

ARCHIVES



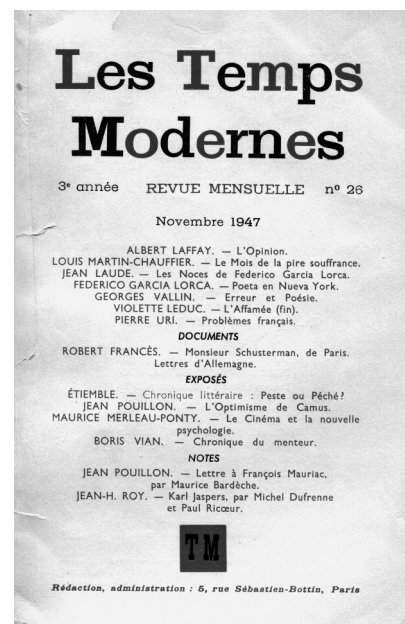
The Broadway Melody (Harry Beaumont, 1929). Coll. Cinémathèque française.

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 cinématographique, 1945.

6. Dans le *Bulletin de l'IDHEC* une enquête sur le cinéma et la morale voit intervenir Henri Mouglin, 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'accélééré. (*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. Création 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 cinéophile 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» (Hyppolite 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 transcrites 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, feuillet 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 polémique 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 contrebattre 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 prémisse 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, étrangéifie 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 « habitable » 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 reconsidère 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, Waehlens, Laffay, Desgraupes³⁹) et concluent à l'ambivalence du monde suscité par l'écran en introduisant les paramètres qui « compliquent » la seule perception (comportât-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.

son projet sémiologique. La deuxième examine le tournant « pan-sémiologique » de Metz suite à sa rencontre avec Umberto Eco en 1967, tournant qui renverse le rapport sémiologie/phénoménologie tel qu'il avait marqué ses premiers travaux. Enfin, la dernière montre comment, même à l'époque de son virage psychanalytique, Metz tient à conserver des liens étroits avec la phénoménologie. Dans des écrits non publiés, il ira même jusqu'à présenter *le Signifiant imaginaire* comme un travail de « phénoménologie psychanalytique ». Tout au long de l'article les auteurs s'interrogent sur la fonction épistémologique que joue la phénoménologie dans les diverses étapes de la réflexion metzienne.

Christian Metz and phenomenology

This article examines the role played by phenomenology in the work of Christian Metz, from his first articles all the way to the *Imaginary Signifier*. Based on close readings of Metz published works and never before seen materials from the Metz archive at the Cinémathèque française, the authors painstakingly examine the twists and turns and the progression of this philosophical theme in Metz's thinking. The argument is divided into three sections. The first part looks at how Metz, while under the influence of Mikel Dufrenne, subscribed to a long tradition of phenomenological writings on the cinema in France, all the while searching to develop a critical space for film semiology. The second part investigates how Metz, following his meeting with Umberto Eco in 1967, distanced himself from that tradition and adopted a new « pan-semiology ». The final section looks at Metz's psychoanalytical turn and how he still afforded a space for phenomenology. Indeed in some of his unpublished writings he characterized the *Imaginary Signifier* as a work of « psychoanalytical phenomenology ». Throughout the essay, the authors consider the epistemological function of phenomenology in the various phases of Metz's work.

ARCHIVES

Maurice Merleau-Ponty et le cinéma

Le 13 mars 1945, le philosophe Maurice Merleau-Ponty prononce une conférence devant les étudiants et les enseignants de l'IDHEC. C'est l'une de ses rares interventions vouées explicitement au cinéma, lequel, pourtant, traverse toute une part de son œuvre touchant à la perception comme à la nature de l'art. Psychologie, philosophie moderne et cinéma, selon lui, se rencontrent en ce moment historique par « une certaine manière de *prendre position*, une certaine vue *en face du monde* qui est celle de *notre génération* » et une capacité à appréhender l'homme comme « conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est ». Ce texte devenu canonique demeure méconnu pour toute la part qui touche à ses différentes versions (4 au moins), ses réceptions (entre 1945 et 1948), le contexte qui le voit apparaître et les lectures qui ont pu en être faites jusqu'à récemment. Il est ici reconsidéré à travers l'édition critique de ses différentes variantes.

Maurice Merleau-Ponty and cinema

On 13 March 1945 the philosopher Maurice Merleau-Ponty gave a lecture to the students and teachers of IDHEC. It is one of his rare public pronouncements explicitly devoted to cinema, despite the fact that film is a theme in much of his work, with regards to the study of perception and the nature of art. Psychology, modern philosophy and cinema come together at this historic moment, he argues, because they share « a

certain manner of *taking position*, a certain viewpoint *facing the world* which belongs to *our generation*» and a capacity to apprehend man as «a consciousness thrown into the world, subject to the gaze of others and learning from them what that consciousness is». Aspects of this now canonical text remain neglected, however: its different versions (at least four are known), its evolving reception (between 1945 and 1948), the context in which it appeared and the different interpretations that have been made of it up to the present day. It is re-examined in this article via the critical analysis of its variants.

Christian Metz: Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique? (inédit)

Le 3 mai 1971, le sémiologue Christian Metz prononce une conférence au CRDP de Bordeaux lors d'un stage ICAV. C'est l'une de ses rares interventions à prendre directement pour objet des problèmes esthétiques envisagés ici au travers des relations entre sémiologie et esthétique. L'une et l'autre se fondent sur des projets totalement contradictoires qui rendent difficile, voire presque impossible, leur arrimage: la sémiologie est une science qui porte sur des objets (textes et codes) et vise l'universalité et l'objectivité; l'esthétique ne concerne que le sujet du jugement de valeur et ne peut donc être une science. Elle vise à imposer des normes de goût. Or «former *un* goût, c'est mutiler le goût». La sémiologie est d'autant plus étrangère à cette entreprise que sa propre visée est de «démonter» les codes du fait même qu'elle les étudie. Le texte manuscrit préparatoire à cette conférence, retrouvé dans les archives de Metz, est publié ici pour la première fois.

Christian Metz: Is there a semiological approach to aesthetics? (unpublished document)

On 3 May 1971, the semiologist Christian Metz gave a talk to a teachers' association in Bordeaux as part of an audiovisual teaching workshop. It is one of the rare occasions where he speaks directly about the problematic relationship between semiology and aesthetics. These two disciplines are founded on totally contradictory projects which seemingly make impossible any kind of coming together; semiology is a science that studies objects (texts and codes) and aims at universality and objectivity; aesthetics is interested only in the subject of value judgement and cannot therefore be a science. Aesthetics aims to impose norms of judgement, but «to form a particular taste is deform taste itself in general». Semiology is all the more distant from such an undertaking as its aim to is «dismantle» the codes that it is studying. The manuscript text of this lecture, discovered in the Metz archives, is published here for the first time.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.