

## « UN FILM NE SE PENSE PAS, IL SE PERÇOIT » MERLEAU-PONTY ET LA PERCEPTION CINÉMATOGRAPHIQUE

Clélia Zernik

Collège international de Philosophie | « Rue Descartes »

2006/3 n° 53 | pages 102 à 109

ISSN 1144-0821

ISBN 9782130556794

Article disponible en ligne à l'adresse :

---

<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-102.htm>

---

Pour citer cet article :

---

Clélia Zernik, « « Un film ne se pense pas, il se perçoit » Merleau-Ponty et la perception cinématographique », *Rue Descartes* 2006/3 (n° 53), p. 102-109.  
DOI 10.3917/rdes.053.0102

---

Distribution électronique Cairn.info pour Collège international de Philosophie.

© Collège international de Philosophie. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## CLÉLIA ZERNIK

«*Un film ne se pense pas, il se perçoit*»

*Merleau-Ponty et la perception cinématographique*

«Un film ne se pense pas, il se perçoit.» Voilà comment Merleau-Ponty conclut son intervention à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques, le 13 mars 1945, retranscrite dans *Sens et non-sens* sous le titre «Le cinéma et la nouvelle psychologie». Un film n'est donc pas un film en tant qu'il propose un discours, mais en tant qu'il suscite une vision. Cette position merleau-pontienne serait sans grande originalité si elle ne se rattachait pas à l'ensemble de sa philosophie. Deleuze, pour qui la conférence de Merleau-Ponty présente peu d'intérêt, nous donne un indice quand il dit que ce dernier «s'intéressait au cinéma, mais pour le confronter aux conditions générales de la perception et du comportement»<sup>1</sup>. Est-ce à dire qu'un film se perçoit, certes, mais d'une manière très spécifique? Ou plutôt: c'est la perception même qui y est expérimentée. Une œuvre cinématographique n'élabore pas tant des concepts qu'une singularité perceptive.

Dès lors, nous sommes confrontés à une autre particularité du texte de Merleau-Ponty: il ne s'intitule pas «Le cinéma et la phénoménologie», mais «Le cinéma et la nouvelle psychologie». Pourquoi rattache-t-il l'étude du cinéma à la psychologie, et plus spécifiquement à la *Gestalttheorie*, à tel point qu'il écrit que «la nouvelle psychologie nous conduit précisément aux remarques les meilleures des esthéticiens du cinéma»<sup>2</sup>? Il semble suggérer ainsi que la phénoménologie ne pourrait fonder une nouvelle esthétique du cinéma; le mérite en reviendrait aux seules sciences expérimentales. Si la compréhension de l'être au monde suppose une

approche non pas scientifique mais philosophique, pourquoi l'étude de l'art cinématographique devrait-elle passer au crible d'une démarche objectiviste? Il faut rappeler en outre que dans nombre de ses textes, Merleau-Ponty s'oppose à la nouvelle psychologie, lui reprochant d'être en dernière instance physicaliste et causaliste. Pourquoi ce reproche ne vaudrait-il que lorsqu'on aborde la perception et le comportement, et non pas lorsqu'on traite de l'art du cinéma? Pour reprendre les termes de *L'Œil et l'esprit*, le cinéma aurait-il une affinité avec cette «pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général»<sup>3</sup>?

Or, ces deux questions, à savoir pourquoi Merleau-Ponty parle de nouvelle psychologie et non de phénoménologie quand il aborde le cinéma, et pourquoi Deleuze écrit que Merleau-Ponty ne s'intéresse qu'à la distinction entre la perception ordinaire et la perception cinématographique, peuvent être traitées en un même mouvement: c'est parce que la perception cinématographique se distingue de la perception ordinaire qu'elle mérite d'être étudiée par la *Gestalttheorie* et non par la phénoménologie. Par ce détour, on comprendra mieux la portée de la formule selon laquelle «un film ne se pense pas, il se perçoit.»

L'article de *Sens et non-sens* commence par signaler les apports de la nouvelle psychologie à l'étude de la perception en général. Premièrement, elle ne conçoit pas la perception de manière atomiste, mais en termes de structure. Deuxièmement, elle ne cloisonne plus les cinq

1. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p.69. | 2. Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, NRF, 1996, p.68.

3. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Folio Essais, 1964, p.12.

sens, mais fait de l'objet perçu un tout intersensoriel. Troisièmement, elle ne distingue pas non plus l'apport sensoriel du déchiffrage intellectuel et fait de la chose perçue un tout immédiatement signifiant. Puis, il applique ces trois apports à la perception des films, afin de montrer dans quelle mesure « la nouvelle psychologie nous conduit précisément aux remarques les meilleures des esthéticiens du cinéma ». D'une part donc, un film n'est pas une somme d'images, mais une organisation formelle. D'autre part, il est un tout intersensoriel, forme des formes sonores et visuelles. Enfin, un film est un tout signifiant, un art de l'expression où forme et signification sont jointes. « La fonction du film n'est pas de nous faire connaître les faits ou l'idée. [...] 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<sup>4</sup>. » C'est par un certain type d'évidence formelle que le film signifie. Son sens est dans le tout qu'il est. Ce n'est pas au jugement ou à l'in-

tellect de dégager l'intérêt d'un film; un film n'est pas à proprement parler intelligent: il montre, et tout est immanent à cette monstration même. Merleau-Ponty peut alors formuler sa thèse sur le cinéma: « Mais enfin c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma: le film ne se pense pas, il se perçoit<sup>5</sup>. » C'est bien à une nouvelle esthétique du cinéma que Merleau-Ponty invite ici: en effet, les films doivent être envisagés ni comme de simples supports d'idées ou de thématiques, ni comme de simples œuvres plastiques, mais comme ces composés de forme et de signification auxquels on ne peut accéder que par l'exercice de la perception, et non par celui du jugement ou de l'œil.

Mais s'il s'agit au cinéma de percevoir, il ne faut plus entendre ce verbe dans son sens ordinaire. « 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<sup>6</sup>. » Il y a donc une différence entre perception cinématographique et perception ordinaire; dans la perception ordinaire, il y a du « bougé », alors qu'il n'y en a pas dans la perception cinématographique. Cette différence pourrait expliquer pourquoi Merleau-Ponty intitule son article « Le cinéma et la nouvelle psychologie » et non pas « Le cinéma et la phénoménologie ». La phénoménologie qui étudierait plus spécifiquement les formes d'engagement de l'homme dans le monde serait disqualifiée pour

**4.** *Sens et non-sens*, op. cit., p.73.

**5.** *Ibid.*, p.74. | **6.** *Ibid.*, p.73-74.

parler de cinéma où justement l'homme ne s'engage pas dans le monde et laisse la perception sans bavures. Il nous faut donc comprendre justement en quoi la différence entre phénoménologie et nouvelle psychologie éclaire l'écart entre perception ordinaire et perception cinématographique. En effet, ce qui distingue la perception ordinaire de la perception cinématographique, c'est le «bougé», bougé qui, comme nous le verrons, provient de l'enroulement de la chair sur elle-même. Ce bougé, qui exprime le trouble du contact du moi et du monde, est absent de la perception cinématographique. Si la forme cinématographique est plus parfaite, c'est qu'elle ne connaît pas le tremblement du fait d'être au monde, du fait d'«en être». Cela signifie que les formes de la perception ordinaire répondent certes aux lois de la *Gestalttheorie*, mais avec des «bavures», des approximations, qui n'existent pas au cinéma. Les principes gestaltistes sont «plus vrais» au cinéma que dans la vie ordinaire, ils sont présents dans toute leur rigueur et leur netteté. Dispositif cinématographique et psychologie de la forme répondraient à ce rêve de l'organisation formelle aux lois strictes, sans restes et sans bavures, – et à forte teneur artistique. Une conception de l'objet perceptuel, parfait parce que détaché. Si cette organisation formelle atteint la perfection c'est qu'elle ne se compromet pas avec ma propre appréhension, qu'elle n'est pas aux prises avec mon agir sur le monde, qu'en un sens elle est close sur elle-même. La perception gestaltiste et la perception cinématographique fusionnent dans leur opposition au «bougé» de mon appréhension du monde. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty affirme que cette «organisation autochtone, c'est ce que montre la *Gestalttheorie*»<sup>7</sup>. Si l'organisation est autochtone, c'est qu'elle se fait «là-bas», en son lieu ou sur

l'écran, et non pas à portée de ma main, de mon agir. Si le cinéma est la vérité de la perception, le cinéma est aussi la vérité de la *Gestalttheorie*. Il n'y a qu'au cinéma que les règles gestaltistes sont vraies sans exception. Le cinéma n'est pas l'équivalent de la perception ordinaire, mais sa version idéalisée, sans bavures: «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»<sup>8</sup>. On comprend dès lors les deux aspects de la thèse merleau-pontienne: la *Gestalttheorie* inapte à penser la perception ordinaire, car inapte à penser le bougé, le tremblement de l'être au monde, est au contraire particulièrement appropriée pour penser cette version euphémisée de la perception ordinaire, la perception cinématographique.

Aussi, il ne faudrait pas voir dans ce que l'on vient de dire une critique de la *Gestalttheorie* de la part de Merleau-Ponty; au contraire, il redonne à cette théorie sa vraie place, sa meilleure portée, à savoir le champ cinématographique. C'est d'ailleurs en partant de ses principes qu'il constituera sa propre théorie de la perception. Dans un même mouvement, il prend la *Gestalttheorie* comme contrepoint à ses propres conceptions, et le cinéma comme contrepoint à la perception ordinaire.

Au vu du reste de l'œuvre de Merleau-Ponty, on peut relever trois grandes différences entre perception cinématographique et perception ordinaire, différences qui distinguent irrémédiablement les conceptions psychologique (et surtout gestaltiste) et merleau-pontienne de la perception ordinaire. Premièrement, la structuration complète. Pour Merleau-Ponty, le champ perceptif est infini, car il s'inscrit sur fond de déploiement d'un horizon.

<sup>7</sup>. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, Paris, 1945, p.18.

<sup>8</sup>. *Sens et non-sens*, op. cit., p.72.

Quel que soit l'objet que je fixe, c'est toujours sur la complétude du monde qu'il se détache. Au contraire, «quand dans un film, l'appareil se braque sur un objet et s'en rapproche pour nous le donner en gros plan, nous pouvons bien nous rappeler qu'il s'agit du cendrier ou de la main d'un personnage, nous ne l'identifions pas effectivement. C'est que l'écran n'a pas d'horizons. Au contraire, dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent pas d'être là. Or avec eux, j'ai à ma disposition leurs horizons, dans lesquels est impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration, il est le corrélatif de leur puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu'il vient de parcourir et qu'il a déjà sur les nouveaux détails qu'il va découvrir<sup>9</sup>.» Au contraire, l'écran de l'image cinématographique nie la possibilité de cet horizon de la perception. À l'ouverture de la perception ordinaire s'oppose la fermeture de l'écran cinématographique. Or, sans cet horizon, tout se passe comme si la Forme la plus complète étant absente, chaque chose perçue se trouvait tronquée d'une partie de son sens. Les éléments n'ayant de signification que par rapport au tout, le tout étant réduit, la signification des choses elle aussi se trouve réduite. Aussi, le cadre est l'une des caractéristiques du cinéma qui fait de lui un contrepoint à la perception ordinaire, car notre champ perceptif n'est pas cerné d'un cadre. «La région qui entoure le champ visuel n'est pas facile à décrire, mais il est bien sûr qu'elle n'est ni noire ni grise. Il y a là une *vision indéterminée*, une *vision de je ne sais quoi*, et si l'on passe à la limite, ce qui est derrière mon dos n'est pas sans présence visuelle<sup>10</sup>.»

Il s'oppose en cela aux gestaltistes comme Wertheimer : «On a eu tort de dire que les bords du champ visuel fournissaient toujours un repère objectif (Wertheimer). Encore une fois, le bord du champ visuel n'est pas une ligne réelle. Notre champ visuel n'est pas découpé dans notre monde objectif, il n'en est pas un fragment à bords francs comme le paysage qui s'encadre dans la fenêtre. Nous y voyons aussi loin que s'étend la prise de notre regard sur les choses, – bien au delà de la zone de la vision claire et même derrière nous. Quand on arrive aux limites du champ visuel, on ne passe pas de la vision à la non-vision<sup>11</sup>.» Cette prise du regard correspond à la présence que peuvent avoir les choses par le simple fait qu'elles s'inscrivent à l'intérieur de notre horizon perceptif et donc peuvent devenir l'objet d'une perception actuelle. La perception ordinaire est ouverture, tandis que la perception cinématographique est fermeture et fixation : «Or, qu'est-ce que fixer? Du côté de l'objet, c'est séparer la région fixée du reste du champ, c'est interrompre la vie totale du spectacle, qui assignait à chaque surface visible une coloration déterminée, compte tenu de l'éclairage; du côté du sujet, c'est substituer à la vision globale, dans laquelle notre regard se prête à tout le spectacle et se laisser envahir par lui, une observation, c'est-à-dire une vision locale qu'il gouverne à sa guise<sup>12</sup>.» On a bien là la description de cette perception artificielle qu'est le cinéma. En effet, l'objet perçu est alors coupé de son horizon et de sa structuration complète, et le sujet est coupé de son lien charnel avec le spectacle. Ces deux coupures sont concomitantes et caractérisent la double différence du cinéma à la perception ordinaire. On pourrait y voir les deux sens d'écran, à la fois un écran suppose un cadre, et suppose une coupure, fait écran<sup>13</sup>. Par l'ajout de l'écran, pris

**9.** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.82. | **10.** Ibid., p.12. | **11.** Ibid., p.321. | **12.** Ibid., p.261-262. | **13.** «La qualité, la sensorialité séparée se produit lorsque je brise cette structuration totale de ma

vision, que je cesse d'adhérer à mon propre regard et qu'au lieu de vivre la vision je m'interroge sur elle, je veux faire l'essai de mes possibilités, je dénoue le lien de ma vision et du monde.» Ibid., p.262.

en ses deux sens, c'est la naturalité de la perception qui est empêchée. Je n'appartiens plus au monde que je perçois. La perception cinématographique est une perception de laboratoire. Pour faire comprendre la différence entre perception ordinaire et perception cinématographique artificielle, Merleau-Ponty utilise souvent une métaphore optique: «Or, si la perception réunit nos expériences sensorielles en un monde unique, ce n'est pas comme la colligation scientifique rassemble des objets ou des phénomènes, c'est comme la vision binoculaire saisit un seul objet<sup>14</sup>.» La perception d'un film est à la perception ordinaire ce que la vision monoculaire est à la vision binoculaire. Et de fait, monde naturel et monde filmique diffèrent également par le fait que j'en perçois une image par œil dans un cas et une seule pour les deux yeux dans l'autre.

En partant du postulat de la structuration complète, Merleau-Ponty s'oppose donc à la *Gestalttheorie* qui conçoit la perception comme encadrée et de ce fait très semblable à la perception cinématographique. Après avoir considéré l'effet que produit l'introduction du cadre du côté de l'objet, par la déconstruction de la structuration complète de la perception ordinaire, il nous faut envisager son effet du côté de la relation spectacle-spectateur, qui en est comme le verso. Le cadre non seulement isole l'objet perçu de son horizon, mais coupe le spectateur de son rapport vivant au monde. «Quand les événements de la rue, – l'attrouement, l'accident, – vus à travers les vitres d'une fenêtre qui en arrêtent la rumeur, sont amenés à la condition de pur spectacle et investis d'une sorte d'éternité, nous avons l'impression d'accéder à un autre monde, à une surréalité, parce que pour la première fois est rompu l'engagement qui nous lie au monde humain, parce qu'il laisse transparaître une nature en soi<sup>15</sup>.»

Une autre des différences, en effet, entre perception ordinaire et perception cinématographique, est 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». Au contraire, la perception ordinaire est située, et toute situation est appel à l'action. C'est par mon corps que je suis situé et c'est donc par mon corps que je participe au monde. Mon corps médiatisé le milieu en y intégrant ses repères. Mes projets sont ce qui en moi modifie le monde hors de moi, par mes actions potentielles et réelles, j'inscris mon «monogramme»<sup>16</sup> personnel hors de moi, et réciproquement adapte mon corps à l'accueil du dehors. Corps et milieu coïncident l'un avec l'autre par une conformité plastique et heureuse.

Tout au contraire, chaque élément projeté sur un écran de cinéma n'est pas modelé par mon interprétation du monde. À un mouvement du monde de l'écran ne répond aucun mouvement du corps du spectateur. Pas de coïncidence adaptative. Pas d'accueil du monde, ni d'inscription du corps propre à l'intérieur de l'image. Et toutefois, ce serait faire abstraction complète des réactions émitives du spectateur que de nier tout emboîtement entre le monde du film et celui de la salle. S'il est vrai que l'on peut être ému à la vision d'un film, c'est qu'il y a bien un milieu commun entre ces deux espaces. On a vu que dans la perception ordinaire, chacun marque de son «monogramme» personnel le monde qui l'entoure, or au cinéma, le film ne peut faire référence à des signes personnels, mais doit valoir de manière plus universelle. En outre, le monde du film et celui de la salle peuvent correspondre sans interaction. Le principe gestaltiste d'isomorphisme entre formes physiques des objets hors de nous et formes psychologiques

**14.** Ibid., p.266. | **15.** Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, PUF Quadrige, Paris, 2002, p.181.

**16.** *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.153.

logiques en nous, assez semblable à une harmonie préétablie, permet de penser au mieux ce qui se passe au cinéma. *A contrario*, l'adaptabilité réciproque du milieu et du corps n'est pas à penser sur le mode de l'entr'expression leibnizienne, car la présence du corps est avant tout action potentielle. C'est donc bien la notion d'engagement du corps propre qui manque au cinéma, avec ce qu'elle recouvre d'inscription *effective* de l'être au monde, de puissance d'incorporation du milieu, et de puissance d'agir.

Par cet engagement du corps dans le monde, Merleau-Ponty s'oppose à un autre principe de la *Gestalttheorie*: la séparation du spectacle et du spectateur. Dans les expériences gestaltistes, l'observateur est avant tout un spectateur. L'œil se trouve toujours en position de « regarder par le trou ». Ce qui manque d'emblée, c'est le monde « autour de nous », le monde est pour eux toujours placé « en face ». Il est organisé, mis en forme, de loin par un regard surplombant. L'observateur est séparé du spectacle qu'il voit : ils ne font pas partie du même espace. La réciprocité de l'observateur et du monde est rompue.

Conception gestaltiste et dispositif cinématographique scellent la séparation du spectacle et du spectateur. La *Gestalttheorie*, avec son principe d'isomorphisme, est une manière de contourner la participation du corps au monde, et de réduire la perception ordinaire à la correspondance sans interaction de la perception cinématographique.

Enfin, le « bougé » est la troisième différence entre perception ordinaire et perception cinématographique. La forme cinématographique jouit d'une plus grande netteté, du fait de l'absence de « bougé », de « bavures », de cet excès de matière dont ne peut se départir la perception ordinaire, en raison du chiasme de la chair, de

l'enroulement du visible sur le corps voyant, sans coexistence possible. En effet, c'est bien à propos du chiasme du sentant/senti et de l'impossibilité de leur coïncidence que Merleau-Ponty reprend à nouveau le terme avec lequel en 1945, il qualifiait la différence entre perception ordinaire et perception cinématographique : « Or, cette dérobade incessante, cette impuissance où je suis de superposer exactement l'un à l'autre, le toucher des choses par ma main droite et le toucher par ma main gauche de cette même main droite, ou encore, dans les mouvements explorateurs de la main, l'expérience tactile d'un point et celle du « même » point au moment suivant, – ou encore l'expérience auditive de ma voix et celle des autres voix –, ce n'est pas un échec : car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, si elles échappent au moment de se rejoindre, s'il y a toujours entre elles du « bougé », un « écart », c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors<sup>17</sup>. » Le corps, de sentant, devient senti, mais ne peut être en même temps sentant et senti. D'où la faille charnelle que représente ma présence au monde par la perception. Les bavures perceptives proviennent de cette béance de la chair, qui est vécu pur. Au contraire, au cinéma, ce nœud du sentant et du senti est modifié. Le spectateur est sentant sans être senti, il se dérobe au toucher et à la visibilité. Son exploration ne peut être figée explorante. Le chiasme de la perception est rompu, et par là même tout effet de bougé et de bavures disparaît. Le perçu est perçu pur et ne peut devenir percevant; le percevant est percevant pur et ne peut devenir perçu. Cette expérience du vécu qui transforme le sentant en

<sup>17</sup>. *Le Visible et l'Invisible*, Tel Gallimard, 1964, p.192.

senti est gommée. Il n'y a pas de vécu du spectateur cinématographique, le nœud du corps au monde étant rompu. L'expérience du vécu pur est proprement irreprésentable, il est une forme d'emprise de notre être, alors qu'au cinéma je prends sans pouvoir être pris, ce qui caractérise ma situation de spectateur. Cette emprise ne peut être représentée, car justement la représentation est déploiement sans restes.

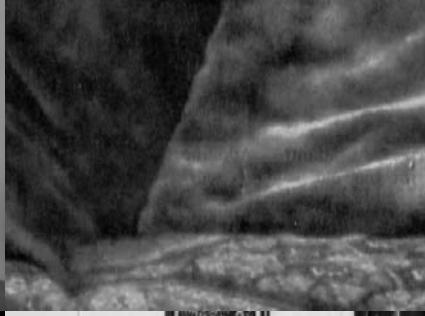
Par le hiatus jamais comblé du sentant qui devient senti, la perception laisse place aux bavures. Au contraire, au cinéma, le spectateur est percevant pur et ne peut devenir perçu. Le chiasme de la perception est rompu, et par là même tout effet de « bougé » disparaît. De même, la *Gestalttheorie*, substituant à la participation du corps au monde, un isomorphisme sans interaction, ne peut penser le chiasme de la chair et son approche ne peut réussir qu'à décrire une perception irrémédiablement cinématographique.

Pour Merleau-Ponty, la nouvelle psychologie, incapable de rendre compte de la perception ordinaire dans toute sa complexité, est par ailleurs la plus apte à expliquer la perception cinématographique. Par une sorte de chassé-croisé, ce que ne peut expliquer la *Gestalttheorie* dans la perception ordinaire est justement ce qui lui permettra de comprendre la perception cinématographique parce que perception et cinéma présentent le même écart que celui qui sépare phénoménologie et *Gestalttheorie*. Plus largement, ce qui fait que la nouvelle psychologie peut éclairer le cinéma, c'est qu'elle s'applique à une perception disjointe et que le cinéma disjoint également ce qui est joint dans la perception ordinaire : le spectacle et le spectateur; l'activité et la passivité; l'action et la sensation. C'est donc se méprendre sur la pensée merleau-

pontienne du cinéma que de dire que, pour lui, la phénoménologie est la théorie appropriée pour aborder les films. Car justement, le cinéma ne peut pas se comprendre par une pensée moniste de « l'être-dans-le-monde », c'est-à-dire hors de l'alternative en soi-pour soi.

Ainsi, la pensée du cinéma de Merleau-Ponty s'appuierait sur la psychologie expérimentale et non sur la phénoménologie car la perception cinématographique ne répond pas aux conditions de la perception ordinaire. C'est parce qu'elle est une perception extra-ordinaire ou spécifique, qu'elle ne peut être abordée par la phénoménologie, mais par la psychologie expérimentale dont l'objet est davantage une perception de laboratoire ou une perception pathologique.

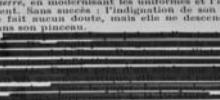
« Un film ne se pense pas, il se perçoit » signifie donc que c'est à tous les possibles de la perception et non à la simple appréhension ordinaire que fait appel le cinéma. Non seulement la perception, loin d'être une simple vision, est à la fois intersensorielle et signifiante, mais encore le film joue avec elle, l'expérimente et teste ses variables. Le cinéma est expérimentation perceptive.



DAD  
W.D.G.  
**ECCE  
HOMO**  
DELA



Depuis Goya, les tueurs n'ont pas cessé de tuer ni les bonnes âmes de protéger. Tous les cinq ans, à l'occasion d'un congrès, il convient de se mettre au goin du jour *Les Horreurs de la guerre*, en modernisant les uniformes et l'armement. La guerre mondiale n'a pas changé mais elle fait aucun doute, mais elle ne descend pas dans son pincement.





**PAR  
-  
DELÄ**

