

-16° V<sup>2</sup>  
59

*que  
sais-je?*

# ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

**GÉRARD BETTON**



**PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

1823502  
QUE SAIS-JE?

DL-00 15 1804

# Esthétique du cinéma

GÉRARD BETTON

Professeur de mathématiques  
Membre de la Société des écrivains scientifiques de France  
Sociétaire de la Société des gens de lettres  
Vice-président de l'Association pour le Développement  
de la Recherche scientifique

Quatrième édition corrigée

23<sup>e</sup> mille



16°V<sup>2</sup>

59

DL-09 12 1994 38862

DU MÊME AUTEUR

AUX PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

- La photographie scientifique*, coll. « Que sais-je ? », n° 1608 (2<sup>e</sup> éd.).  
*La photomacrographie*, coll. « Que sais-je ? », n° 1662 (2<sup>e</sup> éd.).  
*Développement et tirage noir et blanc*, coll. « Que sais-je ? », n° 1685 (2<sup>e</sup> éd.).  
*Développement et tirage couleur*, coll. « Que sais-je ? », n° 1716 (2<sup>e</sup> éd.).  
*La chasse photographique*, coll. « Que sais-je ? », n° 1917.  
*Le cinéma d'amateur*, coll. « Que sais-je ? », n° 1838.  
*La photomicrographie*, coll. « Que sais-je ? », n° 2193.  
*Effets photographiques spéciaux*, coll. « Que sais-je ? », n° 2279 (ouvrage enregistré en banque de données pour les Sciences de la Créativité [Kreatek, Université d'Oslo, Norvège]).  
*Histoire du cinéma*, coll. « Que sais-je », n° 81 (3<sup>e</sup> éd.) (ouvrage traduit en portugais [Ed. Europa-America, Portugal], en coréen [Ed. Tangu Dang à Séoul] et en turc [Ed. Iletisim Yayinlari à Istanbul]).  
*Esthétique du cinéma* est traduit en portugais (Ed. Martins Fontes, Brésil), et en chinois (Ed. Yuan-Liou, Taiwan).

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

- Photomicrographie, photographie au microscope* (préface de P. MANIGAULT, professeur honoraire de l'Institut Pasteur), Ed. de Francia.  
*Audio-visuel, moyens, arts et techniques*, Ed. de Francia.  
*Éléments pratiques de photographie*, Ed. de Francia.  
*Encyclopédie du savoir moderne : l'audiovisuel* (ouvrage collectif), Ed. Retz, Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture (2<sup>e</sup> éd.).  
*Le Journal de l'Année* (12<sup>e</sup> vol.) (ouvrage collectif), Ed. Larousse.

ISBN 2 13 042941 6

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1983  
4<sup>e</sup> édition corrigée : 1994, novembre

© Presses Universitaires de France, 1983  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



## INTRODUCTION

« Réaliser un film, c'est peindre un tableau et composer une symphonie. »

André DELVAUX.

« Le silence est ma plus belle couleur. »

MIOU-MIOU.

« La magie essentielle qu'exerce le cinéma tient en ceci que le donné réel devient l'élément même de sa propre fabulation. »

Christian METZ.

Le cinéma est avant tout un art, un spectacle artistique. Il est aussi un langage esthétique, poétique ou musical — avec une syntaxe et un style — une écriture figurative et aussi une lecture, un moyen de communiquer des pensées, de véhiculer des idées, d'exprimer des sentiments. C'est un moyen d'expression aussi large que les autres formes de langage (littérature, théâtre, etc.) très élaboré et bien spécifique. Ecrire un film, c'est organiser une série d'éléments spectaculaires en vue de restituer une vision esthétique, objective, subjective ou poétique du monde. Le cinéaste nous donne une vision personnelle, insolite, magique du monde, avec des choses et non avec des mots, dans un langage qui reste à déchiffrer. Une parfaite maîtrise du langage cinématographique est nécessaire — la forme et le contenu sont étroitement liés — mais ne suffit pas à faire œuvre d'art. L'existence artistique, l'âme d'un chef-d'œuvre semblent découler du savoir-faire mais aussi et surtout de l'art de choisir des images en fonction de

leur signification et de leur valeur rythmique. A côté de ses formes traditionnelles qui demeurent et resteront probablement toujours utilisées, le langage cinématographique a bien évolué. Car il est évident que l'écriture n'est pas la même selon que l'on cherche à « illustrer » ou à raconter, ou, au contraire, à exprimer; à suggérer et non à imposer; à présenter un monde qui s'organise en récit plutôt qu'à représenter.

## CHAPITRE PREMIER

### LES ATTITUDES ESTHÉTIQUES. DIFFÉRENTES FAÇONS DE REPRÉSENTATION DE LA PAROLE OU DE LA PENSÉE

#### I. — Préparation rigoureuse ou improvisation

Selon la conception que le metteur en scène a de son film et de la création cinématographique, le découpage — dernière étape littéraire de la préparation du film — peut être extrêmement précis et détaillé (« découpage de fer ») (tous les films de Fritz Lang, d'Hitchcock ou de Kurosawa, par exemple, sont issus d'un long travail préparatoire) ou, à l'opposé, très souple, laissant une large place à l'improvisation du moment, donc à des possibilités éventuelles de modifications en cours de tournage. A propos de son film *Verdict*, André Cayatte écrit : « Dès que j'ai eu l'accord de Gabin et de Sophia Loren, j'ai raboté l'écriture, creusé exprès des vides pour qu'ils puissent les remplir. On n'enferme pas dans un moule des comédiens de leur épaisseur. Avec leur légende et leur passé, il faut leur laisser le champ libre, leur donner la possibilité de faire éclater leur personnalité. » Et il ajoute :

« Tous deux m'ont épaté, je l'avoue. Sophia, chez qui la femme est au niveau de la comédienne, avec sa fascination, son rayonnement. Gabin — que j'avais envie de faire tourner depuis que j'avais écrit, pour lui, en 1939, l'adaptation de *Remorques* — avec son

obsession de la perfection. On a beaucoup parlé de son caractère difficile. En fait, c'était un inquiet qui se voulait jusqu'au bout un professionnel et qui avait conservé le trac d'un débutant au moment de jouer ses scènes. Tels deux fauves dans l'arène, ils se sont jaugés, admirés, intimidés et ils se sont surpassés » (1).

« J'ai porté mon film (*Malou*) cinq ans dans ma tête, déclare de son côté Jeanine Meerapfel. Je voulais Ingrid Caven pour le rôle principal de la mère. [...] Elle m'a fait confiance. Nous avons parlé trois mois avant le tournage, puis je ne lui ai plus rien dit quand on a commencé à tourner. Gruscha Huber, qui joue Hannah sa fille, exigeait qu'on travaille avec elle avant même de tourner, trois heures d'affilée, elle a besoin de sortir ses émotions, comme du fond de la terre. Ingrid est bien plus comédienne. Tout en évitant le sentimentalisme *cheap*, elle sait exactement la qualité d'émotion qu'elle veut donner et ce qu'elle doit retenir. Elle fait ça de façon magique [...]. J'ai étudié — déclare encore Jeanine Meerapfel — le cinéma chez Alexandre Kluge, à Ulm. J'ai appris à m'intéresser à tout ce qui touche au film : le son, la lumière. Je peux tenir moi-même une caméra à la main. Mais, dans mon travail de tournage, j'ai horreur de l'autoritarisme. Il faut laisser le maximum de liberté au récit, aux comédiens, conter son histoire avec des coupures, des ruptures, qui permettent au spectateur de se raconter, s'il le désire » (2).

L'improvisation est commandée par le genre de film, la structure du thème traité, la conception du metteur en scène, la personnalité du comédien, lequel fait parfois œuvre de créateur et peut alors être considéré comme un véritable auteur. Nous ne pouvons que souscrire aux idées des réalisateurs qui estiment qu'un scénario est une matière vivante, une pâte malléable portant un film en puissance, mais dont on peut faire jaillir autre chose et davantage (quelquefois hélas ! moins) que ce qui avait été couché sur le papier. Et que les images ne sont que des prétextes dont il ne faut pas être prisonniers. On note aussi qu'au cinéma — comme au théâtre (dans la *commedia dell'arte*, les pièces de Copeau, d'Evreinov, de Reinhardt, de Fabbri, de Vitaly, comme celles

(1) Marc LAMBERT (Enquête Irène Dervize), *Télé 7 jours*, 1<sup>er</sup> juin 1981, p. 57.

(2) *Le Monde*, 28 mai 1981, p. 22.

d'Antonin Artaud) — l'acteur ne peut découvrir les chemins de sa vraie liberté que lorsqu'il est devenu un « athlète affectif » ayant réussi à joindre à des talents exceptionnels innés de comédien, la maîtrise totale de son physique, de ses impulsions et de ses passions, par la rigueur de son travail : au bout du compte, l'improvisation « créatrice » doit être soigneusement préparée ; improviser, c'est exprimer du talent et quintessencier des efforts.

## II. — Le réalisme cinématographique

Pour le sens commun, la perception s'identifie à l'objet. La meilleure preuve de l'existence des objets n'est-elle pas de les voir, de les sentir, de les toucher ? Cette attitude, Bergson, au début de *Matière et Mémoire*, (3) la décrit ainsi : « J'appelle matière l'ensemble des images. » Pour les philosophes de l'Antiquité, les « physiciens » — on les nommait ainsi —, le poids, la couleur, la chaleur, etc., existaient comme tels et appartenaient aux choses elles-mêmes. Pourtant, il y a vingt-trois siècles, Démocrite pensait que toute connaissance venait des sensations, mais pouvait s'élever au-dessus d'elles par la raison. Et le précurseur de la théorie atomique écrivait : « Le doux et l'amer, le froid et le chaud, les couleurs, toutes ces choses n'existent que dans notre jugement et non dans la réalité. Ce qui existe, ce sont les particules immuables, les atomes et leur mouvement dans l'espace vide. »

Il a fallu attendre très longtemps, et ce n'est qu'avec Platon que l'on a commencé à s'interroger sur la nature de nos connaissances du monde extérieur. Pour le grand philosophe grec, les idées de l'esprit existent en soi, dans un « monde intelligible » dont le monde sensible n'est qu'un reflet imparfait ; d'où la quasi-impossibilité de se fier aux organes des sens pour prendre connaissance du monde extérieur. Cependant, on reviendra très vite au réalisme des objets, du monde sensible, et Aristote critique ainsi son maître : « même si nous n'avions jamais vu les astres, ils n'en seraient pas moins des substances éternelles, distinctes de celles que nous connaissons ». En l'accentuant, le point de vue d'Aristote sera repris par la Scolastique médiévale. Avec l'avènement de la science expérimentale, l'intuition sensible et l'expérience resteront la base de nos connaissances. Toutefois, le réalisme vulgaire se heurte à un grand nombre d'objections, qui apparaissent aujourd'hui bien

(3) Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, Ed. PUF, coll. « Quadrige », n° 29, 1990.

évidentes : ainsi, pendant les rêves, nous ne doutons pas de ce que nous voyons, de ce que nous entendons, de ce que nous touchons, et cependant toutes ces sensations ne correspondent nullement à la réalité (c'est une réalité « construite »). La connaissance que nous avons des objets extérieurs paraît donc étroitement liée aux modifications de notre conscience. Nous ne pouvons prendre conscience directe du monde qui nous entoure sans interprétation, sans jugement. La perception sensible résulte essentiellement d'une construction de l'esprit. Notre cerveau, enrichi par des expériences antérieures, surajoute aux données de nos sens une quantité de propriétés. On sait par ailleurs que le physicien définit les sons, la lumière, les couleurs, comme des énergies émises sous forme de rayonnements de diverses fréquences ; or, ces notions existent seulement dans notre esprit et non dans la réalité extérieure. En outre, nous n'ignorons plus que nous pouvons être très facilement dupés par nos organes des sens (illusions d'optique, illusions sonores, etc.) (4). Il apparaît que la réalité est non seulement complexe, dans son infinie variété, son infinie diversité, mais qu'en outre elle est mouvante. Dès lors peut-on la saisir ? Différentes théories se sont affrontées et s'affrontent encore (5). Les formulations insuffisantes de ces doctrines font, assez souvent, que les contradictions ne sont qu'apparentes. Et il semble qu'ici comme ailleurs tout ait été dit mais que rien n'ait été compris. Il est clair qu'une partie de nos connaissances viennent de nos sensations et que, celles-ci étant variables selon les individus, ces connaissances ne puissent être que relatives et transitoires (relativisme). De plus il est prouvé « qu'à un certain niveau de pénétration, le réel, la matière, tout en demeurant connaissables certes, ou probablement connaissables, cesse de ressembler à ce que nos sens, nos facultés percevantes nous permettent d'en connaître ? La cellule n'est plus la chair amoureuse, la constellation des électrons de l'atome n'est plus la matière, l'inscription spectrographique n'est plus la lumière, chair, matière et lumière dont nous avons fait notre expérience, notre spiritualité, notre vie » (6). Outre l'expérimentation technico-scientifique élargissant nos facultés sensorielles ou compensant

(4) Ainsi chacun sait qu'une étoile apparaît encore alors qu'elle a disparu. En toute rigueur on ne voit jamais que le passé et non ce qui est réellement : la nébuleuse d'Orion, par exemple, nous renseigne sur ce qu'elle était il y a mille cinq cents ans. Le Space Telescope (Télescope envoyé en orbite dans l'espace) ne permet pas de « remonter le temps » comme certains l'ont dit, mais de « voir » les premiers instants de l'Univers.

(5) Existe-t-il une réalité indépendante, mais qui nous est accessible ? (Question posée à travers le principe de non-séparabilité.) Le lecteur intéressé par le problème du réel, notamment sur le plan philosophique, pourra se reporter au livre de Bernard d'ESPAGNAT, *A la recherche du réel*, Ed. Gauthier-Villars, 1981.

(6) Barthélemy AMENGUAL, *Clés pour le cinéma*, Ed. Seghers, p. 54.

leurs déficiences, restent pour saisir l'au-delà du réalisme l'imagination, l'intuition (intuitionnisme) permettant de sentir, de pressentir, de deviner, mais là encore la théorie husserlienne a montré que la représentation intuitive avait des limites. Il semble que nous ne puissions connaître les choses « absolument » c'est-à-dire « telles qu'elles sont en elles-mêmes », que nous ne connaissions que les apparences, les phénomènes, mais jamais les « choses en soi », que nous ne puissions connaître le tout de rien ni les premiers principes des choses, que ce soit la matière, l'esprit, le temps, l'espace, la force, etc. Cette idée de l'inconnaissable, on la retrouve en science dans les principes d'incertitude et l'interprétation probabiliste de la mécanique ondulatoire. Cette impossibilité de saisir le réel dans sa globalité et dans tous les instants n'exclut évidemment nullement la possibilité que des formes et des vérités logico-mathématiques existent en dehors de nous et puissent être découvertes et non créées de toutes pièces par les savants. A noter que certains systèmes philosophiques admettent que le réel, par-delà sa multiple diversité, est foncièrement un : le taoïste, par exemple, peut s'échapper, par la réflexion, la contemplation, puis l'extase, du monde illusoire, et atteindre à la réalité suprême, le Tao, la « Voie », en quoi toutes les contradictions apparentes se résorbent (synthèse du *yin* et du *yang*, du positif et du négatif, du vrai et du faux, etc.). Les scientifiques modernes n'ont pas la prétention d'atteindre à la réalité première, mais, plus « ouverts » ils ne récuse*nt a priori* aucune vue de l'esprit (ils n'ignorent plus que les deux moitiés de notre cerveau jouent des rôles également importants, bien que différents et complémentaires : nous raisonnons, percevons l'espace et les formes, tout en exerçant notre pensée intuitive) (7). Comme l'a écrit André Breton « à un rationalisme ouvert qui définit la position actuelle des savants (par suite de la conception de la géométrie non euclidienne, puis de la géométrie généralisée, de la mécanique non newtonienne, de la physique non maxwellienne, etc.) ne pouvait manquer de correspondre un réalisme ouvert ou surréalisme qui entraîne la ruine de l'édifice cartésien-kantien et bouleverse de fond en comble la sensibilité ».

« L'artiste et le savant, par des voies différentes et même opposées, finissent par se rejoindre dans une conception renouvelée et élargie du réel où entre « tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel jusqu'à nouvel ordre » (8).

Dès les débuts du cinéma, on a recherché une reproduction de plus en plus fidèle et complète de la

(7) La latérisation des fonctions cérébrales est complexe : ainsi, on a montré récemment que le cerveau d'un Occidental n'est pas le même que celui d'un Japonais.

(8) Propos d'André BRETON recueillis par Yvonne DUPLESSIS, *Le Surréalisme*, « Que sais-je ? », n° 432, p. 25, 1991.

réalité : décors donnant une image exacte de la nature, avec de nombreux détails de l'existence quotidienne, sonorisation et langage de la vie courante, puis la couleur, le relief (9), l'élargissement des dimensions de l'écran, usage fréquent du plan-séquence, de la profondeur de champ, respect de la durée réelle de l'événement (10). Certes, l'image filmique suscite chez le spectateur un sentiment de réalité, car elle est douée de toutes les apparences de la réalité. Mais ce qui apparaît sur l'écran ce n'est pas la réalité suprême, fonction d'innombrables facteurs à la fois objectifs et subjectifs, imbrication d'actions et d'interactions à la fois d'ordre physique (intégration de paramètres « sensoriels », et, notamment, du continuum espace-temps) et d'ordre psychique (avec tous les sentiments et réflexes personnels) ; mais un simple aspect (relatif et transitoire) de la réalité, une réalité esthétique résultant de la vision éminemment subjective et personnelle du réalisateur. Il est remarquable qu'à ce réalisme perçu — celui de la vie quotidienne avec sa beauté, mais aussi sa laideur et ses vulgarités — puissent se mêler étroitement et avec une si grande fécondité la féerie, le rêve, le fantastique, la poésie. Ce mariage entre le réalisme et le rêve où le fantastique se retrouve chez tous les grands artistes et les grands écrivains (esthétismes de Poe, de Gogol...), l'homme étant également capable d'imiter, de reproduire les formes de l'univers, ou d'inventer. La poésie a le privilège de nous faire saisir des aspects cachés de la réalité « immédiate », en tout cas de « nous donner l'impression qu'il y a quelque chose

(9) « Le cinéma en trois dimensions vient de naître », de J. GIRARDON, *Science et Avenir*, n° 455, p. 68 et sq.

(10) Grâce au développement de l'électrophysiologie, de la chimie et de la bionique, on espère transmettre — dans un avenir probablement lointain certes — tout ce qui concerne les autres sens que ceux de la vue et de l'ouïe : les odeurs, les parfums, le goût, les sensations tactiles (cf. du même auteur, *ACOPSIS*, n° 11, p. 23, et « Epcot : au pays des merveilles de la science », de J. GIRARDON, *Science et Avenir*, n° 430, p. 40 et sq.).

derrière ». « Si vous fournissez un simple duplicatum de la réalité, il y a peu de chance que l'art y trouve son compte. En cinéma comme ailleurs, l'antimonie entre le réel et le rêve, entre la réalité et la vérité, est la source inépuisable de toute création artistique [...]. Qu'une aquarelle puisse dénaturer la réalité au point de nous faire admirer ce qui, dans la nature, n'est qu'objet d'indifférence, voire de dégoût, c'est le paradoxe de l'art réaliste, en fait le mystère de l'art tout court » (11).

Il apparaît donc que le concept de réalisme a un sens très large et vague. Comme le souligne Roger Boussinot : « il y a autant de réalismes que de méthodes de connaissance : réalisme dialectique platonicien, réalisme cartésien, réalismes hégélien, marxiste, naturaliste, impressionniste, expressionniste, réalisme surréaliste, réalisme onirique ou freudien, réalisme technologique, etc. » Et à la limite, on peut dire que tout film — comme toute œuvre d'art en général — est réaliste. Ainsi dans *La Rue sans joie*, de Pabst, le réalisme est mêlé à des relents d'expressionnisme ; dans *Miracle à Milan*, de Vittorio de Sica, on trouve un mélange de réalisme et de fantastique social... Et jusqu'à l'idéalisme, qui s'oppose et se mêle tout à la fois au réalisme : « Toute œuvre d'art est toujours l'expression d'un idéal, disait Delacroix : mais pour un artiste réaliste, cet idéal naît presque immédiatement au contact du réel. ». Le réalisme n'est finalement qu'une tendance contre des tendances irréalistes : une réaction contre la préciosité, le burlesque, l'expressionnisme, le romantisme, etc. On parle de « réalisme poétique » de Marcel Carné (*Le jour se lève, Hôtel du Nord...*) ou d'André Cayatte (*Les Amants de Vérone*), du « réalisme intimiste » de Paul Fejos (*Big House*), des films de Vittorio de Sica

(11) Jean DOMARCHI, *Les Cahiers du Cinéma*.

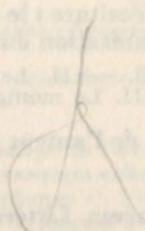
inspirés des préoccupations sociales de l'époque (*Umberto D, Le Voleur de bicyclette...*), du « réalisme intuitif et d'improvisation » de Renzo Rossellini, du « réalisme naturaliste » de Ralph Nelson (*Soldat bleu*) ou de Max Ophüls (avec la violence et la cruauté de certaines situations) (Ophüls est souvent influencé par Maupassant, Flaubert, Tourgueniev, en quête de l'« humble vérité »), du réalisme et de l'imaginaire qui s'affrontent dans certains films de Resnais (dans *Providence*, par exemple). Mais tous les metteurs en scène, de par leur personnalité, et dans chacune de leurs œuvres, nous offrent un aspect toujours différent de réalisme. Celui de René Clément (*Gervaise*, drame adapté de Zola, *Au-delà des grilles...*) diffère plus ou moins du réalisme de Grémillon, de Duvivier, de John Ford (*Les Raisins de la colère*), de Dino Risi (*Parfum de femme*), du cinéaste indien Satyajit Ray (*L'Intermédiaire*), ou encore du réalisme de Rossellini, Fellini, Francisco Rosi, Visconti, Antonioni, Jules Dassin, Joseph Losey, Robert Rossen, Elia Kazan, John Huston...

Le réalisme psychologique classique se manifeste chez Griffith, Cecil B. De Mille, Chaplin (*L'Opinion publique*), à la même époque, vers 1925, dans le *Kammerspiel* (avec Carl Mayer, Lupu Pick, Henrik Galeen et Murnau), dans le cinéma soviétique, notamment chez Poudovkine (*La Mère*), plus tard chez Becker (*Edouard et Caroline*) et Bresson (*Le Journal d'un curé de campagne*). Il se définit comme une « réalité moyenne », courante, banale, en tout cas vraisemblable, aisément accessible sur le plan psychologique. Ce classicisme exclut l'exceptionnel, l'irrationnel, l'expression désagréable, la vulgarité, et, de ce fait, impose des limites à l'artiste.

Le réalisme poétique (réaction antiromantique) des années 30, proche par certains côtés du mouvement impressionniste français des années 20, affirme que la poésie est une théorie de la connaissance. Elle s'inté-

TABIE DES MATIERES

Imprimé en France  
Imprimerie des Presses Universitaires de France  
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme  
Novembre 1994 — N° 39 712



Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

