstein poète». Dins *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, edició de Jacques Aumont, 15-24. Paris, Cinémathèque française.
- Ribé, Maria Carme. 1983. «*La Revista*» (1915-1936). *La seva estructura. El seu contingut*. Barcelona: Ed. Barcino.
- Ribeil, Georges. 1980. «Les débuts de l'ergonomie en France à la veille de la Première Guerre mondiale». *Le Mouvement Social* 113: 3-36.
- Ribot, Théodule. 1885. *Les maladies de la personnalité*. París: Félix Alcan.
- Rivière, Pasió, ed. 2020. *Jean Epstein. Cine, poesía, filosofía*. Valencia: Shangrila.
- Robertson, Étienne-Gaspard. (ca. 1800) 1995. «Fantasmagorie de Robertson, Cour des Capucines, près la place Vendôme.» [programa]. Dins *Light and Movement : Incunabula of the Motion Picture, 1420-1896/Luce e movimento : incunaboli dell'immagine animata, 1420-1896*, edició de Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni i David Robinson, 118-119. Gemona: Giornate del cinema muto.
- Rodowick, Denis N. 2007. «An Elegy for Theory.» *October*, 122 (Fall): 91-109.

- Salt, Barry. 2009. *Film style and technology: history and analysis*. 3^a edició. Londres: Starword.
- Schivelbusch, Wolfgang. 1988. *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Schweinitz, Jörg. 2009. «The Esthetic Idealist as Efficiency Engineer: Hugo Münsterberg's Theories of Perception, Psychotechnics and Cinema». Dins *Film 1900: Technology, Perception, Culture*, edició de Annemone Ligensa i Klaus Keimeier, 77-86. New Barnet: John Libbey Publishing.
- Sekula, Allan. 1986. «The Body and the Archive». *October* 39 (Winter 1986): 3-64.
- Serge, Victor. (1929) 2011. *Naissance de notre force*. París: Flammarion.
- Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Sicart Soler, Higinio. 1911. «Higio-patología del cinematógrafo». *Gaceta médica catalana* XXXIV, 2o semestre: 84-90.
- Sicart Soler, Higinio. 1912. «El cinematógrafo en pedagogía médica». Pt 1 i 2. *Revista de Ciencias Médicas de Barcelona* XXXVIII, núm. 5 (Mayo 1912): 193-212; XXVIII, núm. 6 (Junio 1912): 244-264.
- Simmel, Georg. (1896) 2001. «Estética sociológica». Dins *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, 329-346. Barcelona: Península
- Simmel, Georg. (1903) 2001. «Las grandes urbes y la vida del espíritu». Dins *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, 375-398. Barcelona: Península.
- Simmel, Georg. (1908) 2014. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Singer, Ben. 2001. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Nova York_ Columbia University Press.
- Slock, Ken. 2006. *Corps et machine. Cinéma et philosophie chez Jean Epstein et Maurice Merleau-Ponty*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimésis.
- Snyder, Laura. 2016. *Eye of the Beholder. Johannes Vermeer, Antoni van Leeuwenhoek, and the Reinvention of Seeing*. Nova York: W. W. Norton and Company.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Stam, Robert. 2001. *Teorías del cine. Una introducción*. Traducció de Carles Roche. Barcelona: Paidós. Primera publicació en anglès l'any 2000.

- Strauven, Wanda, ed. 2006. *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Strauven, Wanda. 2013. «Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet». Dins *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, edició de Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître i Vinzenz Hediger, 59-79. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Taine, Hippolyte-Adolphe. 1878. *De l'intelligence*. 2 v. París: Hachette. 3ª edició (1ª edició 1870)
- Tamagne, Florence. 2006. *A History of Homosexuality in Europe. Berlin, London, Paris. 1919-1939*. Nova York: Algora Publishing.
- Tarde, Gabriel. 1895. *Les Lois de l'imitation, étude sociologique*. París: Félix Alcan.
- Tarde, Gabirel. (1901) 1910. *L'Opinion et la foule*. París: Félix Alcan.
- Téchené, Marie-Charlotte. 2016. «L'oeuvre pédagogique de Jean Epstein: introduction aux conférences du cinéaste à l'IDHEC en 1945». Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 35–44. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Tedesco, Jean. «Littérature de cinéma» [ressenya de *Le cinématographe vu de l'Etna*]. *Cinéa–Ciné pour tous* 64, 1r julliet 1926: 10-11.
- Thouvenel, Éric. 2010. «'À toute intelligence je préfère la mienne': quand Jean Epstein lisait Gaston Bachelard». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 62 (Décembre): 53-76
- Thys, Nicolas. 2016a. «À propos des sciences dans la première conférence de Jean Epstein à l'IDHEC en 1945». Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 45–56. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Thys, Nicolas. 2016b. «Science et esthétique dans la Lyrosophie de Jean Epstein.» 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 78 (Mars): 44-63.
- Tognolotti, Chiara. 2003. «Jean Epstein 1946-1953. Ricostruzione di un cantiere intellettuale». Tesi doctoral no publicada, Università degli Studi Firenze.
- Tognolotti, Chiara. 2005a. *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*. Palermo-Blogona: Edizioni della Battaglia-La luna nel pozzo.
- Tognolotti, Chiara. 2005b. «L'alcool, le cinéma et le philosophe. L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein.» 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 46: 37-53.
- Tognolotti, Chiara. 2016. «À la recherche des sources de la pensée epsteinienne : les notes de lecture 1947-1953.» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 57–70. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Torre, Guillermo de. 1921a. «Literatura Novísima. Problemas teóricos y estética experimental del nuevo lirismo.» *Cosmópolis. Revista mensual* VIII, núm. 32 (Agosto): 585-607.

- Torre, Guillermo de. 1921b. «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones». *Cosmópolis. Revista mensual* XIX, núm. 33 (Septiembre): 97-107
- Torre, Guillermo de. 1922. «El detectivismo espiritual o la obsesión del psicoanálisis». *Cosmópolis. Revista mensual* XI, núm. 44 (Agosto): 327-328.
- Tortajada, Maria. 2004. «Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie.» *Cinémas* 14, núm. 2-3: 19-51. doi.org/10.7202/026003ar
- Tortajada, Maria. 2008. «Évaluation, mesure, mouvement: la philosophie contre la science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey)». *Revue européenne des sciences sociales* XLVI, núm. 141: 95-111.
- Tortajada, Maria. 2010. «L'instantané cinématographique: relire Étienne-Jules Marey.» *Cinémas* 21, núm. 1: 131-152.
- Tortajada, Maria. 2016. «Jean Epstein entre Marey et Bergson : cinéma, science, mouvement». Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 117-130. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Toulouse, Édouard. (1920) 2010. « Des réactions respiratoires au cours de projections cinématographiques». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 60 (mars 2010): 138-144.
- Toulouse, Édouard. (1926) 2010. «La biocratie. Le cinéma». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 60 (mars 2010): 131-137.
- Toussenot, Roger. 1956. «Souvenirs en l'honneur de Jean Epstein.» *L'Age Nouveau* 98 (octobre): 84-89.
- Turkle, Sherry. 2017. *Alone Together. Why we expect more from technology and less from each other*. Edició revisada i ampliada. New York: Basic Books.
- Turvey, Malcolm. 2007. «Theory, Philosophy, and Film Studies: A Response to D. N. Rodowick's "An Elegy for Theory"». *October* 122 (Fall): 110-120.
- Turvey, Malcolm. 2008. *Doubting Vision. Film and the revelationist tradition*. Nova York: Oxford University Press.
- Turvey, Malcolm. 2011. *The Filming of Modern Life. European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge: MIT Press.
- Turvey, Malcolm, ed. 2014. «A Return to Classical Film Theory?». Volum monogràfic, *October* 148 (Spring).
- Turvey, Malcolm. 2016. « Epstein, Sound, and the Return to Classical Film Theory ». *Mise au point* 8. doi.org/10.4000/map.2039
- Urrutia, Jorge. 2002. «Federico García Lorca, Luis Buñuel y Jean Epstein, desde la poesía al cine». *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia* VIII, núm. 31: 139-164.

- Vichi, Laura. 2002. *Jean Epstein*. Milano: Il Castoro.
- Vichi, Laura. 2016. «Filmer le réel, élaborer une théorie.» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 87–100. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Viertel, Berthold. (1910) 2016. «In the Cinematographic Theater». Dins *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933*, edició d'Anton Kaes, Nicholas Baer i Michael Cowan. Berkeley: University of California Press.
- Vigier, Luc. 2015. *Aragon et le cinéma*. París: Nouvelles Éditions J.-M. Place.
- Violi, Alessandra. 2002. *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*. Bergamo: Edizioni Sestante– Bergamo University Press.
- Vöhringer, Margarete. 2001. «Pudovkin's *Mechanics of the brain* - Film as physiological Experiment.» *The Virtual Laboratory*, <https://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=art5>
- Vuillermoz, Emile. 1917. «Devant l'écran». *Le temps*, 7 de febrer de 1917: 3.
- Vuillermoz, Emile. 1927. «La musique des images». Dins *L'art cinématographique*, vol. 3, 39-66. París: Félix Alcan.
- Wall-Romana, Christophe. 2012a. «Epstein's *Photogénie* as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics.» Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 51-71. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wall-Romana, Christophe. 2012b. «Introduction to *Esprit de cinéma* and *Alcool et cinéma*». Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 329-330. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wall-Romana, Christophe. 2013. *Jean Epstein. Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University Press.
- Wall-Romana, Christophe. 2014. «L'homosexualité dans les écrits et les films de Jean Epstein.» Dins *Écrits complets. Vol III. 1928-1938. Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine, Photogénie de l'impondérable et autres écrits*, Jean Epstein, edició de Nicole Brenez, Joël Daire i Cyril Neyrat, 11-21. París: Independencia
- Wall-Romana, Christophe. 2016. «Les liens de Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine avec l'œuvre filmée et écrite de Jean Epstein» Dins *Jean Epstein: Actualité et postérités*, edició de Roxanne Hamery i Eric Thouvenel, 185–200. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Wild, Jennifer. 2012. «Distance is [Im]material». Dins *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, edició de Sarah Keller i Jason N. Paul, 115-142. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Williams, Linda. 1991. «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess». *Film Quarterly* 44, núm. 4 (Summer): 2-13.

Williams, Tami. 2014. *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*. Champaign: University of Illinois Press.

Zielinski, Sigfried. 1998. *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*. Traducció de Gloria Custance. Amsterdam: Amsterdam University Press. Edició original en alemany l'any 1989.

