1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

66 | 2012

Varia

La filmologie en retour arrière (1943-1947)

Looking back at Filmology (1943-1947)

Lucien Sève

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4464>

DOI : 10.4000/1895.4464

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 92-99

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Lucien Sève, « La filmologie en retour arrière (1943-1947) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4464> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4464>

Cinéma et Méthode

Le cinéma en tant que technique et en tant qu'art a choisi empiriquement ses méthodes particulières avant de se poser le problème général de la méthode. On peut tenir cet empirisme de la méthode pour responsable de l'intrusion, dans la filmologie de concepts et dans le cinéma de procédés, qui peuvent être féconds mais qui demeurent néanmoins inadéquats. En effet le choix d'une méthode de recherche ou de création engage et détermine les conclusions de la recherche et de la création. Toute la méthode consiste dans l'ordre dans lequel on conduit ses pensées et ses actes, et cet ordre est constitutif. Ainsi le cinéma tel qu'il existe peut n'être que le résultat contingent de méthodes empiriques. Il convient de mettre en lumière un double paradoxe de la méthode responsable : d'une erreur filmologique, dans la connaissance du cinéma, qui consiste à prendre le développement logique de la pensée pour une détermination métaphysique de l'acte cinématographique — d'une erreur cinématographique qui consiste à considérer les styles filmiques actuels, indépendamment des méthodes dont ils sont le fruit, comme objectivement nécessaires. Pour éviter la première de ces deux erreurs, il faut renoncer à éclairer le cinéma du dehors par une esthétique constituée. En effet cette méthode, acceptant d'emblée et sans critique les notions cinématographiques établies (séquence, film, etc...) commence par situer le cinéma dans le champ des autres arts, le considère comme une réponse à des problèmes posés antérieurement à lui, détermine ses fins esthétiques d'une manière extérieure et le méconnaît en l'alléant. Il convient à l'inverse de mettre entre parenthèses le cinéma dans son extension, de poser le problème de la nature de l'acte cinématographique avant de raisonner sur ses fins, et seulement alors d'en envisager d'un point de vue philosophique l'aspect intellectuel, esthétique et éthique. Pour éviter la seconde, il faut renoncer à choisir parmi les styles filmiques actuels (1) celui qui semble le plus adéquat et en dénoncer les postulats implicites. Il faut

au contraire partir « des objets les plus simples et les plus aisés à comprendre pour monter peu à peu par degrés jusqu'à la connaissance des plus compliqués », c'est-à-dire, non pas des exigences, logiquement secondes, de film et d'œuvre, mais de la seule réalité objective du cinéma, la caméra et le plan, et de découvrir en eux les fins esthétiques immanentes au cinéma. Ainsi seulement cessera la confusion entre les formes aliénées du cinéma et le cinéma autonome : on peut faire dire au cinéma ce qu'on veut, on ne saurait prétendre que c'est le cinéma qui le veut.

..

Le plan (2) est la photographie d'un réel. Cette affirmation et la notion de réel semblent suffisamment générales pour qu'à les préciser on ait l'occasion de poser tous les problèmes. Le premier problème réside dans le mot photographie, qui désigne à la fois un procédé technique et un art particulier fondé sur cette technique : quel rapport y a-t-il entre l'art photographique et l'art cinématographique, entre un plan et une photo ? — Une belle photo (3) est faite à la fois d'un moment privilégié et particulièrement fécond, d'un paysage ou d'un geste, et d'une forme adéquate (éclairage, cadrage, etc...) qui exploite

(1) « J'appelle amateur en philosophie celui qui accepte tels quels les termes d'un problème usuel, le croit définitivement posé, et se borne à choisir entre d'apparentes solutions de ce problème, qui nécessairement préexistent alors à son choix... Et j'appelle philosophe celui qui crée la solution, alors nécessairement unique, du problème, qu'il a posé à nouveau par cela même qu'il faisait effort pour le résoudre ». (BERGSON, *Lettre à Delattre*, 24.XII.1935).

(2) Il s'agit, bien entendu, ici, non pas d'une description empirique, mais d'une analyse didactique du plan : c'est-à-dire qu'on n'envisagera jamais qu'un plan idéal et supposé isolé.

(3) Il s'agit bien entendu de la photo d'art, ou mieux de la photo esthétique, non de la photo documentaire qui n'est en droit qu'un instantané extrait d'un plan.

C'est pourquoi le lettré qui entre au cinéma se représente mal ce qu'on attend de lui (1). La tâche du lecteur de roman est essentiellement de retrouver derrière l'éparpillement des mots l'intention qui a présidé à la création de l'œuvre. Il sait au départ qu'il y a une compréhension objective de Joyce lui-même (2), et par conséquent, sans s'attarder au sens de la phrase qui suppose connu ce dont elle parle, il s'occupe directement d'en saisir la portée. Cet intense désir de la suite qui anime toute lecture romanesque vient de ce que chaque moment y est lui-même et beaucoup plus que lui-même : il indique le suivant et assure la continuité de l'intrigue. Le comprendre c'est prolonger son sens abstrait vers ses développements, établir une liaison étroite entre le devenir d'une situation et son avenir : recherche légitime puisque le romancier se trouve effectivement derrière le roman comme un démiurge logique, et que les problèmes qu'il a disposés dans son monde sont posés en termes définis. Le plan n'offre pas au spectateur de problèmes tout posés, mais il est seulement une interrogation indéterminée qui demande d'abord que l'on en définisse les termes. Il n'y a pas à comprendre ce qu'un plan veut dire — mais ce qu'il dit. Loin de se contenter comme le roman d'une compréhension hâtive des choses et des êtres et de leur traduction en mots pour pouvoir en raisonner, il nous pousse à une interrogation plus radicale sur l'être, qui ne cherche pas à discuter des explications mais à élucider des mystères. Son opération esthétique, incomplète, consiste à nous placer au cœur des choses, et à nous y laisser nous y retrouver. Loin de consolider et de fonder en raison notre notion du réel, il la met en question par ses propriétés analytiques inhumaines (grossissement, ralentissement,

accélération, juxtaposition et simultanéité) ou synthétiques (ensemble de données intellectuelles et affectives que représentent une plongée, une contre-plongée ; données immédiates).

Le plan parlant lui-même ne peut rien contre cette problématique essentielle. La sonorisation d'un plan, loin de l'expliquer, lui fait poser à l'oreille des problèmes analogues : le spectateur apprend à ne pas considérer la moindre proposition et la plus banale « Je t'aime, etc... » comme un fait d'intrigue, mais comme une donnée à interpréter ; il en vient à douter du sens des mots dans la mesure où le mot amour ou simplement le mot table représentent des certitudes dérisoires au regard de la réalité. De sorte que le cinéma parlant fait prendre conscience mieux encore du mystisme original du plan : le plan ne s'explique pas sur ce qu'il fait, il est muet par essence.

Cette analyse du plan nous permet donc de situer, en gros, le cinéma dans le champ des arts et de l'activité intellectuelle. Il réclame du spectateur une forme d'activité nouvelle : la pénétration de l'œil allant du corporel au spirituel. Il déplace et approfondit les traditionnelles questions esthétiques ; il ruine au départ cette conviction trompeuse que nous comprenons à peu près le monde et qu'il nous suffit de nous y organiser. Il nous convie à une confrontation, mais à une véritable création esthétique (1) et à une gymnastique de l'attention : à nous de faire jaillir le sens de toutes parts, de découvrir la beauté à sa naissance, de réapprendre la nature. Le sens du plan réside dans cet effort en même temps que sa richesse.

L. SÈVE,

Élève de l'Ecole Normale Supérieure
(Groupe de Filmologie).

(A suivre.)

(1) Cf. Incompréhensions d'Alain devant le cinéma.

(2) On objectera peut-être la théorie de Valéry : l'auteur a voulu ce qu'il a voulu mais il a écrit ce qu'il a écrit et son interprétation de son œuvre n'est pas plus valable que celle d'un lecteur. Mais cela prouve simplement que la compréhension objective d'Ulysse n'est pas forcément celle que Joyce en avait.

(1) Dans la mesure où les acteurs jouent au sens théâtral du terme, c'est-à-dire accomplissent leurs gestes afin qu'ils soient interprétés sans ambiguïté dans un sens défini, par suite dans la mesure où le cinéma s'aliène pour tendre au théâtre, cette part de création diminue.

La filmologie en retour arrière (1943-1947)

Par Lucien Sève

Récemment, François Albera m'a fait découvrir la *Théorie du film* de Siegfried Kracauer¹, livre vieux d'un bon demi-siècle qui atteint maintenant seulement le lecteur francophone, et ce tapis magique m'a en un instant transporté plus tôt encore en arrière : à la fin même des années 1940... J'y ai découvert à mon ébahissement, entre tant d'autres choses, nombre de références à un fort long article de moi, « Cinéma et méthode », qui avait paru en trois fois dans les trois premiers numéros de la *Revue internationale de filmologie*, fin 1947, article dont je n'avais plus que vague souvenance, et dont j'apprenais, comme on reçoit d'un défunt un courrier très longuement égaré, que le remarquable intellectuel que fut Kracauer lui avait trouvé de l'intérêt, allant jusqu'à me qualifier, tout en relevant au passage des signes non équivoques de mon inexpérience en matière de technique cinématographique, de « brillant théoricien »². J'ai ressorti pour l'occasion ces vieux numéros de revue (découvrant que je n'avais plus le numéro 3 de la toute fin 1947...), ainsi que l'essai du père de la filmologie Gilbert Cohen-Séat, fièrement intitulé *Introduction générale*³, où j'ai retrouvé non sans émotion la dédicace de l'auteur : « à Lucien Sève, l'un des deux premiers filmologues, bien amicalement »... C'est tout un bouquet de souvenirs encore très parlants qui m'a été offert là, et dont j'ai grande gratitude à François Albera.

Puis-je acquitter une fraction de ma dette en exhumant le bout d'histoire de la filmologie naissante à quoi j'ai assisté d'un peu près jusqu'à en être une assez marginale partie prenante ? Je crains en vérité que mon témoignage n'éclaire plus la petite histoire de la filmologie que sa vraie genèse. Mais il arrive parfois que ce qu'on pense être petite histoire, en en recoupant nombre d'autres, prenne au total plus grand sens qu'on n'imaginait. C'est en tout cas avec cet espoir que je me replonge ici dans des souvenirs qui, me ramenant plus de soixante ans en arrière, conservent cependant pour moi une assez frappante netteté.

De l'esthétique à Chambéry en 1943...

J'étais élève de terminale au Lycée de Chambéry en 1942-43. Un jour de l'hiver, le censeur vient nous informer que les élèves de toutes les terminales qui le désireraient peuvent assister désormais en

1. Siegfried Kracauer, *Théorie du film – La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, trad. de D. Blanchard et Cl. Orsoni.

2. *Ibid.*, p. 120. Au sommaire du n° 3 de la revue, où paraissait la dernière partie de mon article, figurait un article de Kracauer, « Cinéma et sociologie de l'Allemagne hitlérienne » – je m'explique bien ainsi qu'il ait pu avoir connaissance de mon long « Cinéma et méthode ».

3. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, I. Introduction générale – Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, PUF, 1946.

volontaires chaque samedi à 14 heures à un cours d'esthétique. Perplexité générale. Mais chez beaucoup, curiosité certaine. Et le samedi suivant, nous nous retrouvons une bonne soixantaine dans la grande salle d'histoire et géographie pour voir arriver un personnage d'emblée tout autre qu'un professeur ordinaire – bien qu'il enseignât depuis quelques années la philosophie : trentenaire à la fois direct et imposant, œil vif et costume impeccable, disert mais paraissant d'emblée profond – rien de ce qu'il commençait à nous dire n'était scolaire, et par son propos même – qu'est-ce qu'une œuvre d'art, qu'est-ce qu'une perception esthétique... – sans cesse illustré de références culturelles – il citait par exemple au passage du Paul-Jean Toulet, pour nous complet inconnu : « Dans Arles où sont les Alyscamps, quand l'ombre est rouge sous les roses, et clair le temps, [...] parle tout bas, si c'est d'amour, au bord des tombes... » – il opérait aussitôt un entier dépaysement intellectuel. Conquis. Après quoi, questionnaire culturel écrit, où l'une après l'autre les questions te faisaient mesurer ta débilité. Je venais de faire la connaissance de Gilbert [Cohen-]Séat⁴.

Assez vite pourtant, à mon souvenir, l'auditoire des samedis après-midi se clairsema, rendant d'heureuse façon les séances plus intimes pour les inconditionnels de cette initiation à l'esthétique, comme moi ou mon plus proche camarade Jean-Daniel Reynaud – entrés ensemble en maternelle, nous n'avons cessé de cheminer en compétition jusqu'au baccalauréat, puis à notre entrée ensemble en 1945 à la rue d'Ulm, et avons passé ensemble l'agrégation de philosophie en 1949 : c'est lui, si je ne me trompe, qui a l'autre exemplaire de l'*Introduction générale* à la filmologie avec la dédicace : « à l'un des deux premiers filmologues... » Mais je puis dire que j'ai été, dans cet hiver puis ce printemps 1943, le plus fréquent invité de Gilbert Cohen-Séat dans sa chambre d'hôtel de la rue de Boigne, sous les Portiques de Chambéry – une chambre qui sentait discrètement le tabac blond et l'eau de Cologne, où j'essayais de renvoyer la balle à un interlocuteur connaissant comme sa poche mes auteurs préférés d'alors, Gide, Valéry, Alain, et qui s'avérait stimulant dans bien des directions – faisant une critique suggestive de mes dessins, me racontant avec humour ses petites expériences musicales⁵, et surtout m'entretenant de sa grande passion, le cinéma ; il devait, sauf erreur, commencer alors à rédiger son *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* qui allait paraître en 1946 – il disait : « J'écris *Paludes*... ». Bien malheureusement, sur ce terrain, je ne pouvais alors lui renvoyer la balle : mes parents n'allant jamais au cinéma, et moi n'ayant point d'argent, j'étais d'une totale inculture filmique, dont je ressentais bien le manque, mais sans remède.

Et puis il quitta Chambéry pour Arles, moi pour l'hypocagne de Lyon, et durant quelque trois ans nous n'avons plus eu de contact. Devenu normalien, donc parisien, je fus presque d'emblée dévoré par la passion de l'écran. Les années de l'immédiat après-guerre furent marquées par cette addiction

4. Isaac Cohen-Aknine (né à Sétif, Algérie en 1907, en effet, pour échapper aux persécutions anti-juives avait adopté, dès la défaite de juin 1940 où, soldat, il fut brièvement fait prisonnier, la fausse identité de Gilbert Séat, forgée à partir des premières lettres de son patronyme (C, A), qu'il conserva après la guerre en retrouvant son nom d'origine (NdE).

5. Il passa un jour sur son électrophone portatif la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach, et dès les premières mesures sa voisine exprima son vif mécontentement par des coups contre la cloison, lui faisant arrêter l'audition. Même tentative le lendemain, même réaction ; et de même encore les jours suivants. Puis les coups survinrent plus loin dans la *Toccata*, et moins vivement. Pour finir, la voisine ne protesta plus. Et Gilbert Cohen-Séat ne passa plus le disque. Un jour qu'il croisait sa voisine dans le couloir, elle lui dit d'une petite voix : « Vous ne passez plus votre... musique ? »

répandue. Au Quartier latin, la petite salle du « Champo » – au bas de la rue Champollion – repassait les grands films d'avant-guerre, les René Clair et les Capra, les Carné et les Lang, les Renoir et les Pabst. En même temps, Henri Langlois avait rouvert avenue de Messine la Cinémathèque : pour une bien petite somme on pouvait découvrir toute l'histoire du cinéma, qui, à vrai dire, n'était pas encore très longue, et dans les couloirs on faisait la connaissance de critiques alors très prisés comme Alexandre Astruc ou André Bazin. En même temps nous étaiens révélés dans les grandes salles les trésors du nouveau cinéma anglais ou du néo-réalisme italien – un véritable âge d'or pour les amateurs en formation dont j'étais.

Enthousiaste du film, je pris contact avec Henri Langlois pour créer rue d'Ulm un ciné-club irrigué par les richesses de la Cinémathèque, ce qu'il voulut bien accepter, et dont je lui garde vive reconnaissance. Ce ciné-club, dont j'avais pris l'initiative, contribua à constituer rue d'Ulm une petite nébuleuse cinéphile où se côtoyaient des normaliens aussi divers que mes copains de turne Jean-Daniel Reynaud et Jacques Chomarat, des complices d'initiatives cinématographiques comme Roland Antonioli ou Etienne Verley (avec qui j'ai corédigé en 1949, sous le pseudonyme de Simon Aulaine, le commentaire du long métrage *1900-1950*, montage d'actualités produit par Denise Tual), ou encore mes camarades de la cagne de Lyon Maurice Caveing ou Georges Sallet (qui fut plus tard critique théâtral sous le pseudonyme de Gilles Sandier), avec son inséparable ami, mort tout jeune, Jean-Jacques Rinieri... Je rêvais de faire des films, j'ébauchais des scénarios, j'étais friand de littérature sur le cinéma – je devenais filmologue sans le savoir.

... à la filmologie rue d'Ulm en 1947

Comment ai-je retrouvé le contact avec Gilbert Cohen-Séat, je ne suis plus capable de le dire. J'appris en tout cas qu'il dirigeait une petite entreprise qui se nommait la MAIC – maîtrise artisanale des industries cinématographiques⁶ –, sise en haut des Champs-Élysées, où, un beau jour de 1946, je le retrouvai, plus lui-même encore que trois ans auparavant, avec sa parole subjuguante alliée à la plus courtoise des convivialités. Je voulais tâter du film ? Rien de plus simple – et je fus enrôlé dans la conception et le découpage d'un court métrage pédagogique, *Classe enfantine*, dont le principe était de tout filmer à hauteur de vision d'un enfant de trois ans. J'ai participé aussi à quelques autres initiatives de cet ordre, mais, à vrai dire, Gilbert Cohen-Séat attendait plutôt de moi que j'incite mes proches camarades normaliens à envisager d'écrire dans la *Revue internationale de filmologie* qui devait commencer à paraître en juillet 1947. Tâche pour moi motivante, captivé que j'étais par le projet filmologique, et du reste aisée,

6. Comme a bien voulu me l'expliquer mon ami Patrice Cohen-Séat, fils cadet de Gilbert, ce dernier avait créé dès avant-guerre à Paris une petite entreprise de production cinématographique, dont après des années de nomadisme obligé durant la guerre pour échapper aux persécutions antisémites (d'où entre autres son passage à Chambéry) il avait dû à la Libération, comme beaucoup, récupérer ses locaux « pistolet à la main »... La MAIC avait pour associés, avec Gilbert Cohen-Séat, des cinéastes comme Marc Allégret, Roger Vadim, André Berthomieu, et aussi la grande actrice Françoise Rosay, épouse de Jacques Feyder.

puisqu'il me suffisait d'avoir des conversations sur le sujet avec mes plus proches amis, la chose faisant d'elle-même tache d'huile. Et le succès dépassa, je crois, les attentes mêmes de Gilbert Cohen-Séat.

Au sommaire des trois premiers numéros de la revue, parus entre juillet et novembre 1947, on relève en effet les noms d'une bonne dizaine de normaliens alors en cours d'études (il n'y avait guère qu'eux aux côtés d'un brochette de professeurs du Supérieur...) – dans l'ordre alphabétique: Didier Anzieu, Maurice Caveing, Jean Deprun, Jacques Guicharnaud, Jean Jolivet, Maurice Mouillaud, François Ricci, Jean-Jacques Rinieri, Georges Sallet, Lucien Sève, Marc Soriano. Cette massive présence impressionne. Peut-on en conclure que s'était formé rue d'Ulm un « Groupe de filmologie », mention qui figure après chacun de nos noms en fin d'articles? La formule va nettement au-delà de la réalité, pour autant du moins que j'en aie eu entière connaissance – bien qu'étant à l'origine des relations entre Gilbert Cohen-Séat et la rue d'Ulm, je n'avais bien entendu nul monopole à ce sujet, et j'ignore notamment ce dont il avait pu convenir avec Marc Soriano⁷, qui joue d'évidence dans ces numéros de lancement un rôle plus important que de simple contributeur. Il faut tenir compte de ce fait important que la dizaine de normaliens que j'ai cités appartenaient à des générations fort différentes, car, en ces années-là, achèvent leur séjour à l'Ecole des reçus d'avant la guerre – leurs études ayant été plus ou moins longuement interrompues par la captivité ou la déportation – ou du moins bien avant la Libération (Soriano était entré à Ulm en 1939, Ricci en 1942), et entre eux et les reçus de 1945 comme moi, par exemple, l'intimité ne pouvait être la norme comme au sein d'une même promotion. Ce dont je suis en tout cas certain, c'est que n'a pas fonctionné à Normale Sup' de « Groupe de filmologie », ce qui n'aurait pu se faire sans que j'en fusse informé⁸. Bien plus simplement, à mon sens, la nébuleuse cinéophile inconstituée dont j'ai parlé plus haut à propos du ciné-club s'est, comme naturellement, reportée sur la *Revue internationale de filmologie* où chacun pensait avoir à dire – ajouté à cela une modicité telle alors du pécule mensuel du normalien que la perspective d'articles rémunérés était peu résistible...

Moi aussi, j'ai proposé un article à la revue. Un long article que Gilbert Cohen-Séat a bien voulu accepter sans rabais, et dont la publication s'est étendue sur trois numéros. Qu'avais-je donc à dire si longuement sous l'intitulé ambigu « Cinéma et méthode »? À franchement parler, il ne s'agissait pas de *filmologie*, c'est-à-dire d'étude à visée savante des faits filmiques et cinématographiques, mais bien de vues ambitieuses, et même quelque peu programmatiques, sur l'esthétique de la *création* en ce domaine. Je parlais de considérations sur l'extrême singularité esthétique du *plan* filmique, dont la charge de réalité capturée par la caméra excède de très loin ce qu'a décidé le réalisateur. Dans un roman ou un poème, il n'est pas un mot qui n'ait été voulu par l'auteur, dans une toile, pas un centimètre carré qui n'ait été exécuté ou du moins décidé par le peintre, mais dans un plan cinématographique, fût-il tourné en studio, l'écran se peuple de l'inépuisable et imprévisible vérité des choses et des personnes. D'où une gerbe de conséquences très inédites. Le plan, disais-je, résultat d'une « opération artistique incomplète », « offre cette particularité, unique parmi tous les arts, de ne pas donner beaucoup plus d'explication que la réalité ».

7. Auteur par la suite, entre autres, d'une thèse très remarquée sur les Contes de Perrault.

8. Je suppose que la rédaction en chef de la revue, devant le nombre des collaborateurs de la rue d'Ulm, imagina de les inscrire sous la rubrique « Groupe de filmologie », dont l'existence fut donc essentiellement rédactionnelle.

D'où aussi cette singularité révolutionnaire du côté de la réception esthétique : puisque le plan recèle toujours un « plus » de sens par rapport à ce qu'a voulu y mettre le réalisateur, « à nous de le faire jaillir ». Dans le cinéma, soutenais-je, il nous faut voir « la première manifestation essentielle d'une culture interrogative », et donc hautement participative. Or de cette fabuleuse et très dérangeante potentialité, ce qu'est devenue de façon dominante la production cinématographique n'a tendu qu'à se débarrasser : la séquence soumet le toujours-inattendu du plan au convenu-d'avance du scénario et l'y résorbe. L'écran, lieu possible de bouleversantes découvertes, n'est commis qu'à nous raconter encore et toujours les mêmes histoires. « Le cinéma, concluais-je, a été annexé par une culture et une esthétique non cinématographiques ». Et au nom d'un idéal spectateur-actif de l'avenir je levais l'étendard de la révolte en faveur d'un cinéma à inventer « qui soit le contraire du cinéma » pour faire exister enfin le *cinéma*.

Je découvre aujourd'hui, à tant d'années de distance, ce que pensa de mes vues aventureuses (j'avais juste vingt ans quand j'écrivis ce texte) un penseur critique aussi averti que Siegfried Kracauer. Et je constate avec une assez gratifiante surprise que, sans les partager tout à fait, il ne les trouve pas sans pertinence. Sa principale objection est technique : dans ma dialectique du plan qui ouvre et de la séquence qui referme, il juge que ce que je nomme plan est en réalité en bien des cas un « montage de plans », et que, par séquence, je vise en vérité tout un « épisode » filmique⁹. Judicieuse remarque : mon vocabulaire n'était certes pas tout à fait celui qu'appelaient mes analyses. Mais par-delà leur lettre Kracauer paraît trouver du vrai dans leur esprit : faisant apparemment sienne l'idée que « la primauté donnée à la séquence affaiblit la puissance du plan », il évoque « la possibilité d'un *cinéma pur* – des films qui ne racontent pas d'histoire mais qui reposent sur le plan »¹⁰. Pour le coup, c'est moi qui aurais sans doute à objecter à cette appellation de « cinéma pur » – j'aurais plutôt parlé de cinéma se compromettant délibérément avec l'essentielle impureté du réel. Mais Kracauer n'a certainement pas tort de conclure que pareil cinéma « reste plus ou moins un idéal », faute de savoir résoudre ce que devient alors « le problème de la constitution de l'œuvre ».

... et à un cinéma encore à inventer...

Mais par cette superbe indifférence à la faisabilité de la chose, cet article m'apparaît rétrospectivement bien indicatif du climat de juvénile révolte culturelle et subversion politique qui dominait à la rue d'Ulm en cette époque si vivement marquée par la Libération (sur les normaliens qui collaborèrent aux premiers numéros de la *Revue internationale de filmologie*, plus de la moitié étaient communistes ou en train de le devenir), climat où, pour ma part, je me retrouvais en profondeur. Attitude plus largement en phase avec toute une façon critique de penser alors la chose cinématographique, allant bien au-delà de la simple mise en cause de l'hollywoodisme, et dont une manifestation emblématique, très

9. Cf. S. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 258.

10. *Ibid.*, p. 259.

« ciné-club », était l'inconditionnel enthousiasme pour un film comme *la Règle du jeu* de Jean Renoir, relayé par le culte du *Citizen Kane* d'Orson Welles.

On m'a demandé quel rôle incitateur avait possiblement joué dans ma réflexion d'alors l'orientation critique d'un André Bazin ou les analyses philosophiques d'un Merleau-Ponty ou un Mikel Dufrenne. La réponse est simple : au moment où j'ai écrit « Cinéma et méthode », au printemps 1947, je n'avais guère lu Bazin – bien qu'appréciant sa démarche – et pas du tout les textes sur le cinéma de Dufrenne ou Merleau-Ponty. J'oserai dire que la ligne de cet article était de provenance assez personnelle, en connexion avec la quête passionnée d'*autre chose* qui m'animait en tout domaine. Mais il est de fait qu'une lecture fut pour moi à cette époque très stimulante : c'est celle de certains textes recueillis dans l'*Anthologie du cinéma* de Marcel Lapierre, qui venait alors de paraître¹¹.

Celui de ces textes qui m'avait le plus frappé était le manifeste de Dziga Vertov *Kino-glas* (« Ciné-œil »), où je lisais par exemple, avec enthousiasme, ceci : « Monter un film, c'est organiser des ciné-morceaux en ciné-choses, c'est écrire dans les cadres des vues prises une ciné-chose, mais ce n'est pas rechercher les plans en fonction des “belles scènes” (déviations théâtrales) ou bien rattacher des morceaux à des sous-titres (déviations littéraires) ». En un sens, tout est dit là de ce qui faisait le fond même de mon article. Ceci encore, de Vertov : « “Ciné-œil” est écrit par l'appareil dans la plus pure ciné-langue. Il est fait pour le spectateur [en russe, ce mot signifie étymologiquement : le “voyeur”]. Au sens littéral du mot (il est fait pour une perception visuelle, pour l'intellection visuelle). Le spectateur n'aura plus à traduire le film de la langue oculaire dans la langue des mots. Point de documents-verbes, mais des ciné-documents. Une turbine d'images visuelles. À cent pour cent la langue du ciné. “Ciné-œil”, c'est le film à son poste communiste »¹². C'est la sorte de lectures qui a nourri ma réflexion d'alors sur le présent et le futur du cinéma.

Et cela de façon pour moi d'autant plus incitative que, d'accent bien différent, c'était aussi ce que (me) disait Charlie Chaplin dans sa diatribe contre la mise au rencart du film muet, laquelle à bien lire, me semblait-il, visait moins *la parole* que *le parlant*, c'est-à-dire justement la ruineuse soumission du cinématographe en sa radicale originalité au retour du racontage en images d'histoires préécrites – racontage qui peut bien sûr donner lieu à des œuvres superbes en elles-mêmes, mais assez étrangères aux possibles spécifiques du cinéma.

Le film parlant, écrivait Chaplin, s'attaque aux traditions de la pantomime que nous avons essayé d'établir avec tant de peine à l'écran, et sur quoi l'art cinématographique doit être jugé. Le film parlant détruit toute la technique que nous avons acquise. Histoire et mouvement se soumettent à la parole pour permettre une reproduction exacte de sons que l'imagination du spectateur peut entendre. Insensiblement notre jouet s'est mué en une forme d'art reconnue. Les acteurs savent que l'objectif enregistre non des mots mais des pensées. Des pensées et des émotions. Ils ont appris l'alphabet du mouvement, la poésie du geste.

11. Marcel Lapierre, *Anthologie du cinéma, rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.

12. *Ibid.*, pp. 208-209.

Maintenant, le geste commence où la parole finit.

Les émotions extrêmes de l'âme sont muettes, animales, grotesques ou d'une indicible beauté. Pensez au meurtrier, qui se déchire soi-même lorsqu'il observe le jury. Pensez à cette mère baisant la menotte de l'enfant qu'elle tient dans ses bras. L'objectif, ici, nous sort d'embarras.

Le cinéma n'a aucun rapport avec le théâtre; ceux qui le croient se trompent. Il est absolument original. [...] L'art cinématographique ressemble à la musique mieux qu'aucun autre. Plus je travaille, plus ses possibilités m'étonnent et plus je suis sûr qu'aujourd'hui nous n'y connaissons presque rien¹³.

« Nous n'y connaissons presque rien... » : cette façon radicalement ouverte d'envisager l'avenir du cinéma trouvait en moi les plus fortes harmoniques. Puis-je dire que, soixante ans plus tard, enrichis que nous avons été durant ces soixante ans d'une histoire cinématographique des plus denses, tout pourtant est loin de me sembler caduc dans cette foncière insatisfaction de jadis? De l'essentiel reste à inventer dans l'usage esthétique de cet extraordinaire outil qu'est la caméra, celle du cinéaste comme celle du téléaste. Mais sans doute faudra-t-il pour cela que se rallume aussi de radicale manière l'invention sociale...

Pour ce qui est de mon séjour en filmologie, il n'alla pas au-delà de 1947-48. C'est le moment où je dus m'enfoncer dans la préparation de l'agrégation : voilà qui ne permettait plus d'aller voir trois cents films par an et de rêver à partir d'eux... Suivirent les débuts de l'enseignement philosophique, loin de Paris – la page se tourna. Je n'ai plus revu Gilbert Cohen-Séat, seulement entendu parler de lui quelques fois...

Mais la rencontre précoce de cet homme très remarquable, puis l'intense fête cinématographique que marquèrent la créativité filmique de l'immédiat après-guerre et l'impulsion cohen-séatesque à la recherche filmologique restent de hauts moments formateurs dont le rappel aujourd'hui n'est peut-être pas indifférent.

13. *Ibid.*, pp. 226-227.