

Maurice Merleau-Ponty et le cinéma*Maurice Merleau-Ponty and cinema***François Albera****Édition électronique**URL : <http://1895.revues.org/4680>
ISSN : 1960-6176**Éditeur**Association française de recherche sur
l'histoire du cinéma (AFRHC)**Édition imprimée**Date de publication : 1 juin 2013
Pagination : 120-153
ISBN : 978-2-37029-070-0
ISSN : 0769-0959**Référence électronique**François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 01 janvier 2017. URL : <http://1895.revues.org/4680> ; DOI : 10.4000/1895.4680

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC

ARCHIVES



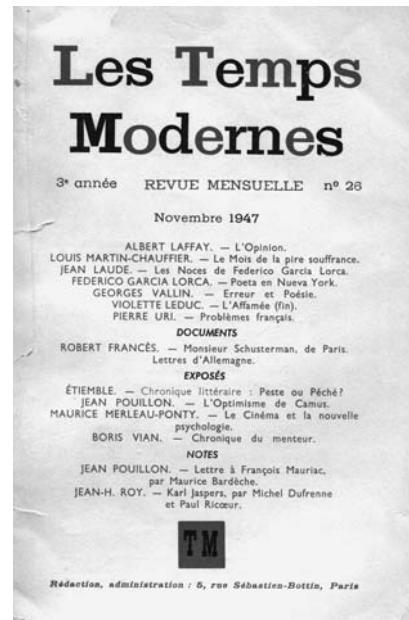
The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929). Coll. Cinémathèque française.

Maurice Merleau-Ponty et le cinéma

Présentation

« Le cinéma et la nouvelle psychologie », conférence de Maurice Merleau-Ponty donnée à l'IDHEC, est souvent citée dans la littérature cinématographique des années 1940 à 1960¹; on s'y réfère à nouveau depuis quelques années mais dans le milieu philosophique. Outre les études sur Merleau-Ponty et les approches philosophiques du cinéma – qui se sont multipliées –, elle est devenue objet d'explication de texte pour l'oral du bac, sujet de dissertation : on en a fait une édition à part à vocation pédagogique². On demeure cependant dans le vague quant à la nature de ce texte, son ou ses adresses et ses différentes versions, comme si le chapitre de *Sens et non-sens* – où l'auteur a réuni, en 1948, un certain nombre d'essais parus antérieurement en revue –, n'était que la simple transcription de cette conférence de l'IDHEC du 13 mars 1945, publiée dans *les Temps Modernes*. Or, sans parler de sa version originale manuscrite (apparemment non conservée dans les archives du philosophe) et de sa version orale (qui n'a pas été enregistrée), on compte quatre versions publiées de ce texte, échelonnées sur quatre ans sous des formes propres à chacune et ajustées à des destinataires fort différents. Cela donne d'emblée à ce texte un statut complexe.

Prononcée à l'Institut des hautes études cinématographiques (alors présidé par Marcel L'Herbier et dirigé par Pierre Gérin), cette conférence commence par s'adresser à des étudiants et des enseignants en cinéma, des praticiens et aspirants praticiens (la promotion « Louis Delluc »³) et quelques « théoriciens » sans doute (comme Moussinac, Sadoul, Mitry, Damas qui interviennent dans l'institution ou lui sont associés). Elle connaît aussitôt une double diffusion : dans le milieu des amateurs de cinéma tant populaires que cinéphiles (*l'Écran français*, né dans la Résistance, est un hebdomadaire à grand



1. Une version réduite figure dans l'anthologie de Pierre Lherminier *l'Art du cinéma* (Paris, Seghers, 1961) sous le titre « Exprimer l'homme par son comportement visible » et plus d'un auteur y fait référence jusqu'à Jean Mitry et Christian Metz.

2. *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, Dossier et notes réalisés par Pierre Parlant. Lecture d'image par Arno Bertina, Collection Folioplus philosophie (n° 177), Paris, Gallimard, 2009.

3. La « Promo 1944 » comporte notamment Jacques Dupont, André Heinrich, Alain Resnais, Jacques Sallebert ; la « Promo 1945 » Henri Colpi, Pierre Demarne, Sacha Vierny (d'après *l'Annuaire des anciens élèves de l'IDHEC 1944-1954*, Paris, IDHEC, 1954).

tirage), et dans le circuit culturel des instituts français, ambassades et consulats à l'étranger (diffusion de la pensée française). En effet un mois après *l'Écran français* d'octobre 1945, la revue *Pages françaises*, publiée par le département culturel du ministère des Affaires étrangères, reprend cette première transcription de la conférence et lui donne une nouvelle diffusion, internationale. Avec *les Temps Modernes*, en 1947, elle apparaît dans le monde de la gauche intellectuelle engagée (Merleau-Ponty est éditorialiste politique dans la revue), enfin, avec l'édition Nagel en 1948, elle entre dans le champ strictement philosophique. Elle est alors régulièrement rééditée au sein de ce recueil d'articles. La contextualisation de ce texte n'est donc pas inutile avant de s'attacher à ses variantes.

Une première question se pose : quel texte a été dit ou lu à l'IDHEC par le philosophe le 13 mars 1945 ? Ou plutôt – car une telle question sans réponse possible n'a guère de sens – que peuvent signifier ces ajustements, abréviations, repentirs ou adjonctions, au long d'une argumentation qui demeure à peu près la même d'un texte à l'autre : questions de style littéraire, d'énonciation, références qui disparaissent ou au contraire précisions accrues. Cette interrogation n'est sans doute pas inutile alors qu'on découvre aujourd'hui la place qu'occupait le cinéma dans la réflexion de Merleau-Ponty bien au-delà de ce seul texte longtemps perçu comme isolé, «orphelin», grâce à l'accès à ses manuscrits et à une relecture de ses ouvrages et contributions diverses (y compris à la radio)⁴.

Philosophie et cinéma dans l'après-guerre

Les croisements entre cinéma et psychologie et entre cinéma et philosophie se multiplient dans la période où Merleau-Ponty prononce sa conférence à une date qui lui confère une place de pionnier si l'on exclut, avant elle, l'« Esquisse d'une psychologie du cinéma » d'André Malraux (1940) qui ne s'inscrit pas à proprement parler dans le champ philosophique mais qui excède pourtant celui de la critique, en direction de cette « Psychologie de l'art » à laquelle l'auteur travaillera après la guerre.

À l'IDHEC même, la préoccupation de Marcel L'Herbier de ne pas borner son institution à être une école professionnelle mais à en faire « une faculté de cinéma »⁵ explique l'ouverture à des questions de type philosophique – touchant les domaines qui font partie de la discipline comme l'esthétique et la morale⁶. L'Herbier avait d'ailleurs, dès les années 1920, engagé ce type de réflexion dans le cadre du bergsonisme alors régnant⁷. Mais Jean-René Debrix, chargé du service d'expansion culturelle, comme

4. Cf. Stefan Kristensen, « Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », *Archives de philosophie*, n° 69, 2006 et [Coll.], *Merleau-Ponty Philosophie et mouvement des images/Philosophy and Moving Pictures/Filosofia e immagini in movimento*, Chiasmi international, n° 12, Paris-Milan-Pennsylvania, Vrin-Mimesis-Penn State University, 2010. Dans le cadre de sept « Causeries » données à la radio en 1948, Merleau-Ponty revient sur un certain nombre de problèmes concernant « le monde perçu » et se réfère au cinéma dans celle qui est consacrée à « L'art et le monde perçu » (accessibles sur : vventresque. free. fr /IMG /pdf/Merleau-Ponty_Causeries).

5. Marcel L'Herbier, « Sur une faculté du film », *le Livre d'or du cinéma français 1945*, Paris, Agence d'information cinégraphique, 1945.

6. Dans le *Bulletin de l'IDHEC* une enquête sur le cinéma et la morale voit intervenir Henri Mougin, philosophe marxiste (n° 3, juillet 1946, p. 12).

7. Il revient dans *la Tête qui tourne* (Paris, Belfond, 1979) sur le débat le mettant aux prises, avec Émile Vuillermoz,

la direction entendent également donner à l'IDHEC une dimension universitaire⁸, notamment par le biais de conférences et de cours théoriques. Des critiques menant une réflexion sur le cinéma comme Roger Leenhardt⁹, Léon Moussinac (qui devient directeur en 1947), Jean Mitry, Claude-Edmonde Magny sont sollicités et Gilbert Cohen-Séat est invité à donner quelques cours sur « le fait filmique » visant à « définir une espèce de philosophie du cinéma »¹⁰. Jean Epstein, lui succède pour un cours d'Esthétique qu'il définit comme portant sur « Les apports du cinématographe à la pensée philosophique contemporaine »¹¹. Il débute le 15 novembre 1945, quelques mois après la conférence de Merleau-Ponty, et s'interrompt après quelques séances seulement¹².

Les philosophes et la philosophie sont par ailleurs très présents dans les réflexions sur le cinéma en dehors de lieux spécialisés comme l'IDHEC ou l'Institut de filmologie – sur lequel on va revenir. Dans les colonnes de *l'Écran français* où paraît « Cinéma et psychologie », on débat de l'existentialisme au cinéma¹³, du « temps vécu » et de la durée au cinéma envisagé comme « un appareil métaphysique [et] pour tout dire bergsonien »¹⁴, on s'interroge sur « Penser au cinéma » et sur la nécessité de définir une « philosophie du cinéma »¹⁵. Dans *les Temps Modernes*, Albert Laffay publie, en trois livraisons, des réflexions théoriques sur le cinéma extraites d'un livre en préparation, *Ébauche d'une philosophie du cinéma* (ou *de l'écran*) qui paraîtra, sous un autre titre, dix-sept ans plus tard¹⁶. Enfin il y a l'intervention de

à Paul Souday qui avait écrit, en 1917, un article intitulé « Bergsonisme et cinéma » appuyé sur la « condamnation » du mécanisme cinématographique de *l'Évolution créatrice* (auquel Vuillermoz opposait *Matière et mémoire*). Chez lui l'attachement à la philosophie de Bergson remonte à sa période néo-symboliste (Cf. le dialogue intitulé « Apologie de Judas » dans son livre... *au jardin des jeux secrets*, Paris, Edward Sansot, 1914).

8. « Vers une université du cinéma », *Cahiers, cours et conférences de l'IDHEC*, n° 2, 1945.

9. Leenhardt donne une conférence à l'IDHEC en 1944 : « Culture et technique cinématographique ».

10. Lettre d'Epstein à Jacques Melot, éditeur où doit paraître *l'Intelligence d'une machine* du 6 août 1945 (fonds Epstein de la Cinémathèque française, cité par L. Le Forestier, « Entre cinéisme et filmologie : Jean Epstein, la plaque tournante », *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, 2009, « La Filmologie de nouveau », p. 120).

11. Lettre du 6 août 1945, dans *op. cit.* Selon Pierre Leprohon, c'est sur la suggestion de Roger Désormière qu'Epstein est engagé. Un cycle de vingt à vingt-cinq leçons est prévu consacrées à la pensée visuelle, l'espace-temps au cinéma, la réversibilité du temps, le ralenti et l'accéléré. (Jean Epstein, Paris, Seghers, 1964, p. 60, cité par Erik Bullot, *Sortir du cinéma*, Genève, Mamco, 2013, p. 50, qui a consulté les textes dactylographiés des trois premiers cours et les notes préparatoires des deux suivants dans le fonds Epstein de la Cinémathèque française).

12. Faute d'auditeurs, semble-t-il. Mais l'activité théorique d'Epstein dans l'immédiat après-guerre est aujourd'hui connue et sa réflexion est sans conteste de nature philosophique : *le Cinéma du diable, Intelligence d'une machine, Esprit du cinéma* (Voir Laurent Le Forestier, « Entre cinéisme et filmologie... », *art. cit.*, et Éric Thouvenel « À toute intelligence, je préfère la mienne ». Epstein lecteur de Bachelard », 1895, n° 62, 2010).

13. Georges Ribemont-Dessaignes, « Existentialisme et cinéma », *l'Écran français*, n° 52, 26 juin 1946, p. 5.

14. Jean Cabrerets, « Le cinéma horloge de notre « temps vécu » », *l'Écran français*, n° 50, 12 juin 1946, p. 7

15. Gabriel Audisio, « Penser au cinéma », *l'Écran français*, n° 58, 7 août 1946, p. 12.

16. Albert Laffay, « L'évocation du monde au cinéma » (*les Temps Modernes*, n° 5, février 1946, pp. 924-938) ; « Le récit, le monde et le cinéma » (*ibid.*, n° 20, mai 1947, pp. 1361-1375) ; « Le récit, le monde et le cinéma » suite) (*ibid.*, pp. 1579-1600) forment trois chapitres sous leurs titres mais avec quelques modifications, de *Logique du cinéma. Crédit et spectacle* (Paris, Masson, « Évolution des sciences », 1964) qui en comporte sept. Le titre final fait écho à une expression de Merleau-Ponty dans sa 6^e Causerie radiophonique de 1948 : « Quand notre expérience du cinéma sera plus longue, on pourra élaborer une sorte de logique du cinéma... ».

philosophes ou apprentis philosophes. Pierre Desgraupes, qui vient d'achever des études de philosophie et a suivi notamment les cours d'Alexandre Kojève, publie une *Introduction à une phénoménologie du cinéma*¹⁷. Alphonse de Waelhens, qui a soutenu une thèse sur Heidegger à Louvain en 1942, publie un article intitulé « Mouvement, mystère, horizon au cinéma » dans le cadre du Festival mondial du film et des Beaux-Arts de Belgique en 1947, réédité l'année suivante¹⁸. Le prêtre cinéphile Amédée Ayfre, inscrit à l'Institut de filmologie en 1949, entreprend une thèse sur « Phénoménologie et cinéma » sous la direction d'Étienne Souriau¹⁹, et Jean-Paul Sartre, manifestement tenté par le cinéma, intervient lors du Congrès de filmologie où est projeté le film dont il écrit le scénario, *les Jeux sont faits...*²⁰

Car il faut bien en venir à l'Institut de filmologie qui rassemble la plupart de ces tendances et suscite des recherches au sein de l'université ou dans des centres de recherche, dont témoignent les numéros de sa revue.

« Le cinéma et la nouvelle psychologie » a précédé de peu la sortie du livre de Gilbert Cohen-Séat, *Introduction à une philosophie du cinéma* qui va avoir un certain retentissement²¹. Dans la foulée, Cohen-Séat lance son entreprise filmologique qui fera largement appel aux psychologues, psychiatres et psychanalystes (Wallon, Zazzo, Piéron, Heuyer, Fraisse, Galifret, Lebovici, Michotte, Musatti...), aux philosophes confirmés (Roman Ingarden, Pierre-Maxime Schuhl, Étienne Souriau, Jean Hyppolite, Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Ferdinand Gonseth...) ou en formation (Maurice Caveing, Lucien Sève, Jean Deprun...)²² et... à Maurice Merleau-Ponty lui-même. En effet les programmes de l'Institut

17. Pierre Desgraupes, *Introduction à une phénoménologie du cinéma*, Paris, Messages, 1946.

18. Alphonse de Waelhens, « Mouvement, mystère, horizon au cinéma », *Cahiers du Festival*, Bruxelles, mai 1947 ; repris dans *Synthèse*, Bruxelles, 1948.

19. Soutenue le 7 mai 1952. Il en publie un extrait sous le titre « Néo-réalisme et phénoménologie », dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 17, octobre 1952.

20. On sait qu'il est peu intervenu sur le cinéma par écrit (en dehors de son article sur *Citizen Kane*, « Quand Hollywood veut faire penser », *l'Écran français*, n° 5, 1^{er} août 1945 et de quelques autres, espacés), mais on annonce que « Philosophe, romancier, auteur dramatique, Jean-Paul Sartre devient cinéaste avec les *Mains sales* que réalisera Delannoy » (*l'Écran français*, n° 74, 26 novembre 1946, p. 5. Le scénario s'appellera finalement *l'Engrenage* et ne sera pas tourné, *les Mains sales* devenant une pièce de théâtre). La sortie des *Jeux sont faits* de Delannoy l'année suivante sur un scénario de Sartre est l'occasion de considérations autour de l'existentialisme au cinéma (notamment Jean Vidal dans *l'Écran français*, n° 129, 16 décembre 1947, p. 7).

21. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale. Notions fondamentales de vocabulaire de filmologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946 (rééd. augmentée Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1958). Sur l'Institut et Cohen-Séat voir François Albera, Martin Lefebvre (dir.) « La filmologie de nouveau », *Cinémas*, vol. 19, n° 2-3, 2009.

22. En dehors des cours et conférences il faut relever dans les numéros de la *Revue internationale de filmologie* la présence de textes de philosophes tel Roman Ingarden avec « Le temps, l'espace et le sentiment de réalité » (*RIF*, n° 2, septembre-octobre 1947, pp. 127-141), en particulier dans le n° 3-4 d'octobre 1948 qui contient cinq contributions s'en réclamant explicitement à commencer par celle d'Enrico Catelli-Gattinara « Philosophie et cinéma », mais aussi Alphonse de Waelhens, « Phénoménologie de l'image filmique. Mouvement, mystère, horizon au cinéma » (reprise du texte publié à Bruxelles l'année précédente) ; Jean Jolivet, « Le temps au cinéma », Lucien Sève, « Cinéma et méthode » (voir *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 66, 2012, pp. 92-99) ; Maurice Caveing « Dialectique du concept au cinéma », Pierre-Maxime Schuhl « Remarques sur quelques procédés de passage du merveilleux au réel » (le numéro publie en outre des textes de Kracauer, Caillois, Soriano). Sans compter la présence régulière d'Étienne Souriau et sa réflexion sur l'esthétique. Cette présence va s'atténuer et disparaître avec la focalisation de l'Institut et de la revue du côté de l'expérimentation psychologique et psycho-physiologique.

de filmologie rattaché à l'Université de Paris que publie le n° 5 de la *Revue internationale de filmologie* (2^e année, 1949-1950), sous l'intitulé général « Éthique et idéologie », mentionnent Merleau-Ponty, professeur à l'Université de Lyon, pour un cours ou une série de conférences sous le titre : « La signification au cinéma » (Hippolite traitant, de son côté, du « Cinéma comme art universel »). La première année, le sous-ensemble du programme de l'Institut, « Filmologie générale et philosophie » (dirigé par Raymond Bayer, professeur à la Sorbonne – qui traite d'« Esthétique générale du film et philosophie »²³), comportait déjà les entrées « Esthétique générale des effets », « Anthropologie filmique », « Éthique et idéologie ».

À ce jour personne n'a fait état de cet engagement explicite de Merleau-Ponty dans le cadre de l'Institut de filmologie. Sans doute s'agissait-il d'un cours professé à Lyon qui avait été intégré au « réseau » de l'Institut, puisque telle était l'habile stratégie de Cohen-Séat de créer des synergies entre laboratoires, centres de recherche, universités, institutions françaises et étrangères abordant sous différents aspects le phénomène filmique ou cinématographique. Il reste que cette inscription marque un intérêt sinon un assentiment du philosophe pour l'entreprise polymorphe de Cohen-Séat.

On ne relève que peu de références à la *Revue internationale de filmologie* dans les notes de lecture de Merleau-Ponty du moins celles qui ont été transcrives à ce jour²⁴ ce qui peut étonner étant donné les recherches expérimentales aussi bien que spéculatives qui se développent dans ce cadre, néanmoins, écrit Stefan Kristensen, la place occupée par les travaux de Michotte serait déterminante dans la réflexion de Merleau-Ponty sur la perception²⁵.

« La philosophie et le cinéma sont d'accord »

Quels sont les problèmes dont débattent les philosophes ou essayistes s'agissant du cinéma de cet après-guerre et pourquoi l'approche phénoménologique s'avère-t-elle si accordée à un certain nombre de questions tant d'ontologie que d'esthétique du cinéma – comme avant la guerre ç'avait pu être le cas du bergsonisme? Au-delà de l'incontestable « mode » (dont témoigne la superficialité de certains des textes journalistiques qu'on a déjà cités²⁶), pourquoi, en d'autres termes, Merleau-Ponty réussit-il où Epstein échoue, devenu inaudible?

23. Raymond Bayer, spécialiste d'esthétique, proche d'Étienne Souriau et de Charles Lalo avec lesquels il fonda la *Revue d'esthétique* en 1948. Il publie dans le n° 1 de la *RIF* de juillet-août 1947, « Le cinéma et les études humaines ».

24. Dans « Le monde sensible et le monde de l'expression » (cours du jeudi, au Collège de France, janvier-mai 1953), notes de préparation, inédites. B.N., volume X, feuillets 170. On relève une note bibliographique renvoyant à la *Revue de filmologie*: Oldfield et Michotte (remerciement à Emmanuel de Saint Aubert). Voir *Le Monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, établi par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève, MetisPresses, 2011. Merleau-Ponty cite en outre à deux reprises un passage d'un article de Pierre Francastel, « Espace et illusion », publié dans la *RIF*, t. II, n° 5, 1949.

25. Stefan Kristensen, « Ce dossier » dans [Coll.], *Merleau-Ponty philosophe du mouvement des images*, *op. cit.*, p. 19. Merleau-Ponty s'appuie sur une expérience menée par Michotte dans l'une de ses causeries radiophoniques de 1948. Francastel avait polémiqué avec Michotte dans la même revue et au-delà d'elle.

26. Comme celui de Ribemont-Dessaignes « Existentialisme et cinéma », *art. cit.*

Pour lui, « si la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière de prendre position, une certaine vue *en face du monde* qui est celle de *notre génération* » (version *Temps Modernes*). Il semble donc situer cette rencontre du cinéma et de la philosophie contemporaine (c'est-à-dire « la philosophie phénoménologique ou existentielle ») sur le terrain d'un moment historique plutôt que d'une correspondance interne au filmique et au philosophique : la philosophie n'est pas seulement faite pour produire des concepts, s'écrie-t-il. La nouvelle psychologie et la philosophie contemporaine nous présentent « la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est ». Et le cinéma leur correspond car il « est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre ».

Pourtant le corpus de films que Merleau-Ponty se donne dans sa conférence comme les descriptions de situations filmiques ou filmables, les figures et les procédés évoqués étonnent un peu aujourd'hui. Ils ne sont d'ailleurs jamais commentés bien qu'ils témoignent de l'expérience de spectateur du philosophe²⁷. Les films relèvent tous en effet du « découpage classique » – *Falbalas, Sierra de Teruel (l'Espoir), Premier de Cordée, le Défunt récalcitrant, l'Étrange Sursis, The Broadway Melody...* – et recourent au montage dont l'expérience de Poudovkine donne la formule, vérifiant la nature « mélodique » du film. La rencontre entre la phénoménologie et le cinéma ne se fait donc pas dans le cadre d'une esthétique et de films qui lui « correspondraient » comme Ayfre a pu le soutenir par la suite. On a tendance aujourd'hui à associer la conférence de Merleau-Ponty aux deux courants du néo-réalisme italien (distingué par Deleuze à la suite de Bazin déjà comme démarcatifs) et de la « Nouvelle Vague ». C'est instituer une proximité qui néglige le cinéma dont parle effectivement le philosophe mais c'est surtout introduire un jugement de goût, toujours guetté par le prescriptif²⁸, qui détonne dans la réflexion « ontologique », nous semble-t-il. Si le mécanisme cinématographique est bien décrit, le rapport du spectateur à l'écran, il doit fonctionner en toutes circonstances et sur tous exemples, ce n'est pas une question de « style ». Certains désaccords sur la lecture du texte se trouvent renforcés par cette équivoque.

Cela conduit à évoquer quelques-unes des approches que des philosophes contemporains font de ce texte. À l'interface de la théorie du cinéma et de la philosophie, Dominique Chateau a relevé une certaine discordance entre les deux parties du texte, l'exposé de la « nouvelle psychologie » et celui du cinéma censé lui correspondre²⁹. Le problème ne se posait pas dans un premier temps puisque seule la partie devenue deuxième par la suite avait été publiée et c'est elle qui commença de circuler. Il se pose cependant depuis la version des *Temps Modernes*. En intitulant sa conférence « Le cinéma et la nouvelle psychologie », Merleau-Ponty inscrit-il le cinéma dans la problématique de la perception telle qu'il la

27. Qu'il partage avec les premiers articles d'Albert Laffay par exemple.

28. Il y a bien des « recommandations quelque peu dogmatiques » (Dominique Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris, Colin, 2003, p. 115) chez Merleau-Ponty, en particulier ce privilège accordé à l'extériorité, à l'« objectif » par opposition à l'intériorité de la psychologie classique. Mais ce sont là des « qualités » du filmique qui sont évoquées depuis les années 1910.

29. D. Chateau, *Cinéma et philosophie*, op. cit., pp. 68-71 et 112-115. Voir également *le Cinéma, une philosophie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2009.

développe dans le cadre de la phénoménologie ? Non, avait dit Deleuze³⁰. Oui, répond Mauro Carbone³¹. Non, reprend Clélia Zernik³².

Mauro Carbone comme Stefan Kristensen accordent à la conférence de l'IDHEC une fonction stratégique, celle de contre battre la position bergsonienne dénonçant le « mécanisme cinématographique » et que Deleuze a contournée autrement – en déplaçant la théorie du cinéma de Bergson sur *Matière et mémoire* donc sur la théorie « générale » des images chez Bergson qui correspondrait à l'image cinématographique sans le savoir. Pour eux, en assimilant la perception que le spectateur a du film à la perception tout court, Merleau-Ponty surmonte l'objection bergsonienne. Pour Clélia Zernik, au contraire, dans la conférence « la perception cinématographique se distingue de la perception ordinaire » ; c'est pour cette raison « qu'elle mérite d'être étudiée par la *Gestalttheorie* et non par la phénoménologie ». S'appuyant sur d'autres textes du philosophe, elle établit ces différences à partir du « bougé » de la perception ordinaire, absent de la perception cinématographique », du « champ infini sur fond de déploiement d'un horizon » de la première, alors que « l'écran n'a pas d'horizons »³³, de la rupture, au cinéma, avec cet « engagement du corps perceptif qui nous lie au monde » : « au cinéma, on est désengagé, on "n'en est pas" »³⁴. Enfin : « à un mouvement du monde de l'écran ne répond aucun mouvement du corps du spectateur ». Pour elle, conception gestaltiste et dispositif cinématographique scelleraient « la séparation du spectacle et du spectateur », le premier, « objet perceptuel parfait parce que détaché », clos sur lui-même, excluant en somme le second. Dès lors « la phénoménologie qui étudie plus spécifiquement les formes d'engagement de l'homme dans le monde serait disqualifiée pour parler de cinéma où justement l'homme ne s'engage pas... »

Sans exclure l'éventualité de contradictions au sein de la pensée de Merleau-Ponty sur le cinéma ni une évolution (c'est ce que fait Pierre Rodrigo en repartant de la définition même du mouvement qui est reformulée dans *l'Œil et l'esprit*³⁵), on voit que la prémissse de son texte, comme de celui des « Causeries » est ici ignorée, cette correspondance entre philosophie nouvelle et cinéma s'intéressant à la conscience jetée dans le monde. En outre, quant à la netteté formelle, celle des « choix », des « longueurs », « l'ordre » des vues, la construction du film, en un mot, ou plutôt son « rythme », elle est sans cesse rapportée par Merleau-Ponty à celle de la poésie, de la littérature, de la musique ou de la peinture, or cette dernière – où le spectateur n'est pas moins dans l'impossibilité d'être environné par le monde proposé, pas moins confronté à une image voulue, construite – est créditée de conduire « à la vision des choses mêmes ». Si

30. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 84.

31. Mauro Carbone, *la Chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011.

32. Clélia Zernik, « Un film ne se pense pas il se perçoit. Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes*, n° 53, 2006 (consultable en ligne : www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102.htm) et *l'Œil et l'objectif. La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*, Paris, Vrin, 2012.

33. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 82.

34. C'est aussi l'objection de Deleuze à une « phénoménologie du cinéma » (*Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p.84) que commente Pierre Rodrigo dans « L'écart du sens » (*Merleau-Ponty, philosophe du mouvement des images*, *op. cit.*, pp. 74-76).

35. Pierre Rodrigo, « L'écart du sens. Cadrage et montage cinématographiques selon Eisenstein et Merleau-Ponty » dans [Coll.], *Merleau-Ponty philosophie et mouvement des images*, *op. cit.*, pp. 71-79).

«une œuvre d'art se perçoit» (et l'une des phrases de la conférence est: «le film ne se pense pas il se perçoit»), «une philosophie de la perception se trouve aussitôt délivrée de malentendus qu'on pourrait lui opposer comme des objections» car «le monde perçu, ce n'est pas seulement l'ensemble des choses naturelles, c'est aussi les tableaux, les musiques, les livres» et donc les films.

Sur la question du corps et de l'engagement, il semble que *la Phénoménologie de la perception* puisse apporter d'autres réponses à ces objections. Merleau-Ponty commente une expérience de Wertheimer où le sujet est situé dans une pièce dont il ne perçoit l'espace que *via* un miroir incliné à 45° qui, du coup, étrangifie tout ce qui se passe dans le lieu (déplacement d'une personne, rapports haut-bas, etc.). Mis dans cette situation le sujet «n'habite pas cet espace», il est spectateur (devant un spectacle insolite eu égard à son expérience usuelle); puis, au bout de quelques minutes, les relations entre les différents éléments en jeu, les rapports de verticalité et d'obliquité se remettent en place: on assiste à une «redistribution instantanée du haut et du bas» et le sujet peut «habiter le spectacle»; «au lieu de ses bras et de ses jambes véritables, il se sent les jambes et les bras qu'il faudrait avoir pour marcher et agir dans la chambre reflétée, il habite le spectacle»³⁶. N'est-ce pas là une situation comparable à celle du spectateur de cinéma? Dès lors tant la discontinuité des photogrammes (obstacles bergsoniens) que celle des plans (obstacle bazinien), les angles accusés voire «baroques», les césures, les ellipses, cette distance enfin à laquelle on est tenu de l'écran, tout cela devient «habitacle» par le spectateur dans la logique de sa perception. On pourra en dire autant du 3D et des lunettes *ad hoc* qui créent un artifice mais permettent au spectateur de s'installer dans un monde de référence usuelle où le corps imaginaire se meut ou se trouve environné par la participation affective qu'évoque Merleau-Ponty, toujours dans *la Phénoménologie de la perception*³⁷.

Ne peut-on pas considérer en outre que le corps est bel et bien mobilisé dans la perception du film *via* ce qu'on a appelé les ébauches motrices déjà envisagée par le Dr Toulouse³⁸; et que le cognitivisme contemporain reconstruit à partir de l'imagerie du cerveau (les mêmes neurones des mêmes lobes sont activés quand on effectue une action et quand on voit quelqu'un l'effectuer).

Tous les philosophes déjà cités qui, au même moment, veulent inscrire le cinéma dans une perspective phénoménologique se confrontent à ces questions (Ingarden, Waezlens, Laffay, Desgraupes³⁹) et convergent à l'ambivalence du monde suscité par l'écran en introduisant les paramètres qui «compliquent» la seule perception (comportait-elle le corps)⁴⁰ de l'impression de réalité et de la croyance

36. *Ibid.*, p. 289.

37. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, «Le Sentir», p. 243 (édition «Tel», 1976).

38. Voir Jean-Paul Morel, «Le Dr Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928)», 1895, n° 60, 2010.

39. «Tout se passe comme si le monde lui-même s'altérait, par une série d'accommodations, pour se regrouper autour de l'objet essentiel. Les jambes d'un homme qui marche, si elles remplissent l'écran, ne m'indiquent pas le déplacement d'une vision, mais que l'univers, dans ce moment, s'agglutine en entier à ces pas» (Desgraupes, *op. cit.*, cité par B. Amengual, *Clés pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, p. 107).

40. Christian Metz y voit la «tache aveugle» de la phénoménologie (*le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE «10 / 18», 1977, pp. 73-74).

(«comme si»), de la prégnance du récit et sa contradiction polaire avec la part photographique du film, toujours en «excès» par rapport au discours narratif⁴¹.

À cet égard Edgar Morin semble avoir cerné la question dans la dialectique qu'il institue entre imaginaire et réel, imaginaire et spectacle *via* la notion de «participation»⁴².

François Albera

Ce dossier et notamment l'établissement des textes qui suivent et leurs variantes a bénéficié de la collaboration de Martin Lefebvre et Laurent Le Forestier et les notes explicatives de celle de Stefan Kristensen.

**Quatre variantes de la conférence de Maurice Merleau-Ponty à l'IDHEC du 13 mars 1945:
«Le cinéma et la nouvelle psychologie»**

- A. Première version sous le titre «Cinéma et psychologie», publiée dans *l'Écran français* n° 17, 24 octobre 1945, pp. 3-4;
- B. Deuxième version sous le titre «Cinéma et psychologie», publiée dans *Pages françaises*, n° 7, novembre 1945 [Revue mensuelle éditée par la Direction générale des relations culturelles], pp. 72-74;
- C. Troisième version publiée sous le titre «Le cinéma et la nouvelle psychologie» dans *les Temps Modernes*, n° 26, novembre 1947, pp. 930-943;
- D. Quatrième version publiée sous le même titre dans M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, pp. 85-106 (5^e édition, 1966). Réédition Gallimard, «Bibliothèque de philosophie», 1996, pp. 61-75.

A et B

Les deux versions ne varient guère en dehors des éléments péritextuels en A – extrait en exergue, présentation de l'auteur, iconographie et légende – absents de B. Ces éléments sont cependant importants. La présentation de l'auteur est la suivante :

«Auteur d'un ouvrage sur la Structure du comportement et d'une Phénoménologie de la perception, M. Maurice Merleau-Ponty est un des plus brillants représentants de la nouvelle philosophie française. Nous lui avons demandé de résumer ici une conférence qu'il a faite récemment à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques.»⁴³

41. «La richesse de l'existence déborde toujours par en-dessous l'intention photographique» (Laffay, *op. cit.*, p. 85). Le son met également en «péril» la représentation iconique en introduisant de l'incertitude (*ibid.*, p. 45).

42. Edgar Morin, *le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956. Laffay dit au contraire «au cinéma je ne participe point. On me montre des choses. [...] Je ne me sens pas du tout engagé...» (*op. cit.*, p. 27).

43. Cet épitexte atteste que Merleau-Ponty assume bien la réduction («résumé») de la conférence à sa deuxième partie et les différences qu'il comporte par rapport à des versions ultérieures.

CINÉMA ET PSYCHOLOGIE

“Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l’âme dans le corps”

Par Maurice MERLEAU-PONTY.



Harold Lloyd dans « Monte là-dessus »

Cette sensation de vertige que donne l’homme tâchant de conjurer par des gestes confus un tel quel bouleversement de l’espace...

Auteur d’un ouvrage sur « La Structure du comportement » et d’une « Phénoménologie de la perception », M. Maurice Merleau-Ponty est un des plus brillants représentants de la nouvelle philosophie française. Nous lui avons demandé de résumer ici une conférence qu’il a faite récemment à l’Institut des Hautes Études cinématographiques.

AUTREFOIS, le cinéma était une distraction. On le considère aujourd’hui comme un art. On étudie ses « moyens d’expression », on les compare à ceux du roman. On parle même en Amérique d’un « cinéma pensant ». Cette invasion de la littérature et de la philosophie amuse les cinéastes, mais elle les laisse un peu inquiets. Veut-on leur imposer des films « à idées » ? Des films « psychologiques » ? Après tout, le « cinéma pensant » ne sera-t-il pas un cinéma ennuyeux ? Les peintres n’aiment généralement pas les critiques d’art. Les cinéastes, eux aussi, doivent quelquefois regretter le temps où on les laissait travailler en paix, où l’on aimait le cinéma pour lui-même, et sans y mettre de métaphysique.

Il faut pourtant qu’ils se rassurent. Les psychologues qui viennent à eux aujourd’hui ne sont plus les psychologues d’autrefois. Il y a cinquante ans, le psychologue était un spécialiste des débats intérieurs et, comme on disait, de l’« introspection ». Il y a trente ans, la psychologie, pour se rajeunir, a emprunté aux savants leurs cylindres enregistreurs et leurs laboratoires. On a cessé de décrire la colère et la jalousie comme des états d’âme, on s’est mis à mesurer les battements du cœur, l’amplitude de la respiration, la pression sanguine dans l’émotion. Les psychologues d’aujourd’hui considèrent l’émotion comme une conduite dont il s’agit de trouver le sens ou la raison d’être. L’homme en colère renonce à convaincre et se contente d’injurier, il tue rarement son adversaire, il se contente de lui montrer le poing. Les psychologues découvrent avec Janet que la colère — avec ses cris, ses menaces, ses lapsus — est comme une dérivation des forces que nous ne réussissons pas à employer mieux, une protestation contre l’échec. Ils découvrent avec Sartre qu’elle est une conduite magique qui nous procure une satisfaction symbolique et fictive quand nous n’arrivons pas à agir pour de bon. Ce n’est plus un fait « spirituel » caché au fond d’une âme, c’est une certaine manière de traiter le monde et les autres, un comportement lisible dans des gestes, sur un visage, et saisissable du dehors.

D’UNE manière générale, Pierre, Paul, les autres sont pour nous un certain style de conduite, une certaine manière de répondre aux situations qui se présentent. Ce qui est difficile, c’est d’analyser ce style de chaque homme et d’en donner la formule. Mais chacun de nous a une science confuse des conduites qui va très loin. « C’est bien de lui », disons-nous quand on nous raconte quelque chose d’un ami ou, au contraire : « Ça m’étonne de lui. » Les gestes favoris d’un homme, ses expressions, sa voix, sa démarche, sa silhouette, son écriture ont une certaine forme commune qui est cet homme même et que nous savons tous reconnaître sans savoir toujours dire comment. Si l’on présente à des sujets non prévenus la photographie de plusieurs visages, de plusieurs silhouettes, de plusieurs écritures, et l’enregistrement de plusieurs voix, et si on leur demande de reconstituer une personnalité en assemblant un visage, une silhouette, une voix, une écriture, l’assemblage est souvent correct. Il y a dans cette écriture quelque chose qui annonce tel visage, telle voix, telle silhouette. L’écriture de Michel-Ange est attribuée à Raphaël dans trente-six cas, mais elle est correctement identifiée dans deux cent vingt et un cas. La psychologie a maintenant pour tâche de préciser et d’enumérer ces types de comportement.

Rien d’étonnant si elle s’intéresse au cinéma : le cinéma est justement de tous les arts celui qui peut le mieux exprimer l’homme par son comportement visible. Quand un romancier veut décrire la colère ou la jalousie, il peut le faire « de l’intérieur » : « Pierre sentit la colère monter. C’est à peine s’il voyait ce qui l’entourait. Le visage de son rival se détachait seul sur une brume lumineuse. Le monde entier se réduisait à ce sourire détesté qui le narguait, etc. » Au cinéma,

Cinéma et psychologie

« *Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps* »
par Maurice Merleau-Ponty

[L'article est illustré d'une photographie de Harold Llyod dans *Safety Last!* (*Monte là-dessus!* 1923) occupant un tiers de la page⁴⁴]

Autrefois, le cinéma était une distraction. On le considère aujourd'hui comme un art. On étudie ses « moyens d'expression », on les compare à ceux du roman. On parle même en Amérique d'un « cinéma pensant ». Cette invasion de la littérature et de la philosophie amuse les cinéastes, mais elle les laisse un peu inquiets. Veut-on leur imposer des films « à idées » ? Des films « psychologiques » ? Après tout le « cinéma pensant » ne sera-t-il pas un cinéma *ennuyeux* ? Les peintres n'aiment généralement pas les critiques d'art. Les cinéastes, eux aussi, doivent quelquefois regretter le temps où on les laissait travailler en paix, où l'on aimait le cinéma pour lui-même, et sans y mettre de métaphysique.

Il faut pourtant qu'ils se rassurent. Les psychologues qui viennent à eux aujourd'hui ne sont plus les psychologues d'autrefois. Il y a cinquante ans, le psychologue était un spécialiste des débats intérieurs et, comme on disait, de l'« introspection ». Il y a trente ans, la psychologie, pour se rajeunir, a emprunté aux savants leurs cylindres enregistreurs et leurs laboratoires. On a cessé de décrire la colère et la jalousie comme des états d'âme, on s'est mis à mesurer les battements du cœur, l'amplitude de la respiration, la pression sanguine dans l'émotion⁴⁵. Les psychologues d'aujourd'hui considèrent l'émotion comme une conduite dont il s'agit de trouver le sens ou la raison d'être. L'homme en colère renonce à convaincre et se contente d'injurier, il tue rarement son adversaire, il se contente de lui montrer le poing. Les psychologues découvrent avec Janet que la colère – avec ses cris, ses menaces, ses lapsus – est comme une dérivation des forces que nous ne réussissons pas à employer mieux, une protestation contre l'échec. Ils découvrent avec Sartre qu'elle est une conduite magique qui nous procure une satisfaction symbolique et fictive quand nous n'arrivons pas à agir pour de bon. Ce n'est plus un fait « spirituel » caché au fond d'une âme, c'est une certaine manière de traiter le monde et les autres, un comportement visible *dans* des gestes, sur un visage, et saisissable du dehors⁴⁶.

44. La photo d'Harold Lloyd en équilibre précaire dans *Safety Last!* – dont il n'est pas question dans le texte – a pour légende un passage de l'article qui concerne *Premier de Cordée* de Louis Daquin (voir *infra*). « Éviction » rédactionnelle surprenante (eu égard au statut de Daquin dans la revue) qui se rattrape dans la deuxième page avec la coexistence d'un article de Jacques Sigurd intitulé « Cavalcade espagnole dans un village des Flandres » entièrement consacré au tournage de *Patrie* de Daquin (qu'une photo montre « méditant »).

45. Cf. Jean-Paul Morel, « Le Dr Toulouse ou le cinéma vu par un psycho-physiologiste (1912-1928) », *art. cit.*

46. Merleau-Ponty insiste ici sur l'opposition entre l'expérience vécue pour ainsi dire « de l'intérieur » et l'expérience exprimée et visible du dehors. Son argument est qu'un sentiment ou une pensée est mieux exprimée à travers une conduite visible par autrui que par un discours ou une représentation perceptive du point de vue du sujet. L'exemple de la colère est développé dans l'une des « Causeries » radiophoniques de 1948, « L'homme vu du dehors ».

D'une manière générale, Pierre, Paul, les autres sont pour nous un certain style de conduite, une certaine manière de répondre aux situations qui se présentent. Ce qui est difficile, c'est d'analyser ce style de chaque homme et d'en donner la formule. Mais chacun de nous a une science confuse des conduites qui va très loin. « C'est bien de lui », disons-nous quand on nous raconte quelque chose d'un ami ou, au contraire : « Ça m'étonne de lui. » Les gestes favoris d'un homme, ses expressions, sa voix, sa démarche, sa silhouette, son écriture ont une certaine *forme* commune qui est cet homme même et que nous savons tous reconnaître sans savoir toujours dire comment. Si l'on présente à des sujets non prévenus la photographie de plusieurs visages, de plusieurs silhouettes, de plusieurs écritures, et l'enregistrement de plusieurs voix, et si on leur demande de reconstituer une personnalité en assemblant⁴⁷ un visage, une silhouette, une voix, une écriture, l'assemblage est souvent correct. Il y a dans telle écriture quelque chose qui annonce tel visage, telle voix, telle silhouette. L'écriture de Michel-Ange est attribuée à Raphaël dans trente-six cas, mais elle est correctement identifiée dans deux cent vingt et un cas. La psychologie a maintenant pour tâche de préciser et d'énumérer ces types de comportement.

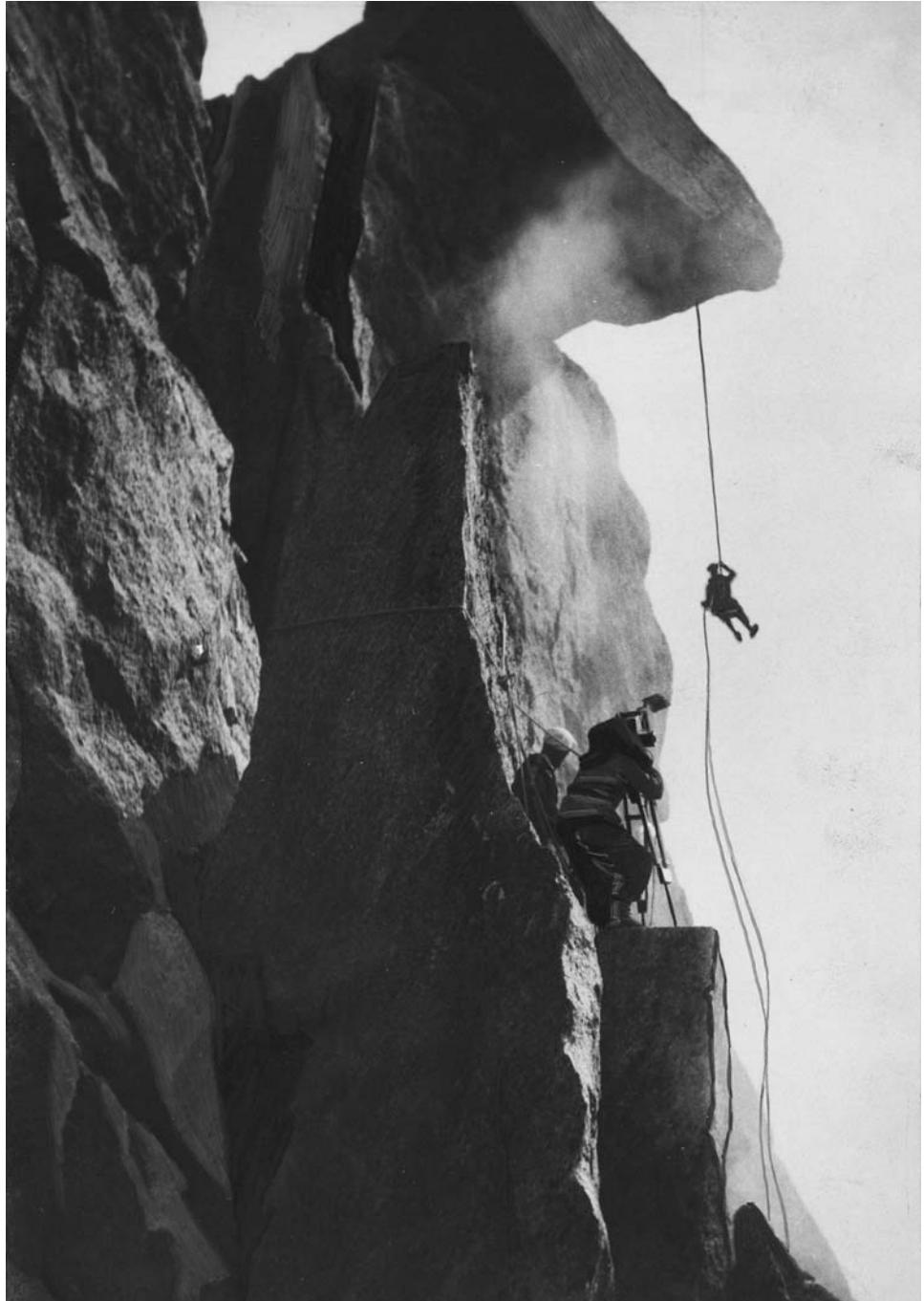
Rien d'étonnant si elle s'intéresse au cinéma : le cinéma est justement de tous les arts celui qui peut le mieux exprimer l'homme par son comportement visible⁴⁸. Quand un romancier veut décrire la colère ou la jalousie, il peut le faire « de l'intérieur » : « Pierre sentit la colère monter. C'est à peine s'il voyait ce qui l'entourait. Le visage de son rival se détachait seul sur une brume lumineuse. Le monde entier se réduisait à ce sourire détesté qui le narguait, etc. » Au cinéma, Pierre est assis en face de son rival, ils causent paisiblement. Entre la femme aimée, et brusquement le ton change. Une complicité manifeste s'établit entre la femme et le rival, Pierre veut rester « dans le circuit », il parle trop et trop haut, il n'a pas le ton juste, il veut s'imposer⁴⁹. Nous lisons la colère ou la jalousie dans sa conduite et nous la comprenons mieux que si le romancier nous la décrivait telle que Pierre la sent. Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps. Il vérifie la psychologie du comportement et cette psychologie fait comprendre l'attrait singulier du cinéma.

Il est vrai que les cinéastes ont quelquefois tâté de l'introspection, mais presque toujours sans succès. Daquin, dans *Premier de Cordée*, nous fait sentir le vertige quand il nous montre l'homme collé à son rocher et tâchant de conjurer par des gestes confus on ne sait quel bouleversement de l'espace, mais nous ne sentons pas le vertige quand, voulant reproduire le monde intérieur du héros, il

47. À l'intérieur de l'argumentation du philosophe, la question concerne ici la notion de « style » définissant la totalité d'une personne, qui la rend reconnaissable sans qu'on puisse dire pourquoi. La notion d'assemblage croise l'expérience de Poudovkine évoquée plus bas qui assemble ce qui n'a pas d'unité préalable mais propose une unité construite.

48. Cf. le titre du livre fameux de Béla Balazs *Der sichtbare Mensch* (*l'Homme visible*, 1924).

49. Cette scénette ressemble à s'y méprendre à l'un des Tests Filmiques Thématiques à venir de l'Institut de filmologie (voir la *Revue internationale de filmologie*, n° 30-31, 1958).



Tournage de *Premier de cordée* (Louis Daquin, 1943). Coll. Cinémathèque française.



Tournage de *Premier de cordée* (Louis Daquin, 1943). Coll. Cinémathèque suisse.



Sierra de Teruel (*l'Espoir*) (André Malraux, 1939). Coll. Cinémathèque française.

photographie un paysage qui bascule et se brouille⁵⁰. Malraux, dans *Sierra de Teruel*, nous fait percevoir jusqu'à l'évidence que l'aviateur y voit mal quand il nous le montre gauche et faible au sortir de sa carlingue, mais nous demeurons insensibles quand il passe au point de vue de l'aviateur et nous présente un paysage voilé par une gaze⁵¹. Le délire de Clarence dans *Falbalas* serait plus

50. *Premier de cordée* (réal. Louis Daquin, 1944). Le terme d'« introspection » est ici mal ajusté aux exemples choisis qui sont vision subjective (Daquin) voire point de vue (Malraux), y compris par rapport aux dernières lignes de l'article prenant l'exemple de la *Chartreuse de Parme* où le mot revient. L'alpiniste ne s'examine pas lui-même (vie intérieure), sa vue se trouble, il vacille, etc., la caméra « restitue » ce qu'il voit. De même le paysage voilé de gaze de *l'Espoir*. Dans les versions suivantes du texte (C, D) le mot d'introspection – impliqué dans la première partie du texte concernant la psychologie – disparaît pour désigner le point de vue du sujet par opposition à l'expressivité d'une conduite ou d'une attitude.

51. *Sierra de Teruel*, intitulé par la suite *l'Espoir* par homonymie avec le livre dont il adaptait un chapitre (réal. André Malraux, 1939. Inachevé. Sorti en 1945 avec un prologue de Maurice Schumann). L'épisode fameux où le berger ne reconnaît pas le terrain qu'il a coutume d'arpenter au sol, dont il connaît tous les recoins, parce qu'il le voit pour la première fois d'en haut serait un bon exemple à commenter du point de vue de la phénoménologie de la perception : le berger doit se choisir une place dans le milieu d'où il pourra percevoir l'aérodrome clandestin des franquistes.



Falbalas (Jacques Becker, 1944). Coll. Cinémathèque suisse.

émouvant s'il apparaissait, comme par une sorte d'incantation, au bout de ses regards et de ses gestes, et Becker ne nous convainc pas quand il nous montre ce que Clarence voit: un mannequin de bois qui devient femme⁵². La vie « intérieure » est d'autant plus fortement rendue qu'elle est plus résolument traitée comme une conduite et qu'elle apparaît dans le monde même auquel, de près ou de loin, elle se rapporte toujours⁵³.

Cette méthode tout « objective » rejoint d'ailleurs une tradition. Il y a de grandes œuvres classiques qui abordent l'homme de l'extérieur comme le font à la fois le cinéma, la psychologie moderne et le roman américain. Rappelons-nous la jalouse de Mosca dans [la] *Chartreuse de Parme*⁵⁴. Pas de « Mosca pensait », pas de « Mosca souffrait ». Fabrice et Gina sont là, en pleine lumière, tout occupés l'un de l'autre, enjoués, naturels, avec un air de tendresse et de bonheur qui les embellit. Dans l'ombre de la pièce voisine, Mosca les entend, lui aussi, il vient jusqu'au seuil, les regarde, rentre dans l'ombre, porte la main à son poignard, et soudain s'en va en leur criant d'un air bon et gai: « Bonsoir vous autres ». Le mal de la jalouse, l'honneur, l'élégance et la force d'âme sont dans ces gestes et dans ces mots mieux que dans aucune « introspection »⁵⁵. Si le cinéma, la psychologie et la littérature s'accordent pour exprimer l'homme de l'extérieur, ce n'est pas là un caprice de la mode, c'est une exigence de la condition humaine que l'art classique lui-même n'a pas ignorée.

52. *Falbalas* (réalisation Jacques Becker, 1943). Ce plan traduit une sorte d'hallucination mais tout le film étant au passé, nous sommes dans l'esprit d'un mort ou dans le récit qu'en font les vivants.

53. Sur le plan non de la « vie intérieure » mais du point de vue subjectif, le film de Robert Montgomery *The Lady in the Lake* (1947) entièrement tourné en « caméra subjective » fera revenir nombre de critiques sur cette question peu après (voir Jacques Doniol-Valcroze, « Naissance du véritable ciné-œil », *la Revue du cinéma*, n° 4, janvier 1947, p. 25 ; Alexandre Astruc, « Quand la caméra dit "Je" », *l'Écran français*, n° 101, 3 juin 1947, p. 3 ; puis « L'imparfait du subjectif », *Esprit*, septembre 1948, pp. 387-391 ; Albert Laffay, « Le cinéma "subjectif" », *les Temps modernes*, n° 34, juillet 1948, pp. 156-162 ; Claude-Edmonde Magny, *l'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948, p. 33, entre autres) et jusqu'à nos jours (de Bruce Morissette dans « De Stendhal à Robbe-Grillet : modalités du "Point de vue" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 14, n° 14, 1962, pp. 143-163, à Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma* 1, Paris, Éditions Universitaires, 1963, p. 65 et sq., Elena Dagrada, « La narracion en primera persona y la camera subjectiva : el error de *Lady in the Lake* », *Discurso*, n° 2, 1988 ou Marc Cerisuelo dans *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma*, Paris, Seuil, 2012, pp. 47-79). Dagrada a donné une analyse historique ample de ce phénomène de « représentation du regard » du XVIII^e siècle jusqu'au cinéma des premiers temps (*La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della suggestiva*, Bologne, Clueb, 1998).

54. Stendhal, *la Chartreuse de Parme*. Une adaptation cinématographique due à Christian-Jaque avec Gérard Philipe et Renée Faure sortira en 1948.

55. En même temps nous est proposé là un découpage au sens classique (deux lieux, les amoureux se lutinent, le son des voix *off* pour Mosca, il s'approche, regard, contrechamp : sur eux, se recule dans l'ombre, GP main sur le poignard, etc.), celui que combattra Bazin en préconisant le plan séquence où le spectateur aurait à rechercher lui-même ce qu'il y a à voir, démarche qu'on a associée par la suite à la phénoménologie. Voir dans les versions C et D de la conférence le développement sur le découpage.



La Chartreuse de Parme (Christian-Jaque, 1947). Coll. Cinémathèque française.

C et D.

On a conservé les particularités typographiques qui apparaissent dans les deux textes ainsi que les orthographes; les variantes entre les deux versions sont signalées de la manière suivante: les mots ou groupes de mots où l'on repère des variantes, ajouts ou coupures sont placés entre barres obliques (/C/) et crochets ([D]); les modifications de mise en page sont signalées en note et référées aux mêmes lettres.

Le cinéma et la nouvelle psychologie⁵⁶

La psychologie classique considère notre champ visuel comme une somme ou une mosaïque de sensations dont chacune dépendrait strictement de l'excitation rétinienne locale qui lui correspond. La nouvelle psychologie fait voir d'abord que, même à considérer nos sensations les plus simples et les plus immédiates, nous ne pouvons admettre /un tel/ [ce] parallélisme entre elles et le phénomène nerveux qui les conditionne. Notre rétine est bien loin d'être homogène, en certaines de ses parties, elle est

56. Conférence faite le 13 mars 1945 à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques. [Note de l'auteur].

aveugle par exemple pour le bleu ou pour le rouge, et cependant, quand je regarde une surface bleue ou rouge, je n'y vois aucune zone décolorée. C'est que, dès le niveau de la simple vision des couleurs, ma perception ne se borne pas à enregistrer ce qui lui est prescrit par les excitations rétiniennes, mais les réorganise de manière à rétablir l'homogénéité du champ. D'une manière générale, nous devons la concevoir [...] non comme une mosaïque, mais comme un système de configurations. Ce qui est premier et vient d'abord dans notre perception, ce ne sont pas des éléments juxtaposés, mais des ensembles. Nous groupons les étoiles en constellations comme le faisaient déjà les anciens, et pourtant beaucoup d'autres tracés de la carte céleste sont, / *a priori* / [*a priori*,] possibles. Si l'on nous présente la série :

ab cd ef gh ij
.....

nous accouplons toujours les points selon la formule a-b, c-d, e-f, etc., alors que le groupement b-c, d-e, f-g, etc., est en principe également probable. Le malade qui contemple la tapisserie de sa chambre la voit soudain se transformer si le dessin et la figure deviennent fond[,] pendant que ce qui est vu d'ordinaire comme fond devient figure. L'aspect du monde pour nous serait bouleversé si nous réussissions à voir comme choses les intervalles entre les choses – par exemple l'espace entre les arbres sur le boulevard, – et réciproquement comme fond les choses elles-mêmes, – les arbres du boulevard. C'est ce qui arrive dans les devinettes: le lapin ou le chasseur n'étaient pas visibles, parce que les éléments de ces figures étaient disloqués et intégrés à d'autres formes: par exemple ce qui sera l'oreille du lapin n'était encore que l'intervalle vide entre deux arbres de la forêt. Le lapin et le chasseur apparaissent par une nouvelle ségrégation du champ, par une nouvelle organisation du tout. Le camouflage est l'art de masquer une forme en introduisant les lignes principales qui la définissent dans d'autres formes plus impérieuses.^[57] Nous pouvons appliquer le même genre d'analyse aux perceptions de l'ouïe. Simplement, il ne s'agira plus maintenant de formes dans l'espace, mais de formes temporelles. Par exemple, une mélodie est une figure sonore, elle ne se mêle pas aux bruits de fond qui peuvent l'accompagner, comme le bruit d'un klaxon que l'on entend au loin pendant un concert. La mélodie n'est pas une somme de notes: chaque note ne compte que par la fonction qu'elle exerce dans l'ensemble, et c'est pourquoi la mélodie n'est pas sensiblement changée si on la transpose, c'est-à-dire si l'on change toutes les notes qui la composent[,] en respectant les rapports et la structure de l'ensemble. Par contre un seul changement dans ces rapports suffit à modifier la physionomie totale de la mélodie. / Or cette / [Cette] perception de l'ensemble est plus naturelle et plus primitive que celle des éléments isolés: dans les expériences sur le réflexe conditionné où l'on dresse des chiens à répondre par une sécrétion salivaire à une lumière ou à un son[,] en associant fréquemment cette lumière ou ce son à la présentation d'un morceau de viande, on constate que le dressage acquis à l'égard d'une certaine suite de notes est acquis du même coup à l'égard de toute mélodie de même structure. La perception analytique, qui nous donne la valeur absolue des éléments isolés, correspond donc à une attitude tardive et exceptionnelle, c'est celle du savant qui observe ou du philosophe qui réfléchit, la perception des formes, au sens très général de: structure, ensemble ou configuration, doit être considérée comme notre mode de perception spontané.

57. D: Changement de paragraphe.

Sur un autre point encore, la psychologie moderne renverse les préjugés de la physiologie et de la psychologie classiques. C'est un lieu commun de dire que nous avons cinq sens, et[,] à première vue, chacun d'eux est comme un monde sans communication avec les autres. La lumière ou les couleurs qui agissent sur l'œil n'agissent pas sur les oreilles ni sur le toucher. Et cependant on sait depuis longtemps que certains aveugles arrivent à se représenter les couleurs qu'ils ne voient pas par le moyen des sons qu'ils entendent. [Par exemple] / Un / [un] aveugle... disait que le rouge devait être quelque chose comme un coup de trompette. [Mais] / On / [on] a longtemps pensé qu'il s'agissait là de phénomènes exceptionnels. En réalité le phénomène est général. Dans l'intoxication par la mescaline, les sons sont régulièrement accompagnés par des taches de couleur dont la nuance, la forme et la hauteur varient avec le timbre, l'intensité et la hauteur des sons. Même les sujets normaux parlent de couleurs chaudes, froides, criardes ou dures, de sons clairs, aigus, éclatants, rugueux ou moelleux, de bruits mous, de parfums pénétrants⁵⁸. Cézanne disait qu'on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets⁵⁹. Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisirai une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens.

Naturellement la psychologie classique savait bien qu'il y a des relations entre les différentes parties de mon champ visuel comme entre les données de mes différents sens. Mais pour elle cette unicité était construite, elle la rapportait à l'intelligence et à la mémoire. Je dis que je vois des hommes passer dans la rue, écrit Descartes dans un célèbre passage des *Méditations*, mais en réalité que vois-je au juste? Je ne vois que des chapeaux et des manteaux, qui pourraient aussi bien recouvrir des poupées qui ne se remuent que par ressorts, et si je dis que je vois des hommes, c'est que je saisirai « par une inspection de l'esprit ce que je croyais voir de mes yeux »⁶⁰. Je suis persuadé que les objets continuent d'exister quand je ne les vois pas, et par exemple derrière mon dos. Mais de toute évidence, pour la pensée classique, ces objets invisibles ne subsistent pour moi que parce que / ma mémoire et mon jugement / [ma mémoire] / les maintiennent / [maintient] présents. Même les objets devant moi ne sont pas proprement vus, mais seulement pensés. Ainsi je ne saurais voir un cube, c'est-à-dire un solide formé de six faces et de douze arêtes égales, je ne vois jamais qu'une figure perceptive dans laquelle les faces latérales sont déformées et la face dorsale complètement cachée. Si je parle de cubes, c'est que mon esprit redresse ces apparences, restitue la face cachée. Je ne peux voir le cube selon sa définition géométrique, je ne puis que le penser⁶¹. La perception du mouvement montre encore mieux à quel point l'intelligence intervient dans la prétendue vision. Au moment où mon train, arrêté en gare, se met en marche, il arrive souvent

58. Dans *The Film Sense* (1942), Eisenstein examine ces «correspondances» entre les sens sous le signe de la synesthésie («synchronization of senses»).

59. Voir les entretiens dans Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-jeune, 1921 (rééd. Dijon, Cynara, 1988).

60. Descartes, *Méditations métaphysiques*. Première méditation («Des choses que l'on peut révoquer en doute»).

61. Pour Hermann von Helmholtz cette synthèse procède de la mise en mouvement autour de l'objet qui donne de lui différents aspects (*Optique physiologique*, 3^e partie, «Des sensations visuelles», § 26, pp. 589-590). Sur la mémoire, voir Bergson: «Il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée.» (*Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1953, p. 30).

que je croie voir démarrer celui qui est arrêté à côté du mien. Les données sensorielles par elles-mêmes sont donc neutres et capables de recevoir différentes interprétations selon l'hypothèse à laquelle mon esprit s'arrêtera. D'une manière générale, la psychologie classique fait donc de la perception un véritable déchiffrage par l'intelligence des données sensibles et comme un commencement de science. Des signes me sont donnés, et il faut que j'en dégage la signification, un texte m'est offert et il faut que je le lise ou l'interprète. Même quand elle tient compte de l'unité du champ perceptif, la psychologie classique reste encore fidèle à la notion de sensation, qui fournit le point de départ de l'analyse ; c'est parce qu'elle a d'abord conçu les données visuelles comme une mosaïque de sensations qu'elle a besoin de fonder l'unité du champ perceptif sur une opération de l'intelligence. Que nous apporte sur ce point la théorie de la Forme⁶²? En rejetant résolument la notion de sensation, elle nous apprend à ne plus distinguer les signes et leur signification, ce qui est senti et ce qui est jugé. Comment pourrions-nous définir exactement la couleur d'un objet sans mentionner la substance dont il est fait, par exemple la couleur bleue de ce tapis sans dire que c'est un « bleu laineux »? [Cézanne avait posé la question:] Comment distinguer dans les choses leur couleur et leur dessin? / Cézanne le disait, « le dessin et la couleur ne sont plus distincts, au fur et à mesure que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise... Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». Chaque touche que pose le peintre doit « contenir l'air, la lumière, l'objet, le plan, le caractère, le dessin, le style »⁶³. Il / [il] ne saurait être question de comprendre la perception comme l'imposition d'une certaine signification à certains signes sensibles, puisque ces signes ne sauraient être décrits dans leur texture sensible la plus immédiate sans référence à l'objet qu'ils signifient. Si nous reconnaissions sous un éclairage changeant un objet défini par des propriétés constantes, ce n'est pas que l'intelligence fasse entrer en compte la nature de / l'éclairage / [la lumière incidente] et en déduise la couleur réelle de l'objet, c'est que la lumière dominante du milieu, agissant comme *éclairage*, assigne / elle-même / [immédiatement] à l'objet sa vraie couleur. Si nous regardons deux assiettes inégalement éclairées, elles nous paraissent également blanches et inégalement éclairées tant que le faisceau de lumière qui vient de la fenêtre figure dans notre champ visuel. Si, au contraire, nous observons les mêmes assiettes à travers un écran percé d'un trou, aussitôt l'une d'elles nous paraît grise et l'autre blanche, et même si nous *savons* que ce n'est là qu'un effet d'éclairage, aucune analyse intellectuelle des apparences ne vous fera voir la vraie couleur des deux assiettes. La permanence des couleurs et des objets n'est donc pas construite par l'intelligence, mais saisie par le regard en tant qu'il épouse ou adopte l'organisation du champ visuel. Quand nous allumons à la tombée du jour, la lumière électrique nous paraît d'abord jaune, un moment plus tard elle tend à perdre toute couleur définie, et corrélativement les objets, qui d'abord étaient sensiblement modifiés dans leur couleur, reprennent un aspect comparable à celui qu'ils ont pendant la journée. Les objets et l'éclairage forment un système qui tend vers une certaine constance et vers un certain niveau stable, non par l'opération de l'intelligence, mais par la configuration même du champ. Quand je perçois, je ne pense pas le monde, il s'organise devant moi. Quand je perçois un cube, ce n'est pas que ma raison

62. *Gestalttheorie*.

63. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-jeune, 1921 (rééd. Dijon, Cynara, 1988).

redresse les apparences perceptives et pense à propos d'elles la définition géométrique du cube. Loin que je les corrige, je ne remarque pas même les déformations perspectives / ; / [.] à travers ce que je vois je suis au cube lui-même dans son évidence. Et de même les objets derrière mon dos ne me sont pas représentés par quelque opération de la mémoire ou du jugement, ils me sont présents, ils / comptent / [comptent] pour moi, comme le fond que je ne vois pas n'en continue pas moins d'être présent sous la figure qui le masque en partie. Même la perception du mouvement, qui d'abord paraît dépendre directement du point de repère que l'intelligence choisit, n'est à son tour qu'un élément dans l'organisation globale du champ. Car s'il est vrai que mon train et le train voisin peuvent tour à tour m'apparaître en mouvement au moment où l'un d'eux démarre, il faut remarquer que l'illusion n'est pas arbitraire et que je ne puis la provoquer à volonté par le choix tout intellectuel et désintéressé d'un point de repère. Si je joue aux cartes dans mon compartiment, c'est le train voisin qui démarre. Si, au contraire, je cherche des yeux quelqu'un dans le train voisin, c'est alors le mien qui démarre. À chaque fois nous apparaît fixe celui des deux où nous avons élu domicile / , / et qui est notre milieu du moment. Le mouvement et le repos se distribuent pour nous dans notre entourage, non pas selon les hypothèses qu'il plaît à notre intelligence de construire, mais selon la manière dont nous nous fixons dans le monde et selon la situation que notre corps y assume. Tantôt je vois le clocher immobile dans le ciel et les nuages qui volent au-dessus de lui, – tantôt au contraire les nuages semblent immobiles et le clocher tombe à travers l'espace, mais ici encore le choix du point fixe n'est pas le fait de l'intelligence: l'objet que je regarde et où je jette l'ancre m'apparaît toujours fixe et je ne puis lui ôter cette signification qu'en regardant ailleurs. Je ne la lui donne donc pas non plus par la pensée. La perception n'est pas / comme / une [sorte de] science commençante, et un premier exercice de l'intelligence, il nous faut retrouver un commerce avec le monde et une présence au monde plus vieux que l'intelligence.

Enfin la nouvelle psychologie apporte aussi une conception neuve de la perception d'autrui. La psychologie classique acceptait sans discussion la distinction de l'observation intérieure ou introspection et de l'observation extérieure. Les «faits psychiques», – la colère, la peur par exemple, – ne pouvaient être directement connus que du dedans et par celui qui les éprouvait. On tenait pour évident que je ne puis, du dehors, saisir que les *signes* corporels de la colère ou de la peur, et que, pour interpréter ces signes, je dois recourir à la connaissance que j'ai de la colère ou de la peur en moi-même et par introspection. Les psychologues d'aujourd'hui font remarquer que l'introspection, en réalité, ne me donne presque rien. Si j'essaye d'étudier l'amour ou la haine par la pure observation intérieure, je ne trouve que peu de choses à décrire: quelques angoisses, quelques palpitations de cœur, en somme des troubles banaux qui ne me révèlent pas l'essence de l'amour ni de la haine. Chaque fois que j'arrive à des remarques intéressantes, c'est que je ne me suis pas contenté de coïncider avec mon sentiment, c'est que j'ai réussi à l'étudier comme un comportement, comme une / certaine / modification de mes rapports avec autrui et avec le monde, c'est que je suis parvenu à le penser comme je pense le comportement d'une autre personne dont je me trouve être témoin. En fait les jeunes enfants comprennent les gestes et les expressions de physionomie bien avant d'être capables de les reproduire pour leur compte, il faut donc que le sens de ces conduites leur soit pour ainsi dire adhérent. Il nous faut rejeter ici ce préjugé qui fait de l'amour, de la haine ou de la colère des «réalités intérieures» accessibles à un seul témoin, celui qui les éprouve. Colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la

conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont *sur* ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux. La psychologie n'a commencé de se développer que le jour où elle a renoncé à distinguer le corps et l'esprit, où elle a abandonné les deux méthodes corrélatives de l'observation intérieure et de la psychologie physiologique. On ne nous apprenait rien sur l'émotion tant qu'on se bornait à mesurer la vitesse de la respiration ou celle des battements du cœur dans la colère, – et on ne nous apprenait rien non plus sur la colère quand on essayait de rendre la nuance qualitative et indiscutable de la colère vécue. Faire la psychologie de la colère, c'est chercher à fixer le *sens* de la colère, c'est se demander quelle en est la fonction dans une vie humaine et en quelque sorte à quoi elle sert. On trouve ainsi que l'émotion est, comme dit Janet, une réaction de désorganisation qui intervient lorsque nous sommes engagés dans une impasse, – plus profondément, on trouve, comme l'a montré Sartre, que la colère est une conduite magique par laquelle, renonçant à l'action efficace dans le monde, nous nous donnons dans l'imaginaire une satisfaction [toute] symbolique, comme celui qui, dans une conversation, ne pouvant convaincre son interlocuteur, en vient aux injures qui ne prouvent rien, ou comme celui qui, n'osant pas frapper son ennemi, se contente de lui montrer le poing de loin⁶⁴. Puisque l'émotion n'est pas un fait psychique et interne, mais une variation de nos rapports avec autrui et avec le monde/,/ lisible dans notre attitude corporelle, il ne faut pas dire que seuls les signes de la colère ou de l'amour sont donnés au spectateur étranger et qu'autrui est saisi indirectement et par une interprétation de ces signes, il faut dire qu'autrui m'est donné avec évidence comme comportement. Notre science du comportement va beaucoup plus loin que nous le croyons. Si l'on présente à des sujets non prévenus la photographie de plusieurs visages, de plusieurs silhouettes, la reproduction de plusieurs écritures et l'enregistrement de plusieurs voix, et si on leur demande d'assembler un visage, une silhouette, une voix, une écriture, on constate que, d'une manière générale, l'assemblage est fait correctement ou qu'en tout cas le nombre des assortiments corrects l'emporte de beaucoup sur celui des assortiments erronés. L'écriture de Michel[-]Ange est attribuée à Raphaël dans 36 cas, mais elle est correctement identifiée dans 221 cas. C'est donc que nous reconnaissons une certaine structure commune à la voix, à la physionomie, aux gestes et à l'allure de chaque personne, chaque personne n'est rien d'autre pour nous que cette structure ou cette manière d'être au monde. On entrevoit comment ces remarques pourraient être appliquées à la psychologie du langage : de même que le corps et l'«âme» d'un homme ne sont que deux aspects de sa manière d'être au monde, de même le mot et la pensée qu'il désigne ne doivent pas être considérés comme deux termes extérieurs et le mot porte sa signification comme le corps est l'incarnation d'un comportement.

D'une manière générale, la nouvelle psychologie nous fait voir [dans] l'homme, non pas / comme / un entendement qui construit le monde, mais [comme] un être qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel. Par suite elle nous réapprend à voir ce monde avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être, tandis que la psychologie classique délaissait le monde vécu pour celui que l'intelligence scientifique réussit à construire.

*
**

64. Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965 [1938], p. 59.

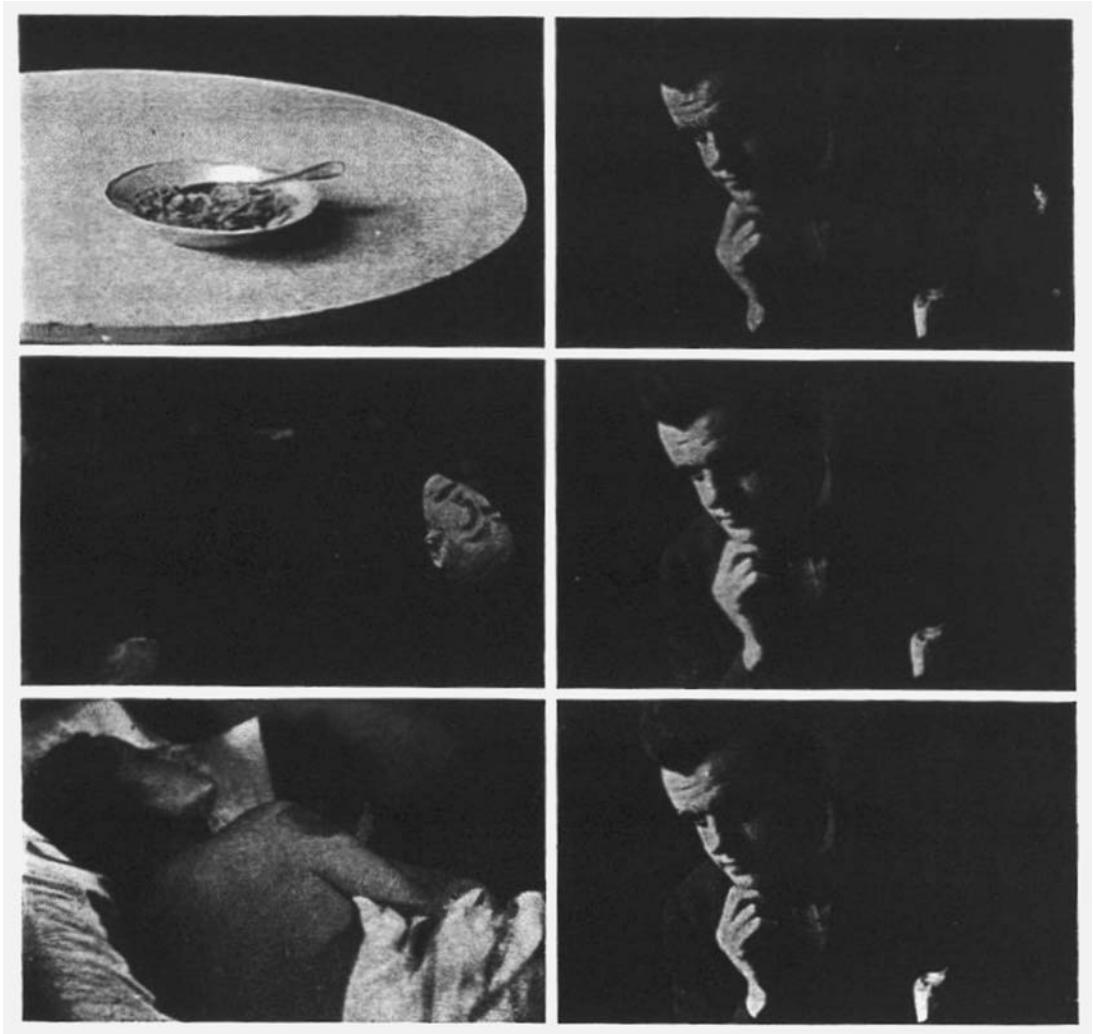
Si maintenant nous considérons le film comme un objet à percevoir, nous pouvons appliquer à la perception du film tout ce qui vient d'être dit de la perception en général. / On / [Et l'on] va voir que, de ce point de vue, la nature et la signification du film s'éclairent et que la nouvelle psychologie nous conduit précisément aux / meilleures / remarques [les meilleures] des esthéticiens du cinéma.

*
* *

Disons d'abord qu'un film n'est pas une somme d'images/,/ mais une *forme* temporelle. C'est le moment de rappeler la fameuse expérience de Poudovkine qui met en évidence l'unité mélodique du film. Poudovkine prit un jour un gros plan de Mosjoukine impassible[,] et le projeta précédé d'abord d'une assiette de potage, ensuite d'une jeune femme morte dans son cercueil et enfin d'un enfant jouant avec un ourson de peluche. On s'aperçut d'abord que Mosjoukine avait l'air de regarder l'assiette, la jeune femme et l'enfant, et ensuite qu'il regardait l'assiette d'un air pensif, la femme avec douleur, l'enfant avec un lumineux sourire./[, et] / Le / le public fut émerveillé par la variété de ses expressions, alors qu'en réalité la même vue avait servi trois fois et qu'elle était remarquablement inexpressive⁶⁵. Le sens d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film⁶⁶, et leur

65. Cette « expérience » est rapportée par Poudovkine dans sa conférence intitulée « Sans acteurs professionnels » prononcée à Amsterdam le 10 janvier 1928 (publiée dans *Filmliga*, n° 5, février 1929, rééditée dans *La Filmliga olandese (1927-1933)*, Bologne, 1991), puis à Londres à la Film Society le 3 février 1929 et publiée « amendée » en anglais dès cette époque dans son recueil, *On Film Technique, Three Essays and an Address* (Victor Gollanz, Londres, 1929, puis dans *Film Technique and Film Acting*, Londres, Vision Press Ltd, 1968, pp. 165-173). Il associe alors Koulechov à « l'expérience » (« Koulechov et moi fîmes une expérience intéressante... »). Invité en 1951 par l'Institut de filmologie, il tint au contraire à l'attribuer au seul Koulechov – sans doute en raison du caractère « formaliste » d'un tel montage arbitraire de vues disjointes. Les contributeurs de la *Revue internationale de filmologie* parlent d'« effet-Poudovkine » (« la même image revêtant des expressions différentes suivant le contexte émotionnel », *RIF*, n° 5, p. 7) comme aussi bien d'« effet-Griffith » (« alternance de scènes courtes et de scènes longues pour obtenir une très forte tension émotionnelle », *ibid.*, p. 8), alors que ce dernier effet ne prétend pas avoir une origine expérimentale. Ce n'est qu'à partir de 1951 qu'on a parlé d'expérience puis d'« effet » Koulechov – lequel n'en apprit l'existence qu'en 1962 quelques années avant sa mort, par le témoignage de Georges Sadoul qui avait assisté à la conférence de Poudovkine de 1951 (L. Koulechov, A. Khokhlova, *50 let v kino*, Iskousstvo, Moscou, 1975 [écrit en 1965], pp. 39-40). Lui-même, en effet, ne l'avait jamais décrite ni évoquée dans ses nombreux écrits. Dans « L'évolution du langage cinématographique » (qui synthétise trois articles de 1951, 1952 et 1955), Bazin critique ladite expérience comme contraire à un impératif de monstration et à l'immanence du sens qui en découle pour lui : « Les montages de Koulechov, celui d'Eisenstein ou de Gance ne montraient pas l'événement : ils y faisaient allusion. Sans doute empruntaient-ils au moins la plupart de leurs éléments à la réalité qu'ils étaient censés décrire, mais la signification finale du film résidait beaucoup plus dans l'organisation de ces éléments que dans leur contenu objectif. » (*Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Cerf, 1958, tome 1, pp. 133-134).

66. Pour cette phrase et plus haut l'affirmation de la nature de « forme mélodique » du film, Cf. Husserl : « la note ne sonne que par rapport aux notes qui la précèdent et la suivent. » (*Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, 1964, pp. 36 et sq. – commenté par Maurice Caveing, *le Problème des objets dans la pensée mathématique*, Vrin, 2004). Dans la *RIF*, n° 2, septembre-octobre 1947, Roman Ingarden, dans son texte « Temps, espace et sentiment de réalité » (tiré de cours donnés en 1945-1946 à l'Institut du cinéma de Cracovie), développe longuement la question des rapports entre le temps filmique et le temps musical (pp. 127-141). Le terme de « mélodie » est également utilisé par Alphonse de Waelhens dans son article « Mouvement, mystère, horizon au cinéma » (*RIF*, n° 3-4, octobre 1948).



Expérience attribuée à Koulechov et évoquée comme due à Poudovkine par Merleau-Ponty. Reproduite dans Hans Richter, Werner Gräff, *Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, p. 29.



The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929). Coll. Cinémathèque française.

succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés⁶⁷. [R.] Leenhardt ajoutait, dans un excellent article⁶⁸ qu'il fallait encore faire intervenir la durée de chaque image: une courte durée convient au sourire amusé, une durée moyenne au visage indifférent, une longue durée à l'expression douloureuse. De là Leenhardt tirait cette définition du rythme cinématographique: « Un ordre des vues tel, et, pour chacune de ces vues ou « plans », une durée telle que l'ensemble produise l'impression cherchée avec le maximum d'effet[.] »/. Il y a donc une véritable métrique cinématographique dont l'exigence est très précise et très impérieuse⁶⁹. « Voyant un film, essayez-vous à deviner l'instant où/, une image ayant donné son plein, elle va, elle doit finir, être

67. Cf. Koulechov dans *l'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

68. *La petite école du spectateur*, « *Esprit* », 1936. / [Esprit, année 1936.] [Note de l'auteur]. Le titre exact est « La petite école du spectateur. 2. Le rythme cinématographique » (*Esprit*, janvier 1936, repris dans Roger Leenhardt, *Chronique de cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1986, pp. 40-43). Leenhardt attribue « l'expérience » à Koulechov mais ne mentionne pas qu'il s'agirait de Mosjoukine (il parle d'« une tête d'homme souriant à demi ») et il donne une version fantaisiste des trois plans (cerveau, enfant jouant nu dans la neige, nature morte).

69. Leenhardt dit « compléter » l'« expérience de Koulechov » dans son commentaire (Merleau-Ponty dit « ajouter ») mais en fait il reprend purement et simplement à son compte la suite du même texte de Poudovkine: « Cependant la combinaison de morceaux différents dans un ordre ou un autre n'est pas suffisant. Il est nécessaire d'être capable de contrôler et de manipuler la longueur de ces morceaux, car la combinaison de morceaux de longueur variée est efficace de la même manière que la combinaison de sons de différentes durées en musique, en créant le rythme du film et par le moyen de leur effet variable sur le public. Rapides, de courts morceaux suscitent l'excitation, alors que de longs morceaux ont un effet apaisant. » (*op. cit.*).

remplacée (que ce soit changement d'angle, de distance ou de champ). Vous apprendrez à connaître ce malaise à la poitrine que produit une vue trop longue qui « freine » le mouvement ou ce délicieux acquiescement intime lorsqu'un plan « passe » exactement...» [(Leenhardt.)] Comme il y a dans le film, outre la sélection des vues (ou plans), de leur ordre et de leur durée, qui constitue le montage, une sélection des scènes ou séquences, de leur ordre et de leur durée, qui constitue le découpage, le film apparaît comme une forme / extrêmement / complexe à l'intérieur de laquelle des actions et des réactions extrêmement nombreuses s'exercent à chaque moment [,]/. / [dont les] / Leurs / lois restent à découvrir et n'ont été jusqu'ici que devinées par le flair ou le tact du metteur en scène /, / qui manie le langage cinématographique comme l'homme parlant manie la syntaxe, sans y penser expressément [,] et sans être toujours en mesure de formuler les règles qu'il observe spontanément.

Ce que nous venons de dire du film visuel s'applique aussi au film sonore, qui n'est pas une somme de mots ou de bruits, mais lui aussi /, / une forme. Il y a un rythme du son comme de l'image [,]/, / [II] / il / y a un montage des bruits et des sons, dont Leenhardt trouvait un exemple dans un vieux film sonore *Broadway Melody*⁷⁰. « Deux acteurs sont en scène. Du haut des galeries on les entend déclamer. Puis immédiatement, gros plan, timbre de chuchotement, on perçoit un mot qu'ils échangent à voix basse... » La force expressive de ce montage consiste en ce qu'il nous fait sentir la coexistence, la simultanéité des vies dans le même monde, les acteurs pour nous et pour eux-mêmes, – comme tout à l'heure le montage visuel de Poudovkine liait l'homme et son regard aux spectacles qui l'entourent⁷¹. Comme le film visuel n'est pas la simple



The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929).
Coll. Cinémathèque française.

70. *The Broadway Melody*, réal. Harry Beaumont, film musical de la MGM (1928-1929).

71. Dans le monde fictif construit par le montage. Merleau-Ponty fait une utilisation paradoxale de « l'expérience Poudovkine ».

photographie en mouvement d'un drame, et comme le choix et l'assemblage des images constituent pour le cinéma un moyen d'expression original, de même le son au cinéma n'est pas la simple reproduction phonographique des bruits et des paroles, mais comporte une certaine organisation interne que le créateur du film doit inventer. Le véritable ancêtre du son cinématographique n'est pas le phonographe, mais le montage radiophonique.

Ce n'est pas tout. Nous venons de considérer l'image et le son / à part / [tour à tour]. Mais en réalité leur assemblage fait encore une fois un tout nouveau et irréductible aux éléments qui entrent dans sa composition. Un film sonore n'est pas un film muet agrémenté de sons et de paroles qui ne seraient destinés qu'à compléter l'illusion cinématographique. Le lien du son et de l'image est beaucoup plus étroit et l'image est transformée par le voisinage du son. Nous nous en apercevons bien à la projection d'un film doublé où l'on fait parler des maigres avec des voix de gras, des jeunes avec des voix de vieux, des grands avec des voix de minuscules, ce qui est absurde, si, comme nous l'avons dit, la voix, la silhouette et le caractère forment un tout indécomposable⁷². Mais l'union du son et de l'image ne se fait pas seulement dans chaque personnage, elle se fait dans le film entier. Ce n'est pas par hasard qu'à tel moment les personnages se taisent et qu'à tel autre moment ils / dialoguent / [parlent]. L'alternance des paroles et du silence est ménagée pour le plus grand effet de l'image. Comme le disait Malraux (*Verve* /, 1940)⁷³, il y a trois sortes de dialogues. D'abord le dialogue d'exposition, destiné à faire connaître les circonstances de l'action dramatique. Le roman et le cinéma l'évitent d'un commun accord. Ensuite le dialogue de *ton* qui nous donne l'accent de chaque personnage, et qui domine, par exemple[,] chez Proust, dont les personnages se voient très mal et par contre se reconnaissent admirablement dès qu'ils commencent à parler. La prodigalité ou l'avarice des mots, la plénitude ou le creux des paroles, leur exactitude ou leur affectation font sentir l'essence d'un personnage plus sûrement que beaucoup de descriptions. Il n'y a guère de dialogue de ton au cinéma, la présence visible de l'acteur avec son comportement propre ne s'y prête qu'exceptionnellement. Enfin il y a un dialogue de scène, qui nous présente le débat et la confrontation des personnages, c'est le principal du dialogue au cinéma. Or, il est loin d'être constant. Au théâtre on parle sans cesse, mais non au cinéma. «Dans les derniers films, disait Malraux, le metteur en scène / passe au dialogue / [passe au dialogue] après de grandes parties de muet exactement comme un romancier passe au dialogue après de grandes parties de récit.»⁷⁴ La répartition des silences et du dialogue constitue donc, par delà la métrique visuelle et la métrique sonore, une métrique plus complexe qui superpose ses exigences à celles des deux premières.

Encore faudrait-il, pour être complet, analyser le rôle de la musique à l'intérieur de cet ensemble. Disons seulement qu'elle doit s'y incorporer et non pas s'y juxtaposer. Elle ne devra donc pas servir à

72. Ce «tout indécomposable» est cependant l'objet d'un «assemblage» créatif (montage), une «invention» comme le recours à l'expérience Poudovkine l'atteste.

73. André Malraux, «Esquisse d'une psychologie du cinéma», *Verve*, n° 8, 1940 (repris de multiples fois dans différentes versions. Édition complète avec les différents états dans A. Malraux, *Oeuvres complètes* IV, *Écrits sur l'art* I, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 2004, pp. 3-16).

74. *Ibid.*

boucher les trous sonores, ni à commenter d'une manière tout extérieure les sentiments et les images, comme il arrive dans tant de films où l'orage de la colère déclenche l'orage des cuivres et où la musique imite laborieusement un bruit de pas ou la chute d'une pièce de monnaie sur le sol. Elle interviendra pour marquer un changement de style du film, par exemple le passage d'une scène d'action à l'« intérieur » du personnage, à un rappel de scènes antérieures ou à la description d'un paysage/,/[,] d'une manière générale elle accompagne et elle contribue à réaliser, comme disait Jaubert⁷⁵ une « rupture d'équilibre sensoriel ». Enfin, il ne faut pas qu'elle soit un autre moyen d'expression juxtaposé à l'expression visuelle, mais que « par des moyens rigoureusement musicaux, – rythme, forme, instrumentation, – elle recrée, sous la matière plastique de l'image, une matière sonore, par une mystérieuse alchimie de correspondances qui devrait être le fondement même du métier de compositeur de film ; qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique » (Jaubert). La parole[,] au cinéma[,] n'est pas chargée d'ajouter des idées aux images, ni la musique des sentiments. L'ensemble nous dit quelque chose de très précis qui n'est ni une pensée, ni un rappel des sentiments de la vie.

Que *signifie*, que veut donc dire le film ? Chaque film raconte une *histoire*, c'est-à-dire un certain nombre d'événements qui mettent aux prises des personnages et qui peuvent être aussi racontés en prose, comme ils le sont effectivement dans le scénario d'après lequel le film est fait. / D'ailleurs, le / [Le] cinéma parlant, avec son dialogue souvent envahissant[,] complète notre illusion. On conçoit donc souvent le film comme la représentation visuelle et sonore, la reproduction aussi fidèle que possible d'un drame que la littérature ne pourrait évoquer qu'avec des mots et que le cinéma a la bonne fortune de pouvoir photographier. Ce qui entretient l'équivoque, c'est qu'il y a/,/ en effet/,/ un réalisme fondamental du cinéma : les acteurs doivent jouer naturel, la mise en scène doit être aussi vraisemblable que possible car « la puissance de réalité que dégage l'écran, dit Leenhardt, est telle que la moindre stylisation détonnerait/./ »[.] Mais cela ne veut pas dire que le film soit destiné à nous faire voir et entendre ce que nous verrions et entendrions si nous assistions dans la vie à l'histoire qu'il nous raconte, ni d'ailleurs à nous suggérer comme une histoire édifiante/,/ quelque conception générale de la vie. Le problème que nous rencontrons ici, l'esthétique l'a déjà rencontré à propos de la poésie ou du roman. Il y a toujours, dans un roman, une idée qui peut se résumer en quelques mots, un scénario qui tient en quelques lignes. Il y a toujours dans un poème allusion à des choses ou à des idées. Et cependant le roman pur, la poésie pure n'ont pas simplement pour fonction de nous signifier ces faits, ces idées ou ces choses, car alors le poème pourrait se traduire exactement en prose et le roman ne perdrait rien à être résumé. Les idées et les faits ne sont que les matériaux de l'art et l'art du roman consiste dans le choix de ce que l'on dit et de ce que l'on tait, dans le choix des perspectives (tel chapitre sera écrit du point de vue de tel personnage, tel autre du point de vue d'un autre), dans le tempo variable du récit/,/[,] l'art de la poésie ne consiste pas à décrire didactiquement des choses ou à exposer des idées,

75. *Esprit*, [année] 1936. [Note de l'auteur]. Maurice Jaubert, « La musique », *Esprit*, avril 1936, repris dans Roger Leenhardt, *op. cit.*, pp. 49-52.

mais à créer une machine de langage qui [,] d'une manière presque infaillible[,] /mette le lecteur d'accord avec le poète / [place le lecteur dans un certain état poétique]. De la même manière, il y a toujours dans un film une histoire, et souvent une idée (par exemple, dans *l'Étrange Sursis*⁷⁶: la mort n'est terrible que pour qui n'y a pas consenti), mais la fonction du film n'est pas de nous *faire connaître* les faits ou l'idée. Kant dit avec profondeur que dans la connaissance l'imagination travaille au profit de l'entendement, tandis que dans l'art l'entendement travaille au profit de l'imagination⁷⁷. C'est-à-dire: l'idée ou les faits prosaïques ne sont là que pour donner au créateur l'occasion de leur chercher des emblèmes sensibles et d'en tracer le monogramme visible et sonore. Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. L'idée est ici rendue à l'état naissant, elle émerge de la structure temporelle du film, comme dans un tableau de la coexistence de ses parties. C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel ou spatial des éléments. Un film signifie comme nous avons vu plus haut qu'une chose signifie: l'un et l'autre ne parlent pas à un entendement séparé, mais s'adressent à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux. Il est vrai que, dans l'ordinaire de la vie, nous perdons de vue cette valeur esthétique de la moindre chose perçue. Il est vrai aussi que jamais dans le réel la forme perçue n'est parfaite, il y a toujours du *bougé*, des bavures et comme un excès de matière. Le drame cinématographique a, pour ainsi dire, un grain plus serré que les drames de la vie réelle, il se passe dans un monde plus exact que le monde réel. Mais enfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma: le film ne se pense pas, il se perçoit.

Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante: le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les *pensées* de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons. Si le cinéma veut nous montrer un personnage qui a le vertige, il ne devra pas essayer de rendre le paysage intérieur du vertige, comme Daquin dans *Premier de cordée* et Malraux dans *Sierra de Teruel* [ont voulu le faire]. Nous sentirons beaucoup mieux le vertige en le voyant de l'extérieur, en contemplant ce corps déséquilibré qui se tord sur un rocher, ou cette marche vacillante qui tente de s'adapter à on ne sait quel bouleversement de l'espace⁷⁸. Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites.

76. *L'Étrange Sursis* (*On Borrowed Time*) (réal. Harold S. Bucquet, E-U, 1939).

77. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*.

78. Dans les versions A et B cette dernière phrase était rattachée à *Premier de cordée* de Daquin crédité par conséquent de réussir à donner cette sensation de vertige quand il montrait l'alpiniste de l'extérieur mais y échouant quand il voulait restituer son point de vue. De même dans *Sierra de Teruel*, Malraux réussissait à nous faire percevoir jusqu'à l'évidence que l'aviateur y voit mal quand il nous le montre gauche et faible au sortir de sa carlingue». Ici les deux films sont d'emblée donnés en contre-exemple de ce qu'il convient de faire.



Safety Last! (Monte là-dessus !) (Sam Taylor, Fred Newmeyer, 1923). Coll. Cinémathèque suisse.

*
* *

/Il serait trop long d'examiner ici les rapports de cette psychologie et de la philosophie contemporaine. Contentons-nous de remarquer qu'elles ont pour caractère commun / [Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère] de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit *et* le monde, chaque conscience *et* les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire *voir* le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de *l'expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la



Le Défunt récalcitrant (*Here comes Mr Jordan*) (Alexander Hall, 1941). Coll. Cinémathèque française.

philosophie. Dans un compte rendu du *Défunt récalcitrant*⁷⁹, Astruc raconte le film en termes sartriens : ce mort qui survit à son corps et est obligé d'en habiter un autre, il demeure le même *pour soi*, mais il est autre *pour autrui* et ne saurait demeurer en repos jusqu'à ce que l'amour d'une jeune fille le reconnaîsse à travers sa nouvelle enveloppe et que soit rétablie la concordance du pour soi et du pour autrui. Là-dessus / quelques spécialistes / [le *Canard enchaîné*] se fâche/nt / et veu/len t renvoyer Astruc à ses recherches philosophiques. La vérité est / que tout le monde a / [qu'ils ont tous deux] raison : / les spécialistes ont raison en ce sens que / [l'un parce que] l'art n'est pas fait pour exposer des idées, – et / Astruc a raison / [l'autre] parce que la philosophie / dont il parle /

79. *Le Défunt récalcitrant* (*Here Comes Mr Jordan*, réal. Alexander Hall, 1941). L'article d'Astruc – qui intitule le film *Hello, Mister Jordan* – est paru dans *Libertés*, n° 60, 19 janvier 1945, repris dans A. Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, l'Archipel, 1992, pp. 266-268). On peut relever que le personnage principal est « incarné » par Claude Rains qui avait été auparavant *l'Homme invisible*.

[contemporaine] ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le / lien / [mélange] de la conscience avec le monde, son engagement dans un / lien / [corps], sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence.

Si enfin nous nous demandons pourquoi cette philosophie / est en faveur / [s'est développée] justement à l'âge du cinéma, nous ne devrons évidemment pas dire que le cinéma vient d'elle. Le cinéma est d'abord une invention technique où la philosophie n'est pour rien. Mais nous ne devrons pas dire davantage que cette philosophie vient du cinéma et le traduit sur le plan des idées. Car on peut mal user du cinéma, et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois [,] avant que l'on parvienne à faire de véritables films. Si donc la philosophie et le cinéma sont d'accord, si la réflexion et le travail technique vont dans le même sens, c'est parce que le philosophe et le cinéaste ont en commun une certaine manière / de prendre position / [d'être], une certaine vue / en face / du monde qui est celle / de notre / [d'une] génération. Encore une occasion de vérifier que la pensée et les techniques se correspondent /, et que, selon le mot de Goethe, « ce qui est au-dedans est aussi au-dehors ».