

Deux genres cinématographiques selon Sartre : roman et récit

Shuji MORITA, professeur à l'Université de Yamanashi

Parallélisme entre roman et cinéma

Le *roman* et son corollaire, le *récit*, constituent deux pôles de la taxinomie romanesque que Sartre a développée dans les critiques littéraires de *Situations I*. Sous le signe de la *durée*, il a promu le *roman* à un statut de discours romanesque privilégié ayant pour mission de mimer la vie jusque dans sa temporalité : durée irréversible et continue véhiculée par le temps *présent*¹.

A l'opposé, le *récit*, sous l'emprise de l'idéalisme, ne présente la vie qu'intelligible, repensée, digérée par un esprit logique. Connaissant l'avant et l'après de l'événement pour pouvoir en expliquer la causalité, il échoue à coup sûr au mimétisme temporel et tue le suspense narratif. *Les jeux sont faits*, dans le récit qui est donc du côté du destin, de l'essence, de l'*ayant été*.

Cette antinomie roman/récit sert, par ailleurs, de critère dans l'évaluation et la classification des romans cible analysés dans *Situations I*.

Critiquant le point de vue de Dieu employé dans *La Fin de nuit*, Sartre a accusé l'oeuvre de Mauriac, pour ainsi dire, d'usurpation : d'être un récit fataliste prétendant être un roman de la liberté. Suivant la même taxinomie, il juge que le roman de Dos Passos et celui de Camus ne sont ni roman ni récit : le premier à cause de son "temps de l'Histoire" ou de son "point de vue du chœur"², le second, à cause de son emploi pointilliste du passé composé qui repousse aussi bien la causalité que l'irréversibilité temporelle ; et Sartre rapproche *L'Étranger* ainsi d'un conte de veine voltairienne.

¹ D'après Sartre, il s'agit d'un présent phénoménologique plutôt que proprement grammatical ; en effet, le parfait pourrait être considéré comme un présent avec recul esthétique, de même que la troisième personne comme un Je + recul esthétique. Le temps du récit, au contraire, est toujours aspectuellement *accompli* : *ayant été*, aspect qui caractérise aussi bien le *souvenir* que l'*essence*.

² En terme sémiotique, il s'agit certes d'une focalisation interne. Mais le lecteur s'identifie au personnage sans véritable "sympathie", ce dernier n'incarnant que l'Opinion publique. A propos de cette technique à un curieux effet distanciateur, Claude-Edmonde Magny a noté dès la fin de la guerre qu'elle avait inspiré le Sartre de *L'Enfance d'un chef* davantage que celui du *Sursis*. (*L'Age du roman américain*, Seuil, 1948, p.123)

Loin d'être l'invention de Sartre, l'opposition du roman et du récit, inaugurée par Gide, était au plus vif de l'évolution du genre romanesque dans les années 1910 et 20³. Pour devenir soi-même, le *roman* devait se purifier, se contredire en se définissant par rapport à son double à dépasser : le *récit*. Ainsi, déjà pour Charles Du Bos, si le récit donnait un "constat de la vie", le roman devait montrer la "présence de la vie". Dans différentes tentatives de définition du roman, c'est Jacques Rivière qui a joué le rôle prépondérant avec sa conception du "roman d'aventure" (1913), véritable précurseur du *roman* au sens sartrien du terme. D'après Rivière, à l'opposé du roman français traditionnel, le roman de demain "sera tout entier en acte" avec le personnage qui reste étranger à l'auteur comme au lecteur, l'un et l'autre laissés dans la même ignorance et dans la même attente. Et il résume la différence entre eux en termes presque sartriens : "dans le roman français, écrit-il, le personnage est toujours l'incarnation d'un certain caractère intelligible. Dans le roman nouveau, au contraire, ce qui paraît d'abord du personnage, (...) ce sont les traits particuliers ; ils *précèdent l'essence* et la masquent"⁴.

Or, si Rivière préparait le terrain pour le roman sartrien, Michel Raimond affirme dans sa *Crise du roman* que c'est Ramon Fernandez qui, reprenant les idées de Rivière, ouvrait la voie à ce qui allait devenir le roman existentialiste⁵. En effet, ce n'est pas à Rivière, mais à Ramon Fernandez que Sartre se réfère dans *Situations I*.

On retrouve le système bipolaire roman /récit dans un petit article de Sartre, publié en 1945 après son premier séjour aux USA, article consacré non pas au roman mais à un film américain : *Citizen Kane* d'Orson Welles⁶. Sa réaction envers ce film était plus que négative ; la raison en est tout simplement que ce

³ Michel Raimond, *La crise du roman*, J.Corti, 1965

⁴ *Le roman d'aventure*, Editions des Syrtes, 2000, p.64-65

⁵ *Ibid.*, p.152-153. Sartre se réfère en effet à Ramon Fernandez dans son article sur John Dos Passos au moment même où il définit le roman et le récit.

⁶ "Quand Hollywood veut nous faire penser" (sur *Citizen Kane*), *L'Ecran français*, août 1945. Repris par Olivier Barrot dans *L'Ecran français 1943-1953 : histoire d'un journal et d'une époque*, Les éditeurs français réunis, 1974, p.16-18

n'est pas un roman mais un récit⁷. On est surpris de voir cette opposition des genres romanesques appliquée brusquement au cinéma, d'autant plus que la sentence contre le film de Welles était prononcée dans les termes semblables à ceux qui servaient plusieurs années plus tôt (1938) à condamner le roman de Mauriac. Ce n'est ni le passé ni la troisième personne en tant que tels qui sont coupables, mais leur usage intellectuel et analytique qui substitue la causalité à la chronologie, l'intelligence à l'attente du lecteur ou du spectateur. Condamnables sont donc le flash back chez Welles comme le point de vue de Dieu chez Mauriac.

On pourrait se demander si ce rapprochement inattendu par Sartre du genre romanesque et du cinéma n'est qu'un tour d'esprit accidentel ou au contraire le signe révélateur d'une vérité profonde ensevelie dans l'univers sartrien.

On pourra relever une série de relations parallèles chez Sartre entre cinéma et roman qui nous amènera à opter du moins provisoirement pour la seconde réponse.

Observons tout d'abord que l'un et l'autre commencent à se ressembler davantage pendant l'occupation allemande et dans l'immédiat après-guerre en gagnant tous les deux une nouvelle dimension : celle d'*historicité*. Du même coup, la théorie des genres romanesque qui demeurait plutôt synchronique dans *Situations I* deviendra diachronique et dialectique avec *Qu'est-ce que la littérature ?* : le roman ne s'appellera plus roman tout court, mais "la littérature de l'historicité ou le "roman de situation" et il deviendra, par l'acte de lecture, un lieu d'échange de *générosité* entre l'auteur et le lecteur. Le *récit*, à son tour, sera rebaptisé "l'idéalisme littéraire" ou "la littérature rétrospective" qui regroupe les romans de la IIIe République, racontés par des "quinquagénaires", figure humanisée de l'omniscience.

Quant au cinéma, dans un article écrit tout à la fin de l'Occupation⁸ (1944.4),

⁷ "Dans *Citizen Kane*, les jeux sont faits. Nous n'avons pas affaire à un roman, mais à un récit fait au temps passé." Ibid.

⁸ "Un film pour l'après-guerre" : *L'Ecran français*, incorporé aux *Lettres françaises* (clandestines), n°15, avril 1944, Texte non signé. Repris par Olivier Barrot dans *L'Ecran français 1943-1953* : histoire d'un journal et d'une époque, Les éditeurs français

Sartre demande au film d'après-guerre de dépeindre "une situation sociale dans son intégralité", "une grande fresque sociale" de "cette France occupée" avec "sa grandeur et ses misères". On pourrait appeler cette conception du cinéma à venir "cinéma de situation", à l'instar du "roman de situation", car il était question dans un cas comme dans l'autre de l'*engagement* avant la lettre. Signalons en passant que la mission attribuée au film d'après-guerre n'exclue pas "les drames d'amour ou les conflits entre individus" à condition de les replacer "dans leur milieu social"⁹; d'ailleurs, cette faveur accordée au 7e art est illustrée dans les scénarios de Sartre rédigés à l'époque (dont notamment *Les Jeux sont faits*, *Typhus*).

Sous l'impulsion des circonstances historiques, c'est la conception même du réalisme qui se transforme chez lui : la réalité de l'œil perceptif faisant place à la vérité de la collectivité ; il faut désormais "mentir pour être vrai"; créer l'illusion de cette vérité par la force référentialisante ou fictionnelle des mots et des images. Dépassant dans une certaine mesure l'antinomie du roman et du récit et atténuant par là même son principe de rigoureuse concordance entre technique et métaphysique romanesques, Sartre propose la conception de l'engagement presque simultanément pour le roman et pour le cinéma.

La parenté entre ces deux médias se confirme aussi sur le plan technique. En effet, c'est le montage, technique proprement cinématographique permettant de "voler d'un lieu à un autre", que d'une part Sartre propose d'utiliser au cinéma pour "situer notre histoire dans l'univers entier", et qui d'autre part devrait avoir inspiré le romancier Sartre désireux d'exprimer dans *Le Sursis* "la pluridimensionalité de l'événement". Inversement, dans le scénario *L'Engrenage*, Sartre essaiera de transposer à l'écran la technique des romanciers anglo-saxons : la pluralité des points de vue.

réunis, 1974, p.16-18

⁹ Les scénarios de Sartre, rédigés à la même époque (vers 1943-44) pour la maison Pathé, témoignent de ce parti-pris : *Les Jeux sont faits* comme *Typhus* sont des drames d'amour dont les protagonistes, un homme et une femme, présentés séparément et simultanément grâce au montage parallèle, sont englués dans des problèmes sans issue avant qu'ils ne se rencontrent.

Enfin, la parenté entre cinéma et roman est également observable dans divers écrits de Sartre, chaque fois qu'ils sont comparés au théâtre.

1) Suivant l'esthétique sartrienne, le roman et le cinéma sont des arts d'*identification* dans la mesure où le lecteur comme le spectateur, guidés par une vision intermédiaire, finissent par s'identifier au personnage, alors qu'au théâtre, art de *distanciation*, le spectateur étant séparé de la scène par une distance imaginaire, donc "absolue", "le personnage est définitivement pour (lui) l'autre".¹⁰

2) Le roman et le cinéma sont soumis au principe d'individuation: au cinéma, les paysages comme les objets sont *individualisés*, c'est-à-dire reproduits avec une rigoureuse fidélité à l'original : dans un écrit de jeunesse, Sartre, alors âgé de 19 ans, observe qu'"au cinéma, chose merveilleuse, c'est une vraie mer qui sépare les amants" et n'hésite pas à s'intéresser jusqu'"à la moustache du traître"¹¹. Plus tard, il fera remarquer la médiation technique du cinéma qui à un moment précis de l'histoire guide la vision du spectateur vers l'objet à découvrir. Le roman, de son côté, répond aussi à ce principe sans doute dans une moindre mesure mais quand même dans l'exacte mesure où le lecteur voit par exemple un arbre avec les yeux du personnage dont l'individualité assure (comme par contagion) celle de l'arbre. Tandis qu'au théâtre, ce sont les gestes de l'acteur qui évoquent les images signifiées : "C'est la nage d'un personnage qui fera naître la rivière."¹², observe Sartre dans une conférence sur le style dramatique (1943). Les paysages ainsi évoqués restent abstraits et généraux : au théâtre, "L'adultère est la même au pôle Nord ou sous les Tropiques."¹³ écrit le jeune Sartre.

Parallélisme ébranlé

Cette homologie entre cinéma et roman confirmée à plusieurs reprises connu

¹⁰ "Le style dramatique", *Combat*, nov. 1944. Repris dans *Un théâtre de situations*, p.25

¹¹ "Apologie pour le cinéma : Défense et illustration d'un Art international" : *Ecrits de jeunesse*, édités par M.Contat, M.Rybalka, Gallimard, nrf. p.388-404.

¹² "Le style dramatique", p.27

¹³ "Apologie pour le cinéma"

cependant un ébranlement, lorsque Sartre voulait rendre la contingence en roman, dans *La Nausée*, et non dans un film : ce qui pourrait paraître paradoxal, car la découverte de la contingence est plutôt liée, d'après plusieurs témoignages de Sartre, à ses expériences du cinéma.

L'idée de contingence venait, affirmait-il, de la comparaison "spontanée" entre le cinéma et la réalité : le paysage filmique a une unité, un rôle actantiel qui le rendent *nécessaire*, alors que le paysage réel, existant au hasard, s'accuse par manque de cette unité, (entendons "unité d'esprit imposée à la diversité des choses"¹⁴). Autant dire qu'il n'a conçu la contingence que de manière négative, abstraite et générale à sa sortie du cinéma. Comme on pourrait dire qu'entrer dans la salle du cinéma est une façon de sortir du quotidien, ne serait-ce que pour y retourner mais avec un regard différent, moins naïf.

Qu'est-ce qu'il a vu au juste de "nécessaire" sur le grand écran ?

Un article de jeunesse écrit vers 1924 (c'est-à-dire vers le moment de la découverte de la contingence) nous met en présence d'un philosophe apprenti cinéophile en train de prouver (contre Bergson) que le cinéma est un art de mouvement digne du bergsonisme et cela tout en considérant les artifices techniques du cinéma mis en oeuvre : tel un cadrage des *Milles et Une Nuits* (film de 1922) qui place l'héroïne au premier plan, avec la pleine nature au second, de manière à détacher mieux cette "prieuse agenouillée".

Or, qui dit technique dit technicien qui la manipule. Dans l'article cité, Sartre n'oubliait pas de signaler la main manifeste du démiurge appelé metteur en scène. Cela nous incite à nous interroger sur ce qu'il a vu en sortant du cinéma, dans les rues : le manque d'unité tout simplement ? ou bien l'absence de l'ultime cinéaste appelé Dieu ?

(Dans quelle mesure, la contingence était-elle liée à l'athéisme de celui qui l'a découverte ? Je laisse ouverte la question)

Cinq ans plus tard (1929), on assiste dans un lycée du Havre au discours de distribution des prix, donné par un professeur novice de philo, qui s'intitule "L'art cinématographique". Cette nouvelle version de l'esthétique cinématographique

¹⁴ Pour emprunter l'expression utilisée dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Idées, p.50

sartrienne se centre beaucoup plus que la première sur la temporalité du cinéma.

On peut y relever trois modes de temps :

- 1) Temps quotidien, contingent, dans lequel "un lien fort lâche unit le passé au présent"¹⁵
- 2) Temps irréversible et déterministe, celui des sciences qui est donc impossible à vivre¹⁶
- 3) Temps irréversible et finalisé, celui des arts de mouvement (musique, tragédie, cinéma)

Le cinéma dont la temporalité appartient à la troisième catégorie se distingue toutefois des autres arts de mouvement (musique, tragédie) par son rigoureux réalisme à la fois spatial et temporel : montrant "de vrais hommes (vivants) dans de vrais paysages" et évoquant la "durée continue de tous les jours".

De toute évidence, cette classification tripartite annonce celle quadripartite mise en oeuvre dans *La Nausée* qu'on pourrait résumer comme suit :

- 1) Temps réversible, celui du récit ou du souvenir : temps qui "se poursuit à l'envers"¹⁷
- 2) Temps quotidien, répétitif et discontinu : dans la vie quotidienne, nous fait remarquer Roquentin, "les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison."¹⁸
- 3) Temps irréversible, finalisé et continu, celui de l'aventure et du jazz : "si forte est la nécessité de cette musique, écrit le héros du roman, rien ne peut l'interrompre"¹⁹
- 4) Temps extatique, celui de la Nausée, révélateur de la contingence, fait d'"instants larges et mous". Et c'est le temps du jazz (3) qui a une vertu

¹⁵ "L'art cinématographique" : repris dans *Ecrits de Sartre*, Gallimard, p. Le temps quotidien a été esquissé par le jeune Sartre de 19 ans : "...la mobilité pure de la rue déconcerte, car le passé ne semble pas agir assez sur le présent", "Apologie pour le cinéma"

¹⁶ "un état quelconque de l'univers s'explique absolument par ses états antérieurs", "L'art cinématographique" : repris dans *Ecrits de Sartre*, Gallimard, p.

¹⁷ *Ibid.*, p.63

¹⁸ *La Nausée*, Folio, p.62 : le temps que Sartre trouve chez Dos Passos ou chez Camus.

¹⁹ *Ibid.*, p.39

thérapeutique permettant d'en sortir.

De la première liste parue dans son écrit sur le cinéma à la seconde établie d'après son roman, si le temps déterministe spatialisé, est supprimé, il est ajouté un autre temps spatialisé : le temps du récit. Quant au temps téléologique, les arts de mouvement sont remplacés par l'aventure et un morceau de jazz. D'ailleurs, l'aventure, n'est-elle pas une sorte de cinéma, accompagné d'un air de musique (comme le vrai cinéma, décrit dans *Les Mots*) ?

Et c'est donc le temps de la Nausée arrivant le dernier qui finit par nuire au parallélisme temporel entre le cinéma et le roman. Ce temps n'a aucun équivalent dans le système du cinéma établi par Sartre.

D'où vient cette divergence ? D'une part, elle doit être due à la mission confiée au roman. Rappelons que dans l'antinomie taxinomique du roman et du récit, celui-là devait essayer de se définir par rapport à celui-ci. Le roman est condamné à se dépasser pour être différent du récit, à être libre en quelque sorte. Tout se passe comme si ce mouvement de dépassement du récit par le roman, qui se reflète d'ailleurs au sein même de *La Nausée* dans l'alternative de vivre / raconter, avait besoin de ce temps extatique de la crise existentielle pour décrire l'ultime rebond libérateur du roman.

D'autre part, si on se place dans l'axe générique de Sartre qui oppose le roman au cinéma, à côté du roman qui est par nature changeant, le cinéma demeure une figure assez stable, un peu comme le récit, même si leur temporalité est de nature inverse. (Celle du cinéma est irréversible, celle du récit, réversible.) En effet, dans l'univers sartrien, le cinéma constitue le pôle immobile : celui de l'enfance, de la nostalgie, de l'idéal, de l'imaginaire, du jeu. Si Sartre pensait contre soi, c'est beaucoup moins avec le cinéma qu'avec le roman.

Dans l'article précité consacré à *Citizen Kane*, Sartre reprend, comme on l'a vu, la taxinomie littéraire pour l'appliquer au cinéma, mais si le film de Welles est classé *récit*, le *roman* invoqué ne définit rien d'autre que les 'films ordinaires'. La notion du roman développée dans *Situations I* ne désignait-elle pas l'idéal du genre, l'avant-garde romanesque ? Dans une interview qu'il a accordée lors de la sortie du film *Les Jeux sont faits*, il a déclaré que son scénario, empreint de

déterminisme, n'est pas existentialiste parce qu'il a pensé, ajoute-t-il, qu'"il lui était permis de *jouer*". Dans le même registre, il répondra à Bernard Pingaud à propos de *L'Engrenage* : "Ce qui m'*amusait* au départ, dit-il, c'était de transposer à l'écran une technique" du roman d'origine anglo-saxonne. Ainsi pour Sartre le cinéma est un espace de jeu amusant et imaginaire : c'est ce côté ludique du 7e art qui d'une part a marqué Poulou dans *Les Mots* et qui d'autre part subsistera dans l'imaginaire de Sartre, au-delà de la conception esquissée de l'engagement cinématographique, l'orientant vers les films de suspense plutôt que vers Welles ou Godard. (Un de ses derniers films favoris, c'était *Délivrance* de John Boorman [1972]).

Parallélisme retrouvé ?

Le parallélisme entre le roman et le cinéma, est-il perdu à jamais à cause de la contingence qui doit s'imprimer dans le roman sartrien ainsi que du caractère ludique congénital du cinéma ? Or, on remarque également de la contingence sur le grand écran. En 1947, nous retrouvons Sartre en train de donner une conférence devant les filmologues venus du monde entier et d'insister justement encore une fois sur le principe d'individuation du cinéma. Si l'on se réfère aux bribes de conférence publiées dans *Le Figaro* de l'époque²⁰, le conférencier aurait demandé au scénariste de "restituer la réalité au prix d'un véritable effort à la Loyola", car le cinéma est capable de "décrire avec justesse le moindre objet, le moindre geste et la moindre expression de visage". Et il a nommé la "terre promise" du cinéma "Aphrasie" ou "le royaume sans phrases". Si cette expression évoque de façon nostalgique le cinéma muet, elle nous ramène en même temps au Sartre de 1924 qui esquissait sa première esthétique cinématographique et qui expliquait par le "nouveau principe d'individuation" son attrait pour la moustache du traître montrées sur l'écran, un petit détail contingent qu'un Barthes appellerait "le troisième sens" ou "le sens obtus", sens discontinu "indifférent à l'histoire"²¹. "Aphrasie" avait été donc ensemencée

²⁰ *Le Figaro*, 20 sept. 1947

²¹ Roland Barthes, "Le troisième sens" repris dans *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Seuil, 1982, p.55

dès 1924. "Le royaume sans phrases", c'est le royaume plein de détails contingents, même si fatalement sublimés sur l'écran.

D'autre part, le conférencier rapproche également le roman du cinéma en soulignant sa fonction de divertissement : "Que demande-t-on à un romancier, aurait-il déclaré, sinon 'Ayant tiré son épée, il le tua...' d'un Homère ou d'un Cervantès ?" D'ailleurs, la poétique formulée dans *Situations* I n'oubliait jamais la fonction d'intéresser le lecteur, mais celle-ci se laissait éclipser par le credo normatif centré sur le rapport de la technique et de la métaphysique du romancier²². En plaçant le principe de plaisir au premier plan et en relativisant le rôle de la technique, le conférencier semble revenir sur son credo.

Ce compte-rendu par *Le Figaro* sera complété et confirmé par une interview qu'il accordera aux jeunes en 1960²³, dans laquelle après avoir mis l'accent sur le rôle de divertissement du roman²⁴ il déclare avoir renoncé à condamner le roman de Mauriac au nom de la méthode inauthentique²⁵ tout en maintenant que "ce n'est pas la meilleure méthode pour faire un bon roman que de se manifester soi-même trop visiblement." Par ailleurs, cet aveu de conversion au principe de plaisir va jusqu'à remettre en question sa propre méthode utilisée dans *Les Chemins de la liberté*²⁶.

²² "Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier."

²³ *Cahiers libres de jeunesse*, extraits dans *L'Express* du 3 mars 1960, repris dans *ES*.

²⁴ "...la qualité essentielle du roman doit être de passionner, d'intéresser, et je serais beaucoup moins vétilleux sur les méthodes." Fragments de l'interview repris dans *Les Ecrits de Sartre*, p.72

²⁵ "Toutes les méthodes sont des truquages, y compris les méthodes américaines.", *Ibid.*

²⁶ "Si je devais récrire *Les Chemins de la liberté*, j'essaierais de présenter chaque personnage sans commentaire, sans montrer mes sentiments."

Parallélisme retrouvé, mais ailleurs

En guise de conclusion, nous voudrions revenir à son article sur *Citizen Kane*, pour suggérer l'itinéraire possible du parallélisme roman-cinéma au-delà même de l'univers sartrien. L'article en question comporte une réflexion originale sur la temporalité narrative à modalité fréquentative du film. Ainsi l'auteur observe-t-il un syntagme filmique équivalent à la phrase : "il obligeait sa femme à chanter sur toutes les scènes d'Amérique", syntagme condensant en quelques plans un très grand nombre d'occurrences du même événement²⁷, Sans doute Sartre fut-il le premier à appliquer cette notion grammaticale de fréquentatif à un type de récit. Le fréquentatif narratif ainsi institué et baptisé plus tard "montage fréquentatif" sera redéfini par Christian Metz comme exemple d'une distorsion temporelle entre le récit et la diégèse²⁸. Il passera enfin du domaine cinématographique au domaine littéraire grâce à G. Genette qui définit son "récit itératif" comme celui racontant en une seule fois ce qui s'est passé n fois²⁹. Or, Sartre n'a-t-il pas proposé le fréquentatif narratif comme procédé commun au cinéma et au roman, puisqu'il a reconnu l'équivalence entre un syntagme filmique et une phrase à l'imparfait ?

Quant à l'antinomie entre roman et récit, elle se retrouve transposée chez André Bazin également à propos du film *Citizen Kane*. Partant de l'article de Sartre et sous l'influence de sa méthodologie critique, Bazin aboutit à une conclusion inverse et défend le film de Welles contre la majorité des critiques de l'époque qui, impressionnés par l'article de Sartre, éreintaient le film. En reformulant la question en termes du choix technique : profondeur de champ ou découpage classique, il n'hésite pas à prendre parti de la première qui est, pour lui, un outil privilégié du réalisme, "capable d'intégrer le temps réel des choses, la durée de l'événement" et qui implique aussi "une attitude mentale plus active et même

²⁷ Sartre analyse la valeur généralisante des souvenirs dégradés en une image mentale dans *L'Imaginaire* "Produire en moi la conscience imageante de Pierre, c'est faire une synthèse intentionnelle qui ramasse en elle une foule de moments passés...." Idées, p.32

²⁸ *Essais sur la signification au cinéma, I*, Klincksieck, 1968; Metz a rebaptisé le montage fréquentatif "syntagme en accolade à modalité fréquentative".

²⁹ G.Genette, *Figures III*, Seuil, 1972 ; introduisant le récit itératif, Genette ne se réfère pas à Ch. Metz dans son *Discours du récit* ; lequel commence toutefois avec la citation de Metz qui fait remarquer justement la distinction entre le récit et la diégèse.

une contribution positive du spectateur". Par contre, le montage classique introduit insidieusement "un temps intellectuel et abstrait". Manifestement, Bazin s'appuie ici sur l'assise à la fois esthétique et métaphysique de Sartre. En un mot, la profondeur du champ est au roman ce que le découpage classique est au récit au sens sartrien du terme. Au-delà des différences de points de vue liées à leur goût divergent (Bazin est manifestement plus moderne que Sartre), on remarque en filigrane l'itinéraire du dualisme critique sartrien poursuivi par le futur père spirituel de la Nouvelle vague et on ne sait jamais aussi par les cinéastes de la Nouvelle vague.

(Exposé présenté le 2 novembre 2005 à l'université de Aoyama Gakuin, dans le cadre du Colloque international "Sartre, penseur pour le XXI^e siècle?")